PRÁTICAS PERFORMÁTIVAS EM TORNO D'O ANIMAL

PRÁTICAS PERFORMATIVAS EM TORNO D'O ANIMAL



ISBN 978-972-735-238-8
INET-md, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa
Daniel Tércio © 2019

FICHA TÉCNICA

FICHA TÉCNICA

Editor:

Daniel Tércio

Editores-executivos:

Ana Luísa Valdeira

Sérgio Bordalo e Sá

Textos:

Ana Godinho

Ana Luísa Valdeira

Ana Pais

André Pita

Catarina Canelas

Cecília de Lima

Ciane Fernandes

Daniel Tércio

Gonçalo M. Tavares

Gustavo Vicente

José Gil

Laura Marques

Luca Aprea

Maria R. Bartilotti Matos

Paula Caspão

Pedro Félix

Rita Pedro

Sérgio Bordalo e Sá

Sílvia Pinto Coelho

Sónia Baptista

Fotografias:

Ana Luísa Valdeira

Ilustrações:

Daniel Tércio (204, 216, 242)

Anselmus Boëtius de Boodt (206)

Henry Alken (213)

Odilon Redon (220)

Marcus Elieser Bloch (223)

Charles Dessalines D'Orbigny (226, 245, 259, 263)

Ulisse Aldrovandi (229)

Edward Donovan (252)

Design e Paginação:

CATO Atelier

ISBN 978-972-735-238-8

Daniel Tércio ©2019

Edição com revisão por pares

ÍNDICE

ÍNDICE

PREFÁCIO **08**

EM TORNO D'O ANIMAL **12**

O Devir-animal José Gil 13

O Devir-animal em debate 35

Aturdimento Luca Aprea e André Pita 48

Devir-criatura como motor de aprendizagens Cecília de Lima 70

Scenopoïetes dentirostris Ana Godinho 89

EM TORNO D'A PERFORMANCE **121**

Da criatura e sobre o que dela podemos intuir Gustavo Vicente 122

O olhar da onça, delírio socioetológico on the edge Sílvia Pinto Coelho 136

Antropoceno Daniel Tércio 166

Raposa Não Pousa Sónia Baptista 192

VERBETES PARA DEVIR ANIMAL **205**

Água Ciane Fernandes 206

Ar Ana Godinho 209

Cavalo Daniel Tércio 213

Cio Ana Luísa Valdeira 216

Diabo Gonçalo M. Tavares 220

Embrião Maria R. Bartilotti Matos 223

Hiena Paula Caspão 226

Homem-crocodilo Catarina Canelas 229

Jugo Ana Godinho 234

Lobisomem Ana Pais 239

Monstro Gustavo Vicente 242

Mosca Sérgio Bordalo e Sá 245

Nu José Gil 249

ÍNDICE

Pele Rita Pedro 252

Pomba da Fruta Pedro Félix 256

Taxidermia Paula Caspão 259

Vacas/Vozes Laura Marques 263

Voo Daniel Tércio 266

NOTAS BIOGRÁFICAS 269

PREFACIO

PREFÁCIO

Daniel Tércio

No tempo em que os animais falavam... havia veados que contavam histórias à noite, lobos que sussurravam entre si, raposas que inventavam charadas, hienas que resolviam palavras cruzadas, moscas que zuniam fórmulas matemáticas, vacas que sabiam línguas estrangeiras e lagartos que escreviam no ar planos de voo. O que é feito desse tempo?

Hoje, as vozes reunidas neste livro digital são de seres humanos, como sempre têm sido seres humanos os contadores das histórias que começam assim: "era uma vez, no tempo em que os animais falavam..."

Era uma vez um dia de Verão de 2018, em que um grupo de pessoas se juntou para escutar e conversar entre si, procurando fazê-lo num modelo diferente dos tradicionais e por vezes enfastiantes painéis académicos com intervenções de vinte minutos e powerpoints pré-desenhados. Com efeito, sob a epígrafe "práticas performativas em torno d'o animal", procurou-se, através de um formato diferente, estimular a circulação de ideias e intensificar a escuta, sem tempos de antena nem ppts. Para além da circulação das falas, essa jornada foi também ocasião para produzir grandes pedaços de papel com anotações diversas. E para acontecerem mais conversas em torno das folhas rabiscadas e desenhadas, pousadas sobre o linóleo de um estúdio de dança,

num edifício pré-fabricado da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Ilustram a presente edição digital fotografias de pedaços dessas folhas e de segmentos dos corpos que as produziram ou que simplesmente por elas deambularam.

Este livro principiou aí, mas não parou nesse lugar. Os encontros foram acontecendo e as conversas recuperadas e ampliadas. As perguntas começaram a marcar ritmos, como metrónomos. De um lado, um tambor; do outro, o aulo dionisíaco. De um lado, o animal, com o seu rugido; do outro, a performance, com a sua acutilância.

A estrutura deste livro reflete a oscilação entre estes dois termos e propõe também, ao leitor, um movimento, uma transformação, um devir: em torno d'o animal e em torno d'a performance.

No texto inaugural – "O devir-animal" – José Gil, após reconhecer que desde sempre os animais têm assombrado a vida dos homens, questiona o devir-animal (na esteira de Deleuze), não enquanto identificação com um animal, mas sim enquanto incessante poder de transformação. O leitor terá ainda a oportunidade de acompanhar o debate subsequente à apresentação do ensaio anterior.

Cecília de Lima, com "Devir-criatura", e Luca Aprea e André Pita, com "Aturdimento", prosseguem nesta linha, propondo leituras que aproximam a filosofia do terreno das artes performativas. Ana Godinho, com Scenopoïetes dentirostris, faz-nos regressar uma vez mais ao tal dia de Verão, convidando-nos para a mesa em que se conversou sobre um certo pássaro australiano, que realiza regularmente exercícios estéticos com as folhas caídas das árvores.

Na segunda parte – em torno d'a performance – Gustavo Vicente volta à questão do devir-criatura, colocando o leitor, páginas tantas, frente a frente com algo inominável. Sílvia Pinto Coelho, com o "O olhar

da onça", caminha sobre as práticas performativas de Mark Tompkins, Daniel Tércio, em "antropoceno", desafia-nos a construir caminhos para uma nova vida no e com o planeta, e Sónia Baptista partilha o seu texto performativo sobre a raposa, de que nunca se afastou e com quem tem crescido em cena e fora dela.

A terceira parte deste livro é constituída por um conjunto de anotações, sob o título "verbetes para devir--animal". Entre a microfábula e o microensaio, este é definitivamente um conjunto aberto, que pode aceitar, a todo o instante, revisões e novas propostas de palavras. Por exemplo, o "b" de besta está por escrever, bem como o "f" de fome, e o "i" de instinto, para apenas nomear alguns dos termos possíveis.

Sendo uma edição digital, ela está pronta para acolher novas propostas que, dependendo do respetivo número, poderão ser acrescentadas como comentários online, ou justificar no futuro uma edição revista e ampliada. Para tanto, todxs xs interessadxs deverão contactar xs editores através do endereço electrónico **inetmd.fmh@gmail.com**

Enquanto espécie, fomos traçando uma linha de divisão entre o humano e o animal. Pensar essa fronteira, questioná-la, performá-la, é uma obrigação de hoje. Nos textos aqui reunidos, essa fronteira foi sendo retraçada, certamente não para legitimar algumas das tremendas coisas que se fazem com os animais nos laboratórios científicos, nem para melhor domesticar as outras espécies, nem para anular o humano, mas antes para rever uma ligação tão antiga – a tal que vem do tempo em que os animais falavam – em que a selvajaria fazia circular forças, ligações, comunidades.

Este livro vem simplesmente afirmar a possibilidade de caminhar na borda do selvagem, sentindo o vento no rosto e os uivos nas noites de lua cheia.

EM TORNO D'O ANIMAL

O DEVIR-ANIMAL*

José Gil

Apesar dos avanços extraordinários da etologia, da primatologia e da sociologia animal que tendem a aproximar cada vez mais o animal do homem, permanece um fosso radical que os separa no inconsciente do homem. É muito mais difícil aproximar o homem do animal, quando é preciso lutar contra preconceitos ancestrais.

O que dirige os movimentos do performer, bailarino ou actor, em direcção à animalidade é propriamente um *devir-animal*. Esta noção será analisada, de preferência a abordar as formações simbólicas ou imaginárias, estudadas nos bestiários e nas mitografias. Desde sempre os animais assombraram a vida dos homens. Da estranheza mais inquietante às núpcias eróticas com animais, do terror selvagem à ternura domesticada que eles podem inspirar, uma gama infinita de afectos desdobra-se nos mitos, nas crenças mágicas, nos ritos terapêuticos, no totemismo, nos desejos e nos medos mais antigos. O homem aprendeu a sentir através dos animais. Percebemos que em todas estas práticas e redes de pensamento se desencadeia um processo essencial, o devir-animal, de que resultaram a fixação simbólica e o sentido imaginário da animalidade. Os símbolos e as imagens emitem forças, cujo movimento começa antes de se fixar em figuras e narrativas.

* Este texto, apresentado no âmbito das Jornadas Práticas Performativas em Torno d'O Animal, realizadas a 30 de Junho de 2018, na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, foi também editado no livro *Trajectos Filosóficos* (pp. 57-74), uma edição da Relógio d'Água, 2019.

O que significa devir-rato ou devir-cão? Sabemos que não se trata de imitar o rato e o cão, nem de com eles se identificar ou de os representar através de formas corporais. Como Deleuze não cessa de dizer, o devir não culmina numa imagem, nem encarna o animal porque não é esse o seu objectivo. Não se devém rato ou um rato, menos ainda *aquele* rato, pois o fim do devir não é outro senão devir. Devém-se rato para devir, isto é, para entrar num movimento de transformação permanente, a que se poderia chamar o devir do devir. Devém-se para atingir uma velocidade e um ímpeto que induzam necessariamente outros devires. O objectivo é a transformação, o puro devir, e, tudo o que o venha obstruir, reduzir ou imobilizar, já não faz parte do processo de devir-animal. Por isso, qualquer forma ou figura, o Rato ou o Cão, não pode ser o fim desse processo. Um resultado final seria a liquidação do movimento de transformação, a paragem do movimento da vida.

Todo o devir se desenrola ao nível microscópico, molecular. "Não se devém animal senão molecular. Não se devém cão molar a ladrar, mas, ladrando, se se o faz com suficiente convicção, necessidade e composição, emite-se um cão molecular" (Deleuze & Guattari 1980, 337) [tradução minha]. Ao descrever o processo, Deleuze e Guattari, inventores do conceito de devir-animal, analisam uma zona crítica de transformação, zona de "indiscernibilidade", zona de simbiose e confusão em que já não se sabe quem é quem, onde o homem perde os seus contornos humanos e o animal a sua animalidade. Lembremo-nos, n'A Metamorfose de Kafka, da barata que continua a falar como um homem num corpo de insecto – quem fala assim, o homem ou o insecto, Gregório Samsa ou a barata? Como se forma este ser "híbrido" indiscernível? O devir – animal, mulher ou vegetal – implica a desestruturação da forma e da função, e a libertação de um fluxo de intensidades microscópicas, intensidades de *partículas* em movimento. "Não se devém-animal, graças a quaisquer meios

e elementos, se não se emitem corpúsculos que entram na relação de repouso e movimento das partículas animais, ou, o que é o mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal" (Deleuze & Guattari 1980, 337) [tradução minha].

A noção de partícula revela-se essencial. A desestruturação do organismo, melhor, da organização do organismo (que obedece sempre a uma estrutura de poder), solta "elementos materiais" mínimos que circulam livremente, e tanto mais intensamente quanto o meio que os envolve se torna caótico. E o caos liberta energia. O que são esses elementos ou "partículas"? O que é que designam? Não são partes de membros ou de órgãos, se bem que possam relacionar-se com eles. Não são partículas sexuais, do tipo feromonas, ou outro. São partículas *animais*, diz Deleuze, ou partículas femininas, no caso do devir-mulher. Mas como entendê-las?

Notemos já que a noção de partícula serve na perfeição para substituir o que é rejeitado liminarmente por Deleuze: uma concepção do devir através de relações de semelhança ou de analogia, que implicariam automaticamente a noção de forma. A partícula não tem forma nem constitui uma unidade formal. Que faz então o actor que, entrando num devir-águia, abre os braços e faz o gesto de voar? Ou que, para devir-cão, começa a ladrar? A função da forma parece, no entanto, nestes exemplos, irrecusável e decisiva.
Vejamos agora uma descrição concreta de um devir-cão, comentado por Deleuze:

> Num texto muito curioso, Vladimir Slepian [um escritor francês] põe o "problema": tenho fome, tenho sempre fome, um homem não deve ter fome, tenho então de tornar-me cão, mas como? Não se tratará de imitar o cão, nem de uma analogia de relações. É preciso que eu consiga dar às partes do meu corpo as relações de velocidade e de

> lentidão que o façam devir cão, num agenciamento original que não procede por semelhança ou analogia. Porque não posso devir cão sem que o próprio cão se torne outra coisa. Slepian, para resolver o problema, tem a ideia de utilizar sapatos, o artifício dos sapatos. Se calçar as minhas mãos, os seus elementos entrarão numa nova relação de onde derivará o afecto ou o devir que se busca. Mas como poderei atar o sapato à minha segunda mão, se a primeira se encontra tomada? Com a boca que está por sua vez investida no agenciamento, e que devém bocarra de cão na medida em que a boca de cão serve agora para atar o sapato. A cada etapa do problema, é preciso não comparar os órgãos, mas colocar os elementos ou materiais numa relação que arranque o órgão à sua especificidade para o fazer devir "com" o outro. (Deleuze & Guattari 1980, 316) [tradução minha]

Atar a mão é dispor os dedos, a palma, o pulso de maneira diferente, de tal modo que as relações entre eles se aproximem das relações entre os elementos da pata do cão. Compreende-se a ideia de Slepian: desfaz a forma e a funcionalidade da mão humana, procurando um outro movimento, não propriamente próximo dos movimentos da pata do cão, *mas do que devém a pata do cão*. Porque, quando se inicia um devir-animal, o próprio animal entra em devir.

A dificuldade, aqui, vem do facto de a pata do cão sofrer uma transformação e esta parecer puramente subjectiva e imaginária. Enquanto modifico o meu órgão da mão, a pata do cão transformar-se-ia imaginariamente, isto é, fantasiosamente. Não é esse, certamente, o pensamento de Deleuze. Em que é que se transforma a pata do cão? Deleuze não especifica nunca o devir do lado do animal, escreve, sempre, nos vários exemplos que apresenta, que o animal, cão, cavalo, lobo ou ratazana, devém "outra coisa". Poder-se-ia julgar

que o animal entraria num devir-humano, mas Deleuze visivelmente não o quer dizer.

Se o devir do animal não é nem subjectivo nem fantástico, é porque o processo se desenrola ao nível molecular e virtual, o que implica situar-se no plano de imanência da Natureza. Sem desenvolver aqui esta ideia central da filosofia deleuziana, digamos, apenas, que todo o devir-animal é ontologicamente real, para lá das categorias de "objectivo" e "subjectivo". O devir-animal é certamente um movimento que começa num sujeito, e o dissolve; implica a separação entre o subjectivo e o objectivo, e ultrapassa-a, afirmando o real como única categoria unívoca. O devir-animal define a potência e, como tal, o ser do homem. Na construção da ontologia deleuziana, tal como é apresentada na teoria dos devires de *Mille Plateaux*, a noção de "partícula" ganha uma importância decisiva. Porque a partícula ou "elemento material" não é nem objectiva nem subjectiva, é o que compõe o real do indivíduo-em-devir. Assim, ao descrever o devir-cão do homem como um movimento de partículas que se avizinham, pela sua velocidade e lentidão, das partículas do devir-outra coisa do cão, estamos a considerar que a noção (ou ideia ou imagem) que o indica se transforma, porque se transforma a sua própria realidade ontológica. No plano ontológico, o cão não é o cão da biologia ou o cão da doxa. O que é o cão? O devir-cão do homem provoca o devir (ontológico) do cão. Eis como se resolve a dificuldade.

Não avançámos muito quanto à inteligibilidade da noção de "partícula", mas, mesmo assim, distingui-la-emos do afecto, que intervém também decisivamente nos devires e, em particular, no devir-animal. Consideremos um actor que devém-águia, por exemplo. No palco, sobe três degraus de uma pequena escada, abre os membros superiores, estica o pescoço, abana as mãos e os braços simulando asas, e parte, subindo no ar. Todo o actor sabe que esta encenação só resulta com uma mobilização afectiva muito intensa e complexa,

convocando afectos de vitalidade, esforço, confiança, certeza, medo e risco, júbilo, etc. Qualquer devir, -animal, -mulher, -criança, é um devir-intenso – e um devir-molecular. O papel do afecto é sempre múltiplo: além de dessubjectivar, afogando o sujeito numa onda que o submerge e dissolve, dirige, por assim dizer, os movimentos das partículas materiais, modulando as suas velocidades e lentidões. É a velocidade do afecto que imprime regimes e circuitos específicos à velocidade das partículas. E de tal modo com elas se combina, que se pode dizer que o afecto as leva e é por elas levado. Mas não devemos confundir afectos e partículas, embora precisem uns das outras: as partículas só se movimentam em fluxo, e quem flui é o afecto; os primeiros são mentais e as segundas materiais, enquanto modos diferentes de expressar, no plano de imanência, um ser ontologicamente único. Deleuze e Guattari escrevem: "As puras relações de velocidade e de lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência [ou de imanência], implicam movimentos de desterritorialização, como os puros afectos implicam uma tarefa de dessubjectivação" (Deleuze & Guattari 1980, 330) [tradução minha].

Poderá o processo de devir, que desterritorializa e dessubjectiva, desfazer completamente a forma e a função? No devir-cão de Slepian, o calçar das mãos não tende a transformá-las em patas, como as patas da frente do cão, e não transformará a relação dos dedos em adjuvantes da marcha? Não se aproveitam, de uma certa maneira, as formas e as funções anteriores para soltar "partículas" e fazê-las circular? No bater de asas do actor, não se parte de uma analogia vaga de formas para construir o devir-águia? Como entender, então, a forte e quase absoluta rejeição da "analogia de formas e de funções" por parte de Deleuze? Ou o facto de não reconhecer que o trabalho sobre os órgãos, envolvido em todo o devir, não se limita, pura e simplesmente, à sua destruição? "É preciso anular os órgãos, enclausurá-los de certo modo, para que os seus elementos

libertos possam entrar em novas relações de que derivam o devir-animal e a circulação dos afectos no seio do agenciamento maquínico" (Deleuze & Guattari 1980, 317) [tradução minha]. O devir implica, pois, uma violência feita ao organismo ao qual se "arranca" (é o verbo preferido de Deleuze) o órgão, e desse mesmo órgão arrancam-se, por sua vez, as partículas que entram em simbiose com as partículas animais.

É verdade que os autores de *Mille Plateaux* têm ainda, como alvo da sua crítica, a psicanálise e as categorias do simbólico e do imaginário, que recorrem essencialmente à semelhança e à analogia de formas. Pelo contrário, o relevo dado ao "corpo-sem-órgãos" ou plano de imanência explica a pouca ou nenhuma importância atribuída ao trabalho sobre os órgãos. Assim, aquela zona de indiscernibilidade ou de vizinhança, "que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do animal e do humano", constitui-se como a zona de formação do corpo-sem-órgãos que resulta da conjunção e combinação das velocidades recíprocas das partículas humanas e das partículas animais. E é ela que forma um plano de circulação único ou plano de imanência.

> Realidade do devir-animal, sem que se torne animal na realidade. Não serve de nada, então, objectar que a criança-cão não faz de cão senão nos limites da sua constituição formal [...]. Porque, o que é preciso explicar é precisamente que todas as crianças, e mesmo muitos adultos, o fazem mais ou menos, testemunhando uma conivência inumana com o animal em vez de uma comunhão simbólica edipiana. [...] Trata-se de fazer corpo com o animal, um corpo sem órgãos definido por zonas de intensidade ou de vizinhança. (Deleuze & Guattari 1980, 335) [tradução minha].

Apesar da rejeição do simbólico, a verdade é que a forma intervém no processo dos devires. Tratar-se-á, talvez, de entender de outra maneira o simbólico, a analogia e a semelhança de formas. De onde vem a ideia de "partículas"? Se conseguirmos defini-la claramente, teremos uma ideia do seu movimento em relação com as formas e os órgãos. Deleuze vai buscar a noção a Espinosa, na leitura que faz das *corpora simplicissima*, elementos de base ou unidades últimas do mundo físico. De notar que Espinosa nunca explicitou a natureza desses corpúsculos, atribuindo-lhes apenas movimento e repouso que são determinações modais do atributo Extensão.[1] Deleuze compreende-os da seguinte maneira:

1 V. *Ética II*, Lema VII (proposição XIII), escólio

> Espinosa procede radicalmente: chegar a elementos que não têm nem forma nem função, que são portanto abstractos nesse sentido, se bem que sejam perfeitamente reais. Distinguem-se apenas pelo movimento e o repouso, a lentidão e a velocidade. Não são átomos, quer dizer elementos finitos ainda dotados de forma. Também não são [elementos] infinitamente divisíveis. São as últimas partes infinitamente pequenas de um infinito actual, dispostas num mesmo plano, de consistência ou de composição. Não se definem pelo número, porque existem sempre em grupos infinitos. (Deleuze & Guattari 1980, 310-311) [tradução minha].

Destaquemos dois aspectos desta descrição: o facto de serem elementos "abstractos mas perfeitamente reais" e "partes últimas mas infinitamente pequenas de um infinito actual". Deleuze parece dizer que os corpúsculos, não possuindo forma nem função, não podem ser concretos, apenas abstractos. Abstractos mas reais. Segundo o que conhecemos do pensamento deleuziano, esta é a fórmula que define o virtual. Abstracto

significa, aqui, virtual. As partículas distinguem-se entre elas "pelo movimento e repouso ou pela velocidade e lentidão".[2] Mas quando os corpúsculos se juntam em repouso ou têm a mesma velocidade compõem um Indivíduo.

2 *Ética II*, idem.

> Segundo o grau de velocidade ou a relação de movimento e de repouso que estabelecem, pertencem a tal ou tal Indivíduo, que pode, ele próprio fazer parte de um outro Indivíduo com uma outra relação mais complexa, e assim ao infinito. Há pois infinitos mais ou menos grandes, não segundo o número, mas segundo a composição da relação entre as partes. De tal forma que cada individuo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada. O plano de consistência da Natureza é como uma imensa Máquina abstracta, mas real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que reúnem, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas. (Deleuze & Guattari 1980, 311) [tradução minha]

O devir-animal combina infinitas partículas de um lado e do outro numa zona de vizinhança de um órgão (por exemplo a pata do cão de Slepian), de tal maneira que um novo agenciamento nasce entre intensidades (as intensidades soltas da mão atada agenciam-se com as intensidades das partículas livres da pata do cão). Intensidades de afectos que envolvem partículas *virtuais* ou *abstractas*, isto é, que não pertencem já ao homem ou ao animal, mas a um outro "indivíduo" que nasceu do agenciamento entre partículas definidas pela mesma relação de velocidade e lentidão que liga todas as suas partes. Elas são materiais, na medida em que a matéria é um modo de um atributo substancial. De acordo com a terminologia deleuziana – e não já espinosista –,

diremos que são partículas virtuais e reais. (No entanto, a distinção entre virtual e actual não parece muito feliz, quando aplicada às "partículas": pois, como pensar as "partículas verbais" e as "partículas alimentares" que, segundo Deleuze, Louis Wolfson, o esquizofrénico especialista em línguas, "arranca" às palavras e aos alimentos? [Deleuze & Guattari 1980, 334]. São ainda virtuais, se bem que dificilmente sejam pensadas sem quaisquer determinações actuais). Como considerar as partículas, se não são átomos, moléculas, ou unidades "físicas" – ainda que constituam "o mundo físico"? São elementos materiais, encarados sob o ponto de vista ontológico, virtual (que é o da Extensão, no espinosismo), isto é, enquanto elementos do plano de imanência da Natureza, em que as distinções dualistas entre sujeito e objecto, material e imaterial, físico e psíquico, deixam de ser pertinentes. A partícula, que entra decisivamente no devir-animal de um performer, é uma espécie de resíduo circulante ontológico de um processo que a todos parece bem sensível, visível, fenomenologicamente concreto. E no entanto, é uma unidade abstracta que faz parte do agenciamento da máquina abstracta que se engrena no devir.

Por outro lado, quando tomarmos as partículas como "partes últimas de um infinito actual" (quer dizer, de Deus ou Natureza, segundo Espinosa) encontraremos apenas a ideia de que estas partículas, que se libertam no devir-animal, são actuais numa actualidade única. Encontraremos a ideia de que o infinito existe *agora-para sempre* ou *agora-eternamente* – não no passado cronológico que já foi ou no futuro que ainda não é. Em termos simples, devir-animal é aceder ao real, devir o que se é participando no infinito infinitamente real actual.

Importa esclarecer o que se entende aqui por "abstracto". Vimos que o devir-animal não visa a identificação com um animal, mas apenas a continuação do poder de transformação. Devém-se cão, para devir. Mas porquê, então, o devir-cão e não o devir-lobo ou outro devir qualquer? E se a qualificação do animal entra em jogo, que "cão" é este em que se devém – não é um cão real, não é a ideia de cão, não é um arquétipo ou um símbolo? Em que animal Slepian ou o actor que voa se quer tornar? Que significa, afinal, "abstracto"? Deleuze propõe um conceito, o de "Animal abstracto". Se não se devém tal animal concreto, cão ou lobo, devém-se antes de mais animal abstracto. Mas o que é um "cão abstracto"? Sem responder directamente a estas perguntas, Deleuze cunha o termo e a noção, através da leitura que faz da célebre polémica que estalou, em 1830, entre Cuvier e Geoffroy Saint-Hilaire, a propósito da origem e organização dos seres vivos.

Para Cuvier, as semelhanças e homologias entre órgãos – entre as cabeças da mosca, da serpente e do homem, por exemplo – mostram que há um plano transcendente da Natureza, o plano de criação de Deus, que se distribui segundo ramos distintos e incomunicáveis, dando origem às diferentes espécies. Os órgãos definem-se segundo as funções relacionadas com o meio exterior, de onde derivam as formas e, portanto, as semelhanças entre elas. "É um plano de organização escondido" (Deleuze & Guattari 1980, 311), de estrutura e de génese. Para Geoffroy Saint-Hilaire, não há plano transcendente da Natureza, nem derivação por analogia de funções, mas tudo decorre de um Animal abstracto, imanente à vida. Os crânios das diferentes espécies de invertebrados e vertebrados não são mais do que diversas combinações possíveis de um crânio, por assim dizer abstracto, no qual estão virtualmente contidas as conexões dos elementos – aqui, ossos – que compõem todos os crânios, de todas as espécies. É o crânio de um *Animal abstracto*, expressão que designa o tipo de organização subentendida

por Geoffroy Saint-Hilaire. Os órgãos, as partes, tomam tal função e tal forma (em tal espécie e tal caso, como o de um monstro, por exemplo), de acordo com o modo como os "elementos anatómicos" se combinam, mais ou menos rapidamente ou em atraso, para resolver uma situação. "O pé dos ruminantes torna-se uma garra na história do leão; uma mão no macaco, uma asa na descrição dos morcegos; uma barbatana com respeito à baleia, etc.", escreve Saint-Hilaire (1818, 21) [tradução minha] na sua *Philosophie anatomique*. As diferenças – e as homologias – entre os órgãos dependem da posição, das relações e das dependências (factores reunidos sob o termo único de *conexões*) dos mesmos "materiais orgânicos" submetidos a operações de *dobragem e de torção* que os diferenciam. Operações mais ou menos complicadas (de uma geometria do espaço particular), que ocorrem a partir da "anatomia" do Animal abstracto. A unidade de composição das conexões determinará as analogias e semelhanças entre as formas. Os "análogos", como lhes chama Saint-Hilaire, decorrem das conexões entre os mesmos "elementos orgânicos". Na sua teoria da analogia, as conexões – ou "agenciamentos", na terminologia deleuziana – vêm primeiro, as analogias formais e funcionais surgem depois. A unidade de composição aponta para um Animal abstracto, imanente ao plano de organização da Natureza de todos os seres vivos, permitindo uma espécie de continuidade de todas as espécies – tese inadmissível para Cuvier.

Como compreender a abstração, própria do Animal abstracto, em Geoffroy Saint-Hilaire? Ele contém em si todas as combinações ou agenciamentos de todas as espécies animais. Contém-nas como? Contraindo--as todas, de modo muito especial. Poder-se-ia acrescentar que tudo se passa no plano virtual. O processo de contracção acumularia virtualmente no corpo inúmeros tipos de conexões possíveis entre formas, partes e órgãos. Mas isso não nos faz avançar, para compreendermos os mecanismos próprios da contracção-abstracção.

Sem entrar na velha e parcialmente ultrapassada controvérsia sobre "a ontogénese que recapitula a filogénese" de Haeckel, e a sua importância para as teorias evolucionistas, o estado da arte permite-nos, hoje, especular, afirmando que a própria noção de "memória filogenética" implica uma certa forma de conservação do passado genético dos vertebrados e de todos os seres vivos no corpo, no cérebro e no psiquismo do indivíduo humano. Partamos de uma constatação: o homem é o único ser capaz de experimentar todos os devires animais possíveis, do devir-amiba ou devir-larva ao devir-borboleta ou devir-gorila; é capaz de devir-mosca, de devir--alforreca ou devir-jacaré. Além do poder excepcional da sua imaginação, possui uma plasticidade anatómica e motora que lhe permite mover-se como qualquer animal. Um quadrúpede ou uma ave tem um grau inferior de liberdade de movimentos dos membros e do tronco, quando não da cabeça e dos olhos. Nos símios, esse grau de liberdade aumenta consideravelmente. No homem, atinge o máximo que se conhece (o máximo ilustra-se, em grande parte, nas posturas do ioga). Mesmo que se insista na especificidade de cada espécie, é um facto que só a arquitectura anatómica do corpo humano permite a simulação motora de todos os outros movimentos animais (é talvez mais difícil para um cão devir borboleta). Podemos supor que este poder universal do devir--animal do homem se ancora na sua memória filogenética; e que esta actualiza, em cada devir, um conjunto de "conexões" singulares do Animal abstracto, no sentido de Geoffroy Saint-Hilaire. Como vimos acima, este animal não se define pela sua forma nem pelas suas funções, mas sim pelos agenciamentos das suas partes ou "elementos orgânicos". São estas combinações, virtualmente presentes nesse Animal, que permitem ao homem simular, numa sequência analógica, movimentos da borboleta ou do jacaré.

Para não haver confusões, precisemos o que significa, aqui, a analogia – já que, com Deleuze, recusámos,

desde o princípio, que o devir-animal obedeça a uma analogia ou semelhança de formas. Como vimos, Saint--Hilaire concebe a analogia de modo diferente: não se trata de homologias formais, mas de conexões de elementos mínimos. Quando se aproximam duas formas "por analogia", procuram-se combinações de elementos comuns, operações de dobragem e torção dos mesmos ossos do crânio, por exemplo – ou, no devir-animal, conexões ou "agenciamentos" de partículas que se combinam o mais possível com as conexões correspondentes do animal (a mão de Slepian e a pata do cão). Não se comparam as formas dos órgãos, vai-se de um órgão a outro a partir do que os distingue, num fluxo de diferenças que convergem e divergem – não para se reduzirem as diferenças e se homogeneizarem os movimentos, pois assim abolir-se-ia o devir, tudo ficaria igual, idêntico e imóvel. As diferenças de intensidades (de velocidades), quer dizer, de forças, ganham vida. Com elas, tratam-se e ajustam-se os movimentos diferenciais, e não formas semelhantes. Criam-se máquinas. A analogia põe em movimento forças, e a analogia de forças mede-se, primeiro, pelo impulso e combinação dos movimentos. Há sempre uma ilusão, quando se considera como primeira a forma. Uma copa de árvore adquire a forma oval porque todos os ramos e folhas tiveram a mesma força de crescimento, e não porque a forma oval (pré) determinou que todos os ramos e folhas crescessem até ao mesmo nível. E o mesmo vale para todo o tipo de morfogénese. Trata-se de uma ilusão perceptiva da macroscopia. É esta ilusão da forma primeira que vai dar a primazia onto-gnoseológica aos símbolos, às Formas inteligíveis e aos Ícones de toda a espécie.

Podemos agora compreender como o devir-animal procede: o movimento de devir e de transformação desencadeia tal outra conexão particular de elementos, por exemplo, uma combinação *canina* vem ligar os elementos (ou partículas) da mão, aproximando-se da combinação correspondente do cão (que entretanto

devém-outra coisa). Mas como pode um homem, com o seu corpo e o seu cérebro humanos, actualizar, realizar, uma conexão canina de elementos da mão, se ele é de uma espécie diferente? Pode fazê-lo porque ele próprio não é mais do que uma versão concreta, particular, do animal abstracto que contém em si. E, nesse animal, a versão canina e a versão humana não são mais do que possibilidades de conexões que, abstractamente, contêm as duas e as fazem comunicar entre si. Posso devir-cão porque, de um certo modo – um dia a embriologia e a memória filogenética comprová-lo-ão – encerro em mim, no animal abstracto que está em mim, e de que eu próprio resulto, um cão virtual, isto é, abstracto. E, claro, compreendo em mim todas as espécies animais, enquanto máquinas abstractas de conexões possíveis. Sei agora que, não querendo transformar-me num cão real, nem identificar-me com o cão, nem encarnar a ideia de cão, o "cão" que viso no meu devir-cão é o *cão abstracto*.

Qual é o sentido positivo desta abstracção? Sabemos que a operação de abstrair é a mesma que leva à possibilidade de "conter virtualmente". Por exemplo, o nosso sistema motor, adequado à marcha erecta, contém virtualmente a mobilidade de um quadrúpede e a reptação de uma serpente. De modo mais complexo, o nosso sistema proprioceptivo permite uma orientação "intuitiva", que "contém" implícita e parcialmente os movimentos orientados por balizas espaciais exteriores. Incorporam-se estes movimentos, abstraindo-os da marcha real e contraindo-os no organismo: os movimentos entre os membros e as coisas no espaço objectivo-perceptivo reduzem-se, graças a sensores, a relações entre diversos movimentos dos músculos, ossos, tendões, etc. Nos dois casos, deu-se uma absorção ou incorporação dos movimentos traduzidos em movimentos mais finos e simples. Toda esta sequência de operações se faz por uma *contracção*. O animal

abstracto contrai para absorver e incorporar de forma sintética e simples a infinidade de combinações, agenciamentos ou conexões possíveis dos elementos básicos.

A abstracção-contracção é um mecanismo a que não se tem dado muita atenção e que está presente em múltiplos processos naturais e cognitivos. Em geral, os fenómenos de *incorporação* servem-se da contracção para resumir e inscrever sequências de movimentos no corpo ou no pensamento que, depois, se podem exteriorizar, desdobrando-se em toda a sua extensão ou em partes dela. Ao abanar os braços, o actor descontrai assim os movimentos da águia que, em si, existiam contraídos. Ao mesmo tempo desencadeia as forças que a forma continha. Não se supõe aqui que a forma resulta do traçado de um trajecto, de tal maneira que, quando se percorre o seu contorno acabado, retoma-se o movimento do trajecto. À maneira de um desenho infantil, o sentido seria dado pelo movimento concreto do traçado, porque a criança desenha como se estivesse a agir realmente. O desenho da criança é performativo. De certo modo, a abstração-contracção vai mais longe: toda a forma simbólica (ou mais geralmente, todo o signo), é performativa, resumindo e incorporando sinteticamente o conjunto dos movimentos que a engendraram. O actor desencadeia forças da águia no seu devir-águia porque desdobra no espaço as forças reais da águia abstracta contraídas dentro de si. Estas operações explicariam, parcialmente, o poder da arte e da literatura; elas explicariam a afirmação de tantos artistas que dizem poder criar a "verdadeira realidade" ou a "realidade verdadeira". Evoquemos ainda o poder dos *mantra* ou "sons místicos" de tradição védica utilizados no ioga, espécies de símbolos que são também a realidade que simbolizam. Trabalhando as vibrações fonéticas e contraindo o sentido das frases, é possível concentrar numa só sílaba um volumoso tratado "metafísico" [3] . De modo semelhante, teríamos

3 Cf. Mircea Eliade, *Le Yoga, immortalité et liberté*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1954, pp. 214-218.

uma explicação para certos mecanismos retóricos e semióticos ainda obscuros, como os da metonímia, em que o todo é dado pela parte: basta fazer irromper uma força particular para se obter o todo afectivo; basta agitar um pouco os braços-asas para se ter a ave inteira. Enfim, talvez as velhas teorias do associacionismo de imagens, palavras ou pensamentos, ganhem um acréscimo de inteligibilidade se recorrermos ao mecanismo da incorporação por contracção. Como vimos, no devir-animal, cada modo de combinar as partículas define uma máquina abstracta. O animal abstracto resume nele uma infinidade de combinações possíveis, uma infinidade de máquinas abstractas que vai determinar a especificidade de cada devir (-cão, -barata). Quando o performer devém águia e mexe os braços, fabrica aquela zona de indiscernibilidade em que as partículas dos braços e das mãos se misturam com as partículas da águia, abrindo-se já para o ar e para o vento. Ele, agora águia, transformado necessariamente, desposará o vento, ocorrerá simultaneamente um devir-vento e um devir-ar, assim pode voar. Não já somente um devir-animal, mas também um devir-mineral.

Tudo o que acabámos de descrever é certamente verdade, mas não estaremos a esquecer, na descrição deste exemplo, o devir-humano do animal? Referimo-nos acima ao facto de Deleuze nunca mencionar este aspecto do devir-animal, preferindo indicar que ele se torna "outra coisa". Compreende-se que, se o devir-animal do homem se limitasse a suscitar um devir-homem recíproco do animal, o duplo movimento de transformação culminaria num produto final definitivo, híbrido ou quimera, e extinguir-se-ia. É pois necessário que o devir do animal se vire para "outra coisa", que não o homem. Contudo, parece-nos que sem um devir-humano do animal, também não haverá devir-animal. Foi assim, aliás, que o entendeu Kafka: Gregório Hamsa-insecto fala como um homem, se bem que pie também; os símios redigem "relatórios para uma Academia"; os chacais

conversam com os árabes; os cães escrevem memórias e Josefina, a rata, canta, muito bizarramente, para o seu povo, que fala. Não estará implícito, na própria ideia de trocas e de simbioses entre partículas humanas e partículas animais, que estas, para se misturarem, se "aproximem", nas suas conexões, das partículas humanas? Sem este aspecto, deixaria de haver devir-animal. Se o devir-animal não mimetiza a figura de um animal real porque este está a desfazer a sua própria forma, o devir-humano do animal também não mimetiza a forma do homem pela mesma razão. Isto é, o devir-animal induz de facto um devir-humano, e este duplo movimento abre o devir-animal para "outra coisa".

Por último, cabe-nos perguntar: qual o papel da imaginação no devir-animal? O que significa imaginar-se cão ou águia, se não é a imagem de um animal que guia o processo de transformação, mas uma abstracção sem forma, qualquer coisa como um conjunto de engrenagens em movimento? Se olharmos bem para o que faz a imaginação do corpo, constatamos imediatamente que difere muito da imaginação de um objecto qualquer. Imaginar uma casa, o deslizar de uma nuvem ou uma expressão do rosto de alguém entra no quadro da relação sujeito-objecto. Imaginar o movimento do seu próprio corpo, de um dos seus órgãos ou partes, modifica radicalmente o processo imaginativo. E modifica por uma razão essencial: o objecto a imaginar coincide parcialmente com o sujeito que imagina. No exercício habitual da imaginação, o corpo do sujeito subjaz, se bem que de modo complexo e invisível, à posição espacial da imagem produzida – é o seu sistema de referências subentendido. Quando a imaginação se aplica ao corpo que imagina, é como se se aplicasse a si mesma. Tudo muda, pois, porque não se está já a activar uma faculdade autónoma do espírito que lida com um objecto exterior, mas a convidar o próprio corpo a mover-se dentro do espaço da imagem. Qualquer

coisa de muito estranho acontece, o objecto da imaginação faz parte do que a leva a mover-se. Imaginar-se é prolongar os movimentos corporais nos movimentos imaginativos, deixando estes de ser puramente "formais", e passando a ser "materiais". (Notemos que este trabalho da imaginação se distingue da "imaginação da matéria" de Bachelard, se bem que haja semelhanças entre os dois). Nas teorias tradicionais da imaginação, esta "reproduz" a percepção ou "produz" qualquer coisa de novo. Neste caso, ela traça movimentos "virtuais", na senda dos movimentos corporais, como se o próprio corpo agisse dentro da imaginação, ou pudesse ele mesmo imaginar(-se). Profundamente mergulhada no corpo, a imaginação de si mesmo impulsiona-se pelos movimentos materiais que a atravessam, e que são acordados pela intensificação afectiva. Movimentos virtuais de padrões de motricidade que existem virtualmente no animal abstracto que está em nós.

Na imaginação do próprio corpo, tal como a descrevemos, o sujeito e o objecto fundem-se, a massa corporal sonha, por si só, consigo mesma. A este tipo de imaginação, Fernando Pessoa, na *Ode Marítima*, chama "imaginação corpórea". Quando se entra num devir-borboleta, os movimentos imaginativos desdobram-se, obedecendo ao padrão ancestral virtual que a memória filogenética conserva. Porque "eu já fui borboleta", posso borboletar à vontade, naturalmente, com os meus braços, o meu corpo, os meus afectos e o meu pensamento. É o devir-borboleta que me leva.

O devir-animal está longe de ser um fenómeno raro e excepcional, não é por isso só familiar para os artistas, feiticeiros e crianças. A cada esquina da vida quotidiana espreita um devir-cão ou devir-águia – logo abafado pelo barulho dispersivo das coisas banais macroscópicas. Olhe-se para um cão, um gorila ou uma águia, olhem-se os seus olhos, em silêncio. Qualquer coisa como um laço mudo, uma conivência poderosa, nasce em

nós. Lentamente, estamos a mudar, a passar para o lado do animal, a devir-cão ou a devir-águia. Como se uma onda, vinda de muito longe e de muito fundo, nos arrebatasse, levando-nos para uma região antiquíssima, íntima e esquecida.

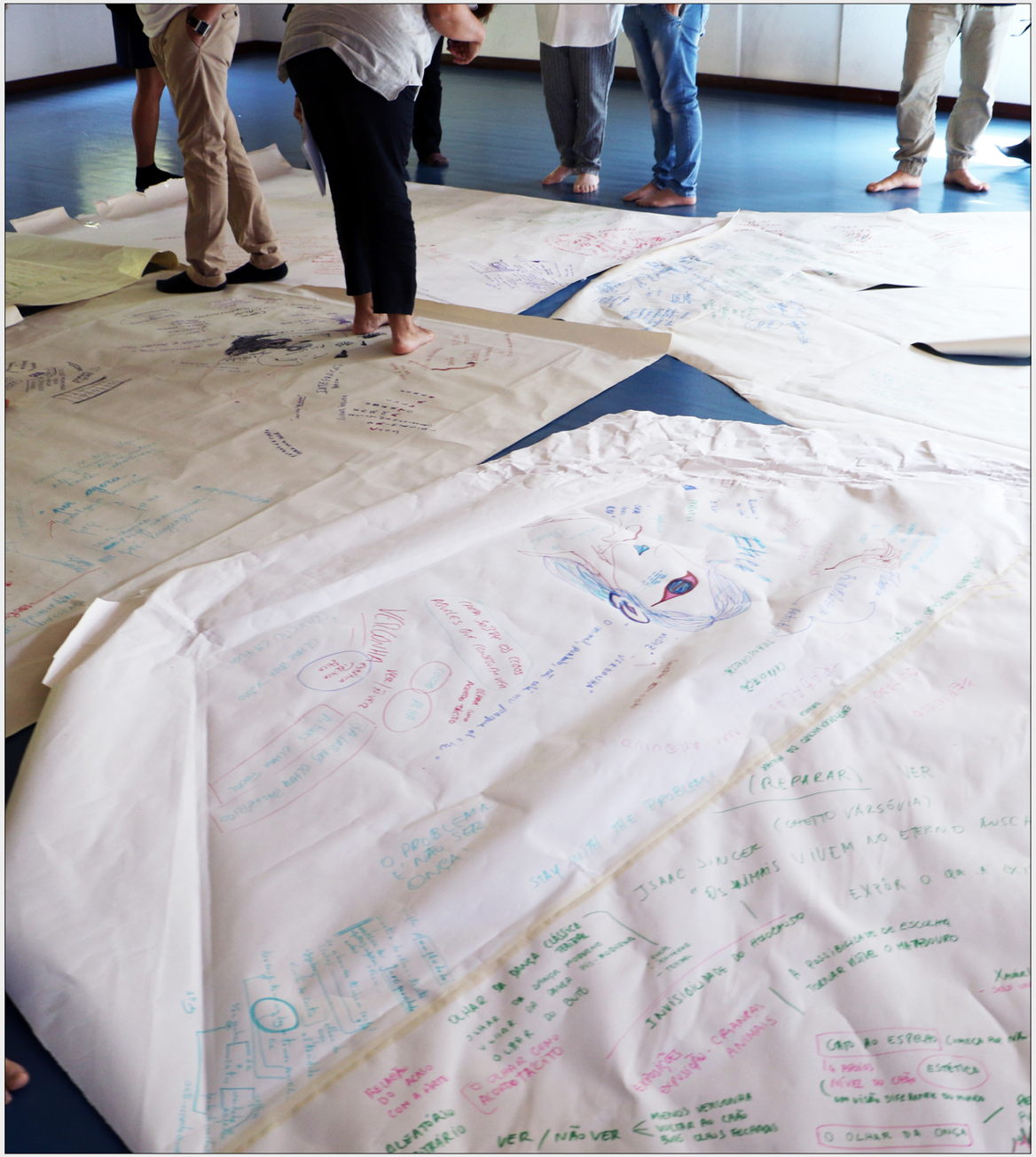
Referências

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

Eliade, M. (1954). *Le Yoga, immortalité et liberté*. Paris: Petite bibliothèque Payot.

Saint-Hilaire, G. (1818). *Philosophie Anatomique*. Paris: J. B. Baillière.









O DEVIR-ANIMAL EM DEBATE

— Muitas vezes quando nós passeamos na rua encontramos coisas deste género: alguém que leva um cão e que é muito parecido com aquele cão e o cão parecido com aquele homem. Gostaria de saber se isto é um fenómeno mimético ou não, ou se entra nesta categoria. Mas a pergunta que eu ia colocar não era exactamente esta (isto era uma observação), era acerca de uma pedagogia do devir-animal. Será possível nós trabalharmos essa pedagogia do devir-animal que talvez seja recuperar uma coisa que está desde o início nas crianças? Como é que o José Gil coloca esta questão? Se é que a coloca.

José Gil: Por exemplo, uma pessoa num bairro de Lisboa onde eu morava saía todas as manhãs de sua casa com um cão. O cão chamava-se, já não me lembro, chamava-se Manuel ou Ernesto ou uma coisa assim. E eu, então, da minha casa ouvia o diálogo – era um diálogo porque ela falava com o cão –, o diálogo intenso que ela estabelecia com o cão. O cão parecia-se com ela e ela parecia-se com o cão. É verdade porque eu notei. Isso acontece muitas vezes. E era extraordinário porque ela tratava o cão como um membro da família, não sei se era filho, se era marido, mas estava sempre irritada com o cão, dizia-lhe para ir para a esquerda e o cão

parava. E o cão respondia, de certeza, os movimentos do cão eram de resposta. Ela irritava-se, ele parava, ela irritava-se mais e ele andava um bocadinho. Bom, e ali andavam os dois. Isto o que é que significa? Eu falei numa espécie de devir canónico. O processo de devir é extremamente complicado. Esta senhora, que tinha o cão, entrou num devir abortado, quer dizer num devir que acabou numa espécie de conjugalismo fechado, uma relação fechada que é o contrário de uma transformação. É enquistar-se num certo papel que o cão e ela deviam manter. Isto é um abortar do processo de devir que já está na *Metamorfose* do Kafka. O Gregor Samsa transforma-se num animal realmente e anda por ali e morre. O devir-barata de Gregor Samsa aborta. O processo de devir pode parar mas não abortar, parar integrando o movimento no símbolo, num ícone, num ícone animal, no totemismo, etc. São criações a partir do movimento que não aborta, como este do cão, mas que se fixa e que tem um outro regime mais complexo. Quero dizer, se nós formos ver as ocorrências e as consequências, os efeitos possíveis do devir-animal, eles são muitíssimo variados e complexos. Podemos imaginar uma peça de teatro entre esta senhora e o cão, o difícil é pôr o cão em cena.

Sobre a sua segunda questão, faz-me pensar de maneira sistemática numa pedagogia do devir-animal, sobretudo para aqueles que estão directamente empenhados na performance, na dança, etc. Como realizar um devir-animal? Eu não sei, deve antes perguntar a um coreógrafo ou a uma coreógrafa ou a um bailarino. O que me parece é que, para começar, não é muito difícil porque nós estamos sempre a despontar para um devir-animal. Aparece-nos um cão e, ou ele nos é completamente indiferente e então não acontece nada ou, se nós nos interessamos pelo cão, já está ali qualquer coisa a passar-se. Portanto, começa-se por aí. Todo o problema é o que é que o bailarino ou coreógrafo vão fazer desse devir-animal e aí entra a pedagogia. Como

fazer para que esse devir possa entrar em sequências de movimentos?

— Bom dia, é sempre um prazer ouvi-lo, vim de propósito para o efeito. Eu não estou ligada à arte, não sou artista, não tenho nenhuma intervenção a esse nível, sou de sociologia, antropologia e o meu foco é as mobilidades. Vou focar-me neste momento no movimento estival. Num *post* que coloquei de crítica ao grande movimento estival nas autoestradas que leva à imobilidade total em que os comentários são sempre: "é uma carneirada", "é um rebanho", etc. Por outro lado, e em paralelo, neste momento, não sei o que é que hei-de chamar à selecção portuguesa, mas, pelo menos, do ponto de vista dos jogadores em campo, é um jardim zoológico, visto que temos lá dragões, leões e águias, neste momento a levar-nos às sete da tarde a quase parar todo o país e todo o globo, quando for a final[1]. Portanto, tenho sempre um problema muito grande em analisar este devir-animal, por um lado, paralisante e que nos leva a pensar em grandes problemas sociais, e, por outro lado, um devir-animal que nos leva exactamente a esquecer os problemas sociais. Gostaria muito de o ouvir sobre isto.

JG: Estou longe de poder responder inteligentemente porque conheço mal essas realidades... Só lhe posso dizer isto: parece-me que há uma relação entre o que evoca como fenómeno e isto que vou dizer. Não falei aqui num aspecto importantíssimo para estes autores (Deleuze e Guattari), autores do conceito de devir-animal (Deleuze mais do que Guattari), que é a noção de multiplicidades. Se, por acaso, se interessar por um livro deles, *Mil Planaltos*, verá que a questão das multiplicidades está em quase todos os capítulos. E eles

1 Esta conferência decorreu no dia 30 de Junho de 2018, dia do Uruguai-Portugal (2-1) para os oitavos-de-final do Mundial 2018 na Rússia.

dizem sempre, por exemplo, que o devir-lobo é devir-mil lobos, há sempre uma multiplicidade proliferante. Eu poderia mostrar que isso vai muito ao encontro da ideia do animal abstracto, o devir-cão abstracto. O que é este cão abstracto? É a possibilidade de múltiplos cães. E depois fazer uma espécie de análise fenomenológica (isso era mais fino ainda), mostrando que, quando nós nos estamos a interessar por aquele cão, não é aquele cão, é já uma multiplicidade de cães. No fenómeno que evocou, há os dois aspectos. Por um lado, adeptos e jogadores todos homogeneizados, "a carneirada", como disse, e, por outro, uma multiplicidade. Não sei o que lhe dizer para fazer as suas análises sobre as equipas de futebol como um zoo. Bem, não sei, é possível. Mas no zoo o que podemos realmente ver é que quando uma criança olha para uma girafa ela está a desdobrar-se, a proliferar; não é uma girafa, são girafas e os movimentos das girafas e o bando das girafas, a manada, etc.

— Obviamente que é o devir-animal que nos traz aqui hoje, mas fico sempre com uma questão, algo em que eu gostava de pensar, o devir-máquina. Por que é que nos limitamos só a uma dimensão biológica? Podíamos estender este devir não só ao devir-animal, mas também ao devir-máquina. Será que é por uma razão de autodefesa ou porque o devir-máquina já está mais assumido do que um devir-animal, ao fim e ao cabo aquilo que antes de ser já o éramos? Portanto, um organismo algo biológico. Era só para introduzir eventualmente a questão da máquina aqui nestes processos de devir ou de tradução, se preferir, neste processo de nos transformarmos em algo, nós homens, e a questão de muitas vezes recorrermos ao conceito de homem, o homem ou animal ou mulher ou criança, outras alteridades. Era só trazer esta questão: se é uma limitação ou é a derradeira fronteira que falta ainda ultrapassar por proximidade ou por algum problema ético?

JG: Muito obrigado pela pergunta. O que é que posso dizer? Se não falei na máquina abstracta é porque o devir-animal de Deleuze entra na sua teoria absolutamente inovadora sobre a máquina abstracta. Ele nunca diria, como disse, o devir-máquina. Porquê? Porque o devir é maquínico, como ele diz. Eu indiquei duas ou três vezes que havia uma conexão, quer dizer, devir é fazer com que aquelas partículas se combinem. A teoria do desejo de Deleuze e Guattari é muito inovadora porque introduz a máquina: desejar é arranjar combinações maquínicas. Por que é que uma criança gosta do jogo de lego? Porque gosta de fazer combinações maquínicas, tudo é máquina. O desejo é uma máquina. Eu só falei duas ou três vezes na máquina abstracta, mas o animal abstracto é uma máquina abstracta, é um conjunto de agenciamentos maquínicos, combinações maquínicas entre elementos mínimos, elementos primeiros, elementos orgânicos, ossos ou outra coisa. Para estes autores, era muito importante fazer toda uma teoria sobre a máquina abstracta. Tudo é máquina, para eles. O desejo é máquina. Amar supõe uma máquina, uma máquina de amor entre duas pessoas ou três ou quatro ou cinco. A intensidade não é só um fluxo, é uma engrenagem. Por que é que se devém cão? O devir-animal em Deleuze entra em todo um quadro, de que eu não pude falar, do devir-mulher ao imperceptível, que termina uma espécie de percurso e não segue uma lógica finalizada. Porquê? Porque se entra em novas máquinas. O devir não é possível senão como transformação. E o que é que se transforma? E porque é que se transforma? Porque mudam as máquinas. A máquina está lá sempre.

— A minha pergunta tem um bocadinho a ver com os subtemas das mesas de debate e relaciona-se com o devir-criatura. O devir-criatura e a atracção por essa questão surge de um devir que não tem uma pré-

-visão, ou seja, o actor não quer devir águia ou borboleta, mas é um devir que surge do próprio movimento, surge de contracções, de diferentes velocidades que de repente tomam um sentido como uma criatura, que não parte de algo que é pré-visto, parte do próprio movimento presente, de afectos presentes e de todos esses desdobramentos do corpo. A minha questão é: como é que vê essa diferença, se há uma diferença entre o devir-animal e o devir-criatura, como é que isto se situa?

JG: Não, não vejo diferença, isso é precisamente o devir-animal. O que a fez pensar que havia uma diferença é que nós pensamos no cão e queremos devir-cão, como se houvesse a imagem do cão antes. Será? Estes processos são tão finos, tão delicados e tão imperceptíveis que isso é assim, mas também é como diz, no meio de um devir e das intensificações que me atravessam podem aparecer outros animais, insectos ou cães e sei lá para onde vou. E é o próprio movimento que o implica. Qual a diferença que vê entre o animal abstracto e a criatura?

— Não vejo diferença.

JG: Pois, eu também não.

— Estou a falar mais em termos do processo, falando um bocadinho da experiência. A ideia não é devir-águia, mas um devir-criatura que surge através do movimento e que eu não sei identificar com o que quer

que seja. A minha questão é se surge aí uma diferença no processo de chegar ao devir.

JG: A absolutização do processo parece-me conter um pequeno perigo: é que se deixa então de particularizar e de utilizar de todo uma forma. O que procurei mostrar é que aquela recusa de Deleuze da forma e da função do órgão não pode ser absoluta, tem que ser subordinada a outra coisa, a uma outra maneira de ver a analogia. Se diz que a criatura nasce apenas do processo, o que é que faz dessas sequências mínimas da forma, do facto de abanar as mãos para começar um devir? Abanar as mãos é uma forma, a forma da asa. O que é que faz disso tudo? Aí parece-me que há um pequenino perigo, não sei, talvez esteja a ver mal.

Queria só fazer uma nota ainda sobre a máquina. Sobretudo não ver na máquina uma máquina mecânica. Não se trata de uma máquina mecânica. A concepção da máquina destes autores é completamente diferente. O Deleuze não é simples, nem está além do perigo das contradições. Ele vai buscar a Espinosa o movimento das partículas definido pela velocidade e lentidão. Aquele é um movimento mecânico ? Não pode ser. Espinosa era um mecanicista. E Deleuze retoma absolutamente o movimento mecânico? Não pode ser. Aliás, há imensos outros textos em que o movimento para ele não é o movimento mecânico. Portanto, quis pegar no movimento das velocidades e lentidões que não fossem de um movimento mecânico. A teoria deleuziana da máquina não remete para a máquina mecânica, poderia parecer o contrário porque eu falei do lego da criança, mas não é isso.

— Gostei muito de ouvir o seu pensamento. Eu entendi que o devir-animal não passa por uma imitação, por uma recriação da forma, mas sim por uma incorporação através das partículas, as partículas que não têm forma nem função. Relativamente ao Kafka, o que é interessante é que ele se vê de repente confrontado com uma forma, não é propriamente o movimento de devir, mas um confronto com a forma. Mas a minha questão nem é esta, ocorreram-me aquelas pinturas rupestres em que temos figuras humanas transmutadas em animais. Até se diz (não sei se esta teoria ainda está vigente) que isto pode ter sido o nascimento do teatro, ou seja, o ser humano a auto-representar-se como animal, ou que este gesto poderia ter a função de uma certa camuflagem para a caça. É esta questão que eu quero aqui colocar. Vemos, por um lado, uma função, que estará na origem de um gesto, de um devir, de uma representação em devir; e, por outro lado, um gesto performativo, se calhar essa recriação do animal virtual. Gostava de saber o que pensa sobre isto.

JG: Eu diria o seguinte: o que é importante, parece-me, é o movimento. Quer dizer, quando encontramos máscaras, temos que ver em que processo se inserem as máscaras, um processo ritual que tem movimento. E não ver as máscaras unicamente como objectos que têm uma forma e que têm uma função a partir de uma figura imobilizada. Por exemplo, quando falou no Kafka, o que é que leva ao facto de aquele processo todo abortar? Porque o Gregor Samsa encarna de repente, encarna-se numa forma definitiva, é a forma da barata, ele torna-se barata realmente. A novela descreve como ele pode mexer as patas e mexer o corpo. Isso acaba com ele. Morre. E é porque tem uma forma que leva com uma maçã no dorso que o mata. Ora, se nós pensarmos nas máscaras e naquelas representações do feiticeiro que tem uma cabeça de antílope, por exemplo, na gruta

dos Trois Frères, em França, vemos que o que interessa aos especialistas do paleolítico é precisamente o ritual, é o movimento em que isso entra. Não é a representação de um caçador ou a representação de uma espécie de pensamento mágico para a eficácia da caça. Devemos ver as pinturas paleolíticas dentro de um ritual que consiste em fazer dessas figuras movimentos de entrada e saída na própria rocha em que são desenhadas. Quando se entra num devir-antílope ou num devir-lobo, nós estamos a passar, como o xamã da Sibéria ou doutros lugares, para o universo do lobo ou espírito do lobo; é sempre o movimento, só inserido num contexto de movimento, de passagem, de transição, etc. Porque, se não, entramos nos estudos habituais e tradicionais, que são muito úteis, mas em que parece escapar qualquer coisa. Eles não precisam da noção de devir-animal. A própria noção de devir obriga a pensar um movimento.

— Fiz uma associação durante a sua intervenção, a dada altura ocorreu-me um filme: *O Menino Selvagem* [François Truffaut, 1970]. Um filme que ainda por cima regista e pensa uma grande curiosidade historicamente situada relativamente ao fenómeno da criança que parece pertencer a outro mundo da natureza. Mas o próprio filme é muito emocionante, justamente porque procura, nas suas limitações da linguagem cinematográfica, fazer-nos acompanhar um devir, o devir ao contrário, ou melhor, o devir para o homem, o devir do animal para o homem. Eu acho que é, juntamente com o exemplo que trouxe do Kafka e do Pessoa, interessante para pensarmos esta questão que não é simples, como muito bem nos disse. A outra coisa é uma pergunta mesmo ingénua: é possível ver neste animal abstracto alguma coisa do neoplatonismo, de uma ideia que se reproduz nas imagens, nas recriações formadas longe desse universo platónico das

ideias? Podemos voltar a isso? O que é que nos afasta disso noutra direcção?

JG: Sobre a sua primeira evocação, a do filme, permito-me remetê-la para um livro belíssimo de dois autores, Guy Hocquenghem e René Schérer, sobre a criança selvagem, um livro notável que modifica completamente as ideias que temos sobre as crianças selvagens. Sobre a segunda questão, não, de maneira nenhuma. Contrapus, de propósito, a concepção do Geoffroy Saint-Hilaire à do Cuvier. O Cuvier é que seria platónico. Porquê? O animal abstracto não tem forma nem função. Portanto, não é uma ideia inteligível platónica, de maneira nenhuma, o que põe imediatamente problemas: eu não sou pré-determinado por uma ideia ou essência do cão para devir-cão. Então o que é que acontece no processo concreto do devir? Aí as coisas tornam-se muito interessantes porque há todo um processo, que também é ocasional, em que aparece muita coisa diferente, não é um processo pré-determinado.

— Só para contribuir uma bocadinho para a conversa na vertente prática, uma vez que também sou coreógrafa e dou formação. Há uma coisa aqui que desperta muita relação com a parte prática do trabalho. É preciso chegar a um lugar onde não haja função ou informação para poder aceder à informação da reconfiguração daquilo que nos é possível invocar. Isto faz imenso sentido neste discurso que estamos aqui a ter. É interessante também perceber que a teoria pode ser abraçada pela prática, mas depois, na prática, nunca acontece numa situação de exercício, nunca existe uma forma de nos relacionarmos com os corpos. Existe qualquer coisa no ser humano, no que respeita ao entendimento do corpo, que nos leva à não função

dele para chegar à sua animalidade. Gostava de lhe perguntar sobre a máquina devir-mulher, ou melhor, o devir-feminino, porque ouvi muito pouco e gostava de saber que tipo de máquina é essa. Queria saber um pouco mais para depois poder ir à caça.

JG: Sobre a primeira parte do que disse, a saber, a indigência do conceito relativamente à prática, não tenho nada a dizer, estou de acordo. Mas é preciso ter cuidado, não utilize conceitos, tenha cuidado na sua utilização dos conceitos porque nós procuramos nos pobres conceitos encontrar um bocadinho daquilo que é extremamente mais rico do que o conceito, que é precisamente esse real que implica um sensível, mas também implica o pensamento e o inteligível. Sobre a segunda ideia, a saber o devir-mulher, nunca ninguém falou melhor do devir-mulher do que Deleuze. Não vou substituir-me ao Deleuze. Agora o que posso dizer é que ele considera que há um devir-mulher, não um devir-feminino, mas um devir-mulher (e não o conceito de mulher), que está dentro de um processo não pré-determinado, que é o tal devir intenso, devir imperceptível, do qual não se pode falar, e que é central. Todo o devir é um devir-mulher. O devir desestruturante por excelência é o devir-mulher e o devir-criança, são os dois, mas é sobretudo o devir-mulher. E depois ele, enquanto homem com capacidades absolutamente extraordinárias de devir, vai dizendo umas coisas sobre o devir-mulher e vai buscar a Proust o devir-jovem, o devir-rapariga (não se pode ver o devir-mulher como um devir-rapariga), a tal ponto que ele vai definir o devir como o devir-rapariga. O devir ou o devir-rapariga é a mesma coisa porque a rapariga é um ser de fuga, na ideia de Proust. E o ser de fuga é o que define o devir. Agora a questão é: o que é que pensa uma mulher, que é o seu caso, do devir-mulher de Deleuze?

— Queria pegar primeiro naquilo que falou sobre a pedagogia, da possibilidade de haver uma pedagogia do devir-animal porque me parece que toda a pedagogia nega o devir-animal das crianças. Na escola, o animal é sempre considerado a partir da teoria da evolução, ou segundo as formas, ou as funções, através de um pensamento que quer classificar o animal, agrupar, comparar com outros, o que não tem nada a ver com o devir-animal da criança. Então eu pergunto: o que é que poderia acontecer se a escola considerasse o devir-animal da criança? Que transformação poderia haver?

— Gostava de acrescentar uma pergunta simples: por que é que um cão não pode devir uma borboleta, se o cão tem lá nessa região antiquíssima, esquecida, um animal abstracto onde está a borboleta? Isto por um lado. Por outro, um devir não é bem uma transformação ou uma metamorfose, penso eu, porque não se trata duma conexão ou de uma mudança de forma, mas de uma conexão de forças. São forças, não são formas. Como é que então essas partículas, as partículas do Espinosa, que não têm forma nem função, são partículas de forças?

JG: Quando fez a crítica sobre a pedagogia, não me parece que estivesse a fazer a crítica ao que disse ou ao que estava a pensar o Daniel Tércio. Porque o Daniel Tércio estava precisamente a pensar, se eu indiquei bem, que isso implicaria uma revolução. Portanto, se me permite sugerir, fale com o Daniel Tércio.

Sobre a questão: por que é que um cão não pode devir-borboleta? Tu vês cães a devirem borboletas na tua cabeça. Porque o que se passa no cão eu não sei, mas é uma questão. E a segunda parte da questão,

que tem a ver com a primeira, a saber, a forma e o agenciamento de forças: não absolutizemos a força e não absolutizemos a recusa total da forma. O que interessa e o que eu procurei fazer é mostrar como se faz deslocar a posição relativa da força e da forma. A força vem primeiro, a forma vem depois. Quer dizer, não há agenciamento de forças sem formas, simplesmente a força não está subordinada à forma, mas a forma agenciando-se, conectando-se, vai emitir forças, a coisa é complexa. Não podemos fazer, parece-me, a economia absoluta da forma, temos de deslocá-la e pensá-la de outra maneira. Por exemplo, como pensar a analogia, uma analogia de forças? Como pensar na analogia de forças sem formas? Não é possível. Vamos então pensar uma teoria da analogia, como está implícito em Geoffroy Saint-Hilaire, que foi um bocado o que procurei fazer.

ATURDIMENTO

Luca Aprea e André Pita

Aturdimento, do alemão *benommenheite*, é um termo usado por Martin Heidegger para definir a condição do animal no seu ambiente de vida. Esta palavra, como refere Giorgio Agamben na sua obra *O Aberto* (2013), surge no contexto do curso intitulado *Fundamentos de Metafisica. Mundo. Finitude. Solidão*, de 1929, em que Heidegger apresenta a sua tese sobre a diferença animal a partir do conceito de *pobreza de mundo,* em virtude do qual a acção animal é entendida como um agir em função de um automatismo, sendo este incapaz, em todo o momento, de apreender como um facto objectivo o ambiente em que nasce, vive, morre, se desenvolve, etc. Esta visão é colocada por Heidegger (1984) em oposição à de *formador de mundo*, que ele destina ao modo de abertura do humano, ou do seu ser, enquanto *ser-aí*, ao mundo. Na reflexão que Heidegger realiza em torno da dinâmica da vida animal, ressoam os dados das investigações do biólogo Jakob Johann von Uexküll. Para Uexküll (1956), cada ambiente animal constitui-se à volta de uma série mais ou menos ampla de elementos chamados *marcas*. O animal encontra-se numa condição de entrega absoluta às marcas que o ambiente carrega em si e que funcionam como gatilhos, ou activadores, da acção instintiva animal. O ambiente envolve o animal como se a natureza se oferecesse numa espécie de musicalidade muda, que opera

pelo acorde de frequências intensivas com que o animal se sintoniza, sem poder, todavia, apreender como "qualquer coisa" aquilo que a ele se refere. O que não pertence ao seu ciclo funcional vital, fica num estado de obscuridade perceptiva, relegado a uma contiguidade à qual o animal é constitutivamente insensível. Segundo Heidegger, a absorção absoluta às marcas submete o animal a uma condição de aturdimento: o animal não escolhe as marcas, não tem espaço para a decisão, é imerso no fluxo de energia que se estabelece entre ele e os desinibidores e que o impele para sequências comportamentais irresistíveis. O animal não tem revelação, como também não suspende a fruição do desinibidor como o faz o humano enquanto *formador de mundo*. Como indica Agamben:

> O animal é, simultaneamente, aberto e não aberto – ou melhor, não é nem uma coisa nem outra: está aberto num não-desvelamento que, por um lado, o aturde e desloca com veemência inaudita para o seu desinibidor e, por outro, não desvela de modo algum como um ente aquilo que ainda por cima o tem tão cativado e absorvido. (2013, 64)

A condição de aturdimento equivale a um ver-cego, a uma visão sem nome, uma visão aberta a uma não-revelação: para o animal, o ambiente é aberto mas não acessível. O conceito *pobreza de mundo*, que Heidegger destina à relação do animal com o ambiente, diz respeito à incapacidade do animal para se *ver agir* num ambiente percepcionado como *mundo*, ou seja, na incapacidade constitutiva deste poder-lhe dirigir a palavra, de dar nome às forças que o atingem e que o constituem.

Ver

Embora no estudo de Heidegger ressoem elementos das investigações de Uexküll, o desenvolvimento que este autor dá às noções que foram referidas anteriormente subverte, digamos assim, os pressupostos filosóficos dos estudos de Uexküll, baseados no abandono da concepção antropocêntrica da evolução da natureza e das espécies vivas e apoiadas no entendimento do *vivente* como multiplicidade de mundos perceptivos, submetidos a temporalidades e formas de percepção distintas, assentes em modos plurais de mundividências, autónomos, completos em si e, entre si, incomunicáveis. Ao estabelecer o conceito de *pobreza de mundo*, Heidegger define a orientação e, provavelmente, também os limites da sua investigação, assumindo a estrutura fundamental do ser-no-mundo (Dasein) como único modelo de referência para a análise da diferença animal. Neste sentido, ao proceder à análise da vida animal, Heidegger parece estar, sobretudo, interessado em definir, por contraste, o que faz com que o homem seja como é e o que fundamenta a especificidade da sua abertura ao mundo. Curiosamente, no curso da sua investigação, há momentos em que Heidegger parece olhar para a abertura humana como portadora de uma limitação estrutural, simétrica à pobreza de mundo animal e que se substanciaria na incapacidade do homem, enquanto ser-no-mundo e agente na sua formação, de aceder sem fissuras à imediatez da vida como *vivente*. Quando, por exemplo, observa que o animal só pode estar absorvido absolutamente pelo marcador, porque não dispõe da possibilidade de o apreender enquanto tal, Heidegger parece reconhecer, na incapacidade do animal em se subtrair à aderência absoluta à sua vida, uma abertura para a expressão vital de uma certa *potência*

que se gera no interior do *vivente*; uma *potência* de vida que remete para o reconhecimento de um limite, de uma falha, no dispositivo humano de abertura ao mundo. Neste sentido, a extraordinária capacidade de dar nome à pluralidade de modos de vida que ele pode percepcionar afigura-se, para o homem, não apenas como capacidade que o institui como ser-no-mundo, mas também como o saber que o mantém à margem da aderência imediata às forças da vida. Mas o que pode ser, neste caso, ver através do nome? Que pode, afinal, isto significar para lá do projecto antropomórfico da natureza e da sua constituição enquanto sistema que nomeia?

> A linguagem é uma dádiva, mas também é outro tipo de cegueira. Faz com que não olhemos com atenção para as coisas. Quando não temos linguagem precisamos tocar as coisas [...] O plural é do mundo do abstracto. Não tem em conta cada um, cada coisa isolada. Algumas das pessoas com problemas na linguagem fazem-nos compreender que não existem pedras. Existe esta pedra. Aquela pedra. Estão ligadas ao concreto. Os plurais têm uma potência de violência muito grande, esvaziam as coisas da sua intensidade. (Tavares 2016)

Ver através do nome é ver a coisa enquanto ente, para lá do fenómeno. No nome, a coisa permanece, persiste como sendo apenas uma; enquanto que a sua apreensão sensível acompanha o devir inerente à sua permanência. O modo sensorial de ver é um ver-tocar repleto de detalhes hápticos, de percepções ínfimas, obscuras. Ver detalhes nas coisas é deter o poder de esvaziamento do plural. Ver detalhes é ver diferenças antes de ver coisas em si. O modo sensorial de ver implica uma abertura a uma zona de indiscernibilidade espectral.

O psicólogo russo Lev Vygotskij afirma que o ambiente do recém-nascido caracteriza-se pela plenitude e pelo sentido de imanência. Para este autor, o exterior confunde-se com o interior, no sentido em que o mundo não está constituído por entres, mediadores, enquanto entes, mas de corpos agarráveis, que servem para entrar e sair, atravessar, chupáveis e apertáveis (Vygotskij 1987, 136-137). As pesquisas neurológicas dizem-nos que, pelo menos no que diz respeito aos viventes dotados de mãos, ao vermos um objecto que é possível agarrar, não activamos apenas as áreas visuais mas, também, as áreas motoras. Nesta fase de *infante* vê-se com as mãos e os objectos percepcionados constituem *hipóteses de acção* (Gibson 1966). Com o tempo, o pequeno homem descobre o poder de distinguir e capturar tudo o que sente e que o rodeia, desenvolvendo a capacidade de nomear. Nisto ecoa a questão que a animalidade coloca à vida humana: a distância que a linguagem cria entre a mão e aquilo que ela agarra, e que se reflecte também na distância que separa o eu que me olha e que diz mim, do corpo daquele mesmo *eu*.

Deste modo, o Homem é capaz de se ver e de se sentir viver a vida que vive, porque comporta em si a capacidade de criar um mundo comungado que pode nomear. O Homem é o animal que pode ver a animalidade dos outros animais e, por isso, se pode nomear enquanto tal. O animal não se vê enquanto animal, pois ele é a vida que o vive fora do espaço comum que a linguagem articula e em que o *vivente* não pode coincidir com a velocidade daquilo que o impele, desborda e lhe escapa (Pelbart 2013, 387). Se ele se localiza no espaço fora da linguagem, é porque ele está imerso no avesso que constitui o seu *fora*, nessa zona de indefinição, de demarcação, de indiscernibilidade, de não-revelação, entre *vida nua* e o mundo, entre a abertura animal e a do homem, entre a imanência e a transcendência, mas sem a figura possível da

outridade, até mesmo para a linguagem.

As notas que se seguem propõem hipóteses de leitura para as noções de aturdimento e abertura sem-revelação no quadro das experimentações singulares e artísticas de Antonin Artaud e Romeo Castellucci. Neste sentido, o que procuraremos na linguagem são os seus elementos a-significantes, os seus acoplamentos: uma boca que chupa, por exemplo. O objectivo imanente não é mais significar, mas produzir. Como indica David Lapoujad: "só é considerado real o que não quer dizer nada, a pura produtividade maquínica do Ser. E isso é tanto mais real precisamente porque não quer dizer mais nada" (Lapoujad 2017, 143).

Phoné

Phoné [*fonia*, de *phoné*, "som" + ia: som; o timbre da voz][1] é palavra dita.

Segue-se uma exploração do pensamento em torno do termo aturdimento, que temos estado a colocar como problemática, a partir das experimentações de Antonin Artaud sobre a palavra e a linguagem e inserido no seu *Teatro das Forças*. A pesquisa de Artaud é um projecto de desactivação da linguagem através da voz. O que Artaud faz é desactivar, suspender, aturdir a linguagem pela *phoné*. Aturdir é ficar suspendido de si, é ficar entregue às forças que as marcas emanam no ambiente. Mas em que medida é possível colocar e dispor a palavra para funcionar como uma *força*? Como realizar operações dentro do jogo que a *força* constitui em si mesma, de limite, fuga e de perfuração da própria linguagem?

1 "Fonia" in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019.

Para Artaud, é servirmo-nos da linguagem:

> [...] de uma maneira nova, excepcional e inacostumada, é devolver-lhe as suas possibilidades de abalo físico, é dividi-la e reparti-la activamente no espaço, é tomar as entoações de uma maneira concreta absoluta e restituir-lhes o poder que teriam de rasgar e de manifestar realmente alguma coisa, é virarmo-nos contra a linguagem e as suas origens baixamente utilitárias, poderíamos dizer alimentares, contra as suas origens de animal encurralado, é enfim consideramos a linguagem sob a forma da Encantação. (Artaud em Gil 2018, 149)

Para realizar o seu projecto, Artaud entrega-se ao poder da palavra dita, a qual ele denomina de *sopro*, porque "é nela que residem as forças que o som, o timbre, a intensidade, o ritmo, emitem e comunicam ao auditor [...]"(Gil 2018, 130). Artaud renega a submissão teológica do actor ao texto e recusa-se bajular os autores que, desde longe, operam e castram as palavras, para obrigarem os actores a representá-los, definindo o tempo e o sentido da representação; é essa a expressão teológica que também não pode operar no aturdimento. Para Artaud, não pode haver submissão do actor ao texto e ao significado, que determinaria a separação da vida dos corpos e a do surgimento da existência *real* (Gil 2018, 139). Neste sentido, Artaud não reflecte sobre a linguagem, mas pela linguagem e, mais precisamente, através de um certo uso da palavra dita (*phoné*). A *phoné* é a via que lhe permite desativar o poder denotativo da linguagem e operar a intensificação energética da palavra a partir da sua forma sonora. Pela imanência do espaço ao corpo, esta produz uma especial relação entre o tom e o sentido, transformando a palavra em espaço. Através do "deslocamento de *ar* que a sua

enunciação provoca" (Artaud 2006, 152) o espaço pode devir voz, sendo que, como indica Agamben, a "voz, em si mesma, não diz nada, não significa, ela nomeia a própria significação" (2013, 29). Se um devir é sempre duplo, real e delirante, sem que seja real o que se devém, o que significa *uma voz*? Que sentido pode ela ter e como nomear o seu som? Que espaço é este onde a voz espalha o seu sentido polinizador próprio?

No projecto de Artaud,

> O ator lança a sua veia de ar, cada vez mais profundamente, cada vez mais ferozmente, nas convulsões anatômicas da atmosfera; / mas o que exatamente caracteriza as sílabas lançadas neste ímpeto assustador, é que elas podem tirar todo o seu valor de perfuração, todo o seu poder de reprovação, coagulação, dissolução, volatilização, só se lançadas com uma intenção de perfuração real, / se o seu poder de dissolução é aplicado a uma espécie de volatilização, que de repente se torna milagrosamente visível, / deste mundo abominável dos espíritos, do qual todo ator eterno, / qualquer poeta não-criado pelo sopro sempre sentiu as partes vergonhosas abjectar o seus impulsos mais puros. (Artaud em De Marinis 2006, 166-167)

Em Artaud, o espaço, onde a voz projecta o seu sentido próprio, não é o espaço objectivo; este espaço é antes uma atmosfera que faz do uso do *ar* um espaço peculiar. Para nós, enquanto maneira estética de poder pensar o aturdimento, este espaço do *ar* "não desenha uma forma, não traça figuras, mas antes indica a lógica das forças, que podem nascer num espaço vazio e limitado. Traçado virtual do vazio" (Gil 2018, 110). Esse espaço é o espaço cénico que traça entre os seus membros, o *ar*, e as perspectivas de um determinado número

de gritos, cores e movimentos como trajectos das intensidades que a palavra liberta (Artaud 2006, 69). Para nós, este é o espaço do toque, o espaço do contacto, mas para revirar a estrutura do avesso, e não para produzir um espaço mediado pela linguagem e muito menos pela representação. O toque adere e move-se aderindo às mudanças que o seu movimento intensivo produz. O toque não se move de um centro para outro centro. O toque não tem saltos. Ele alimenta-se de uma continuidade pulsante (desejo de tocar), que preenche, releva, da nova presença em avesso, o espaço intercalar entre os nomes (centros de significação plena).

Neste espaço do toque, a voz actua simultaneamente em duas direcções: uma para fora, na relação com o espaço (o espaço do toque é o primeiro interlocutor); outra em direção a si mesma, ao corpo que a emite no espaço interno de ressonância do toque vocal. O toque vocal tem esta dúplice vertente, divergente e convergente, actuante em simultâneo, num único movimento. O sentido divergente do toque diz respeito à voz e à sua acção de tocar o *outro* como um gesto, como uma mão. Mas se a figura do *outro* falta absolutamente, no caso do animal, por exemplo, o que acontece? Sabemos da importância que é sermos ouvidos enquanto falamos, como sabemos, também, que este ser ouvido não depende apenas do volume da nossa fala e que o acto de dizer, e sobretudo o continuar a dizer-se, não depende unicamente da clareza do que está a ser dito. Há algo essencial que alimenta o dizer no tempo e que diz respeito à energia desprendida pela voz no seu desejo de tocar; melhor: coincide com a energia que a relação desprende quando ressoa ao toque da voz, mas para fazer do seu meio, o seu som, pouca mensagem. Esta circulação de energia gerada pelo toque vocal é energia que não repousa, é energia que acumula mais energia a cada toque. Desejo de tocar; potência da voz que suspende o acto que a realizaria por completo. Também aqui, dois modos de potência, actuantes, se dão em simultâneo:

a) potência na iminência de dizer, quando a palavra/som já é vibração do corpo no corpo, e apenas se afigura ou se intui por uma espécie de intensificação do silêncio-tempo e do silêncio-espaço à volta do falante, ainda na pausa; b) potência que se desprende do contacto efectivo, quando a voz toca o *vivente* do corpo. O outro sentido do toque, que poderíamos chamar de convergente, remete para a propriedade da matéria vocal (e da matéria singular do corpo na sua totalidade transmodal) de ser sensível a si própria. Mas como é que a palavra pode *durar* em si auto-*poieticamente*?

Ao aderir a si própria, a voz move-se no fluxo da diferença a si. Neste fluxo, a voz acumula diferença, toma a forma sonora das mudanças que, espontaneamente, a cada instante, renovam o movimento diferencial. O aderir da voz a si mesma comporta o avesso do fluxo, mas já dado como o seu *Fora*. Para Peter Pál Pelbart,

> O Fora é essa pluralidade de forças. O Fora, que é o exterior da força, é também a sua intimidade, pois é aquilo pelo que ela existe e se define. O Fora não é a plenitude de um vazio onde viriam alojar-se as diferentes forças previamente constituídas. O Fora é a distância entre as forças, isto é, a Diferença. O Fora será sempre um Entre, e se as metáforas espaciais ainda forem imprescindíveis, acrescentemos: não um espaço, mas vertigem do espaçamento. (1989, 121)

Este espaçamento é uma das figuras da *phoné*, que podemos definir como murmúrio: "a voz do murmúrio não tem figura: é antes a ausência da figura da qual a figura pode emergir. [...] Nas imagens da tradição, esse zumbido indistinto é de facto toda a voz da natureza" (Noferi 1985, 137). O murmúrio é a voz-som da natureza. É o som omnipresente da natureza que se nomeia a si. Aplicado ao corpo, no corpo dito

sonoro, este murmúrio é o silêncio que abre os campos do contágio e da vertigem, da osmose, contaminação, do encontro da natureza do *vivente* com a práctica vocal. Este murmúrio é o silêncio tateante, onde se gesta a *phoné*. Uma espécie de ritmicidade, uma certa pulsação, para lá do pré ou pós dizível, num movimento que subjaz à sintaxe da escrita oral, e que engendra e leva em si todos os modos de dizer. Um silêncio no som, que leva a voz a devir, a tocar e a tocar-se, mas para não dizer nada mais que o som do murmúrio como potência do devir. "O ser enquanto ser é dado inteiro em cada uma de suas fases, mas com uma reserva de devir" (Pelbart 2013, 58-59). É esta reserva que murmura o que pode ser apenas dito pelo som: a *phoné*. Ele nomeia essa espécie de música calada para o mundo exterior, onde elementos heterogéneos se ligam uns aos outros, sem mediação de suportes de representação ou do projecto do corpo como mediador da linguagem.

Em várias ocasiões, Artaud refere-se às práticas de respiração, baseada no *souffle*, como suporte da abertura da voz no corpo. Estas práticas estão, desde o princípio, inseridas numa dinâmica acelerada, por vezes violenta. A abordagem da respiração em Artaud está sujeita à ideia de abano (*forsenner*): trata-se de começar abanando (e abanado), sair da inércia, ir até ao limite, colocar-se em perigo:

> Na respiração humana há oscilações e quebras de tom, e de um grito para outro grito repentinas transferências / pelas quais aberturas e impulsos do corpo inteiro das coisas podem ser subitamente evocados, e que podem permanecer ou liquefazer um membro, como uma árvore que se apoiaria na montanha da sua floresta (...) É uma operação onde nas profundezas do choro orgânico e da respiração lançados / passam todos os estados do sangue e possíveis humores, / toda a luta das lascas e estilhaços do corpo visível / com os falsos monstros da psique, / da

> espiritualidade, / e da sensibilidade. (Artaud em De Marinis 2006, 56)

Artaud compunha as novas palavras através de enérgicas percussões ritmadas com facas, ou outros objectos, que batia em cima de um cepo de madeira, ou na mesa de refeição. Indispensável, neste trabalho de pesquisa sobre a escrita de novas palavras, estava a voz, mas ligada ao gesto manual. O próprio Artaud referia-se à sua procura, das palavras para lá da sintaxe, feita sílaba a sílaba e em voz alta, ou cantando frases bastante marcadas ritmicamente. Desde o grito, passando pela extraordinária variedade de timbres e de tons das *xilofonias verbais*, até à grande sabedoria linguística das *glossolalias*, o trabalho de Artaud consistia em fazer nascer o movimento no interior das palavras, para que elas chegassem a exprimir a sua força, mas como fragilidade de um espaço que tem em si a sua fraqueza implícita. Um trabalho das forças nas formas e para além das formas. Como indica Artaud,

> [É] preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, no qual o homem impavidamente se torna o mestre do que ainda não é e o faz nascer [...] Além disso quando pronunciamos a palavra vida, devemos entender que não se trata da vida reconhecida pela parte externa dos factos, mas desse tipo de habitação frágil e inquieta na qual não se tocam as formas. (Artaud 2006, 17-18)

Durações

"Os acontecimentos não existem por si, mas dependem da velocidade a que se dão" (Tavares, 2019). Gonçalo M. Tavares poderia também ter dito, em acorde com Uexküll, a fórmula: a vida acontece a velocidades diferentes; para cada velocidade, um mundo. O biólogo alemão concebia o vivente como uma pluralidade de mundos perceptivos, unidades espacio-temporais, completas em si e entre si incomunicáveis. O que é relevante nas suas notas, é a ideia de limiar perceptivo. A incomunicabilidade entre os diferentes mundos perceptivos não diz respeito apenas à continuidade mineral que os liga, mas também ao limiar perceptivo que os define singularmente enquanto ambiente. O que determina os contornos do ambiente na vida animal é a insensibilidade da unidade funcional marca-animal a tudo o que não afecta o seu ciclo biológico vital. Um ciclo com um tempo e um espaço próprios em que o tempo não discorre, mas onde tudo acontece de um modo vital. Para Uexküll, é o já-aí do mundo.

Pensamos junto com Romeo Castellucci que "a good performance should condense itself in an image, an image of an organism, an animal" (Castellucci 2000, 23). Uma imagem, um mundo em si mesmo. Pensamos nas imagens de algumas criações de Castellucci e na duração que as atravessa. No seguimento do que anteriormente já foi pensado relativamente a Artaud, reconhecemos nelas uma mesma intenção de fundo na concepção da criação teatral. Castellucci questiona o dispositivo teatral quando submetido à representação ou à necessidade imediata de conceber um espaço único, de comunicação, e convida-nos para a necessidade primordial de um teatro que renuncia à significação, um teatro da não-revelação e produzido com especial

atenção à imagem. Não um teatro que se desfaz do seu dispositivo semiótico, mas um teatro que pode abrir uma via para ir ao encontro da sua potência muda. Nas palavras de Castellucci:

> O teatro mais forte, mais interessante, mais radical, é privado de conteúdos. É uma forma em si, uma energia em si. O trágico é continuamente actual, algo parado no tempo e no espaço. Como uma estrela polar. Uma estrela que te pode orientar: imóvel. E sobretudo, muda. Não diz nada. A força do teatro está nesta capacidade de renunciar ao conteúdo, de libertar-se do conteúdo, renunciar ao significado. Não se pode compreender, não se pode conhecer o teatro. Eu não sei o que é. Ninguém sabe o que é. Ninguém sabe a que corresponde a sua necessidade. [...] O teatro é um espelho negro da nossa existência. [...] Há um aspecto da arte que é similar à invasão, a uma energia obscura. Uma energia que não pertence diretamente ao artista; o artista não pode gerir esta energia desconhecida; é assim. É esta necessidade, esta fome de descobrir o vazio. Religião e teatro nasceram juntos por isto. (Castellucci, 2013)

Como é que Castelluci opera esta renúncia? Como é que efectua a aproximação a esta energia muda, a este vazio não revelado? O dispositivo *theatron* de Castelluci assenta numa certa utilização da imagem no tempo. As imagens criadas por Castellucci são atravessadas por uma certa *duração*. Uma *duração* como acontecimento em si, uma acção em si, outra imagem. Uma duração interior à imagem, que vem dela como permanência, com uma consistência própria, como um outro corpo. Uma duração que até, por vezes, parece sobrepor-se à imagem da qual emerge. Uma duração-pele que se situa entre a imagem e quem vê, colocando, nesse espaço do entre, a possibilidade de uma suspensão do olhar que lê. Fica-se a olhar uma duração. Ver

uma duração é ficar entregue a uma visão sem mensagem, a uma intensidade olhante, entregue a uma luz sem nome; é oferecer uma presença a uma pergunta não ouvida:

> There is nothing to hold on to. We are in front of what is there. Even if I do not understand it. It is the visual narrative. It is the phantom's primary art. The arrival of infancy. (Latin infants = unable to speak). (Castellucci 2000, 25)

Paradoxalmente, as imagens apresentam-se abertas e imediatamente acessíveis e a sua aparente simplicidade e clareza caligráfica convida à leitura. Porém, embora imóvel, aliás, justamente por isso, por ficar numa estranha imobilidade vibrante, a imagem continua a acumular força, como uma potência que a primeira leitura não conseguiu esgotar. Esta acumulação não é apenas movimento da imagem no tempo; ou seja, é movimento do tempo, sem dúvida, mas não é o tempo a passar que se sente. O que se sente é o diferir em si, no tempo, daquela imobilidade vibrante. O acto de ver-se vendo, como experiência do visual, é absorvido pela *duração*, como se o olhar não conseguisse ir para além da primeira leitura e passasse a repetir, quase mecanicamente, o mesmo gesto como num ritornelo.

Este foco atencional para com a imagem e as suas micro-articulações (interior/exterior) contribui também para compreender que cada vez que o movimento começa, começa um tempo e não uma forma. A mudança de foco para uma dimensão *micro* tem um devir particular do ponto de vista atencional; a atenção, energia sensível a si própria, torna-se sempre mais porosa, e detalhada, activando em si a qualidade que lhe permite, em cada instante, reconfigurar-se globalmente à volta de detalhes sempre mais pequenos. Esta

potência expansiva dispõe a atenção à captura das micro mudanças que compõem, como no caso do animal, o gatilho do aturdimento que o alcança.

Vivente

No que temos traçado, em torno do aturdimento e do pensamento de uma abertura como não revelação, poderíamos expressar uma primeira visão concludente deste modo: os animais não existem. E se os animais não existem, o que fica? Poderíamos dizer: os *viventes*. O que é um vivente? O vivente não é aquela coisa vista com os olhos do homem, que é dita com a palavra do homem, que é objecto de estudo do homem, e ao qual o homem chama de *animalitas*. *Vivente* é o mundo, na *sua* perspectiva ou ponto de vista que expressa e instaura. Há *viventes* que realizam uma vida, cada qual sendo um *Outro* dos outros. Cada um, na relação com todos os outros, é mundo, na sua perspectiva solitária e não-revelada. Cada um é o seu mundo, cada um é a expressão vivente do mundo, de todo o mundo, visto na sua perspectiva. Há uma pluralidade de relações entre os agenciamentos destes viventes e cada relação é o que é em relação a todas as outras; cada uma constitui um horizonte de mundo. Ver esta relação, onde a totalidade está em cada um, seguindo a perspectiva particular de cada um, faz a totalidade tornar-se uma relação vivente, dinâmica entre todos, que continuamente se move, continuamente se transforma, continuamente em luta, continuamente produtiva e destrutiva, e que se dá nas passagens de uns a outros; em suma: nas suas diferenças. Trata-se de ver os animais desvinculados deste

saber ligado à superstição da diferença, da linguagem adâmica arcaica (Adão que dá nome aos animais), e de os passar a ver como unidades de força em movimento, num mundo que continuamente se move com eles, que se contamina incessantemente das suas perspectivas, ainda que estes não possam formar *um mundo*.

Não há um homem com um corpo animal, mas um homem com um corpo que pode devir todos os elementos heterogéneos da natureza. Vivo e espectral, numa relação temporal infinita e espacial, considerável e considerado, com todos os outros corpos viventes. Eu tenho dentro de mim, sempre, a vida vivente, e que a minha é uma perspectiva de corpo no vivente geral configurado pela união de todos os viventes. Neste sentido, a palavra do homem, seja onde for que ela aconteça, é o mundo que fala, é o mundo que se desperta na palavra, levando o seu murmúrio, e que se continua a transformar na palavra. É o mundo que *fala* através do homem, que se move, grita, uiva, nas mais diversas formas de vida que o contém.

Mas insistimos: é preciso entrar na perspectiva do *vivente*, na *sua* perspectiva como uma coisa e em que cada modo de existência possa deter o seu ponto de vista próprio. Esta operação é a antítese da fenomenologia, pois não opera pelo ponto de vista do fenómeno nem da redução. Mas trata de encontrar elementos impuros, microscópicos, que se abrem ao máximo das suas disposições de *força*, para entrarem em processos de diferenciação e preencherem os intervalos da visão. Pois trata-se de fazer ver o material e as *forças* dos movimentos que operam nele, de tornar visíveis, sob um trabalho do olhar, novas classes de seres opacos, até aos mais invisíveis, os que são não-revelados para o lugar da visão.

A intenção inicial destas notas era verificar as possibilidades de uma leitura do dispositivo *teatro* e do processo criativo do intérprete à luz das noções de aturdimento e de abertura sem revelação. Tentar,

pois, perceber em que medida estes termos podem desvendar aspectos que colaborem do dispositivo *teatro* e também, no mesmo gesto, ir ao encontro da sua potência muda. À partida, o termo aturdimento parece abrir a possibilidade de uma reflexão que se pode desenvolver numa área situada à sombra dos discursos que associam o trabalho sobre a presença a uma certa prática performativa do devir consciente, ou que exploram o dispositivo teatral enquanto dispositivo de comunicação, alicerçado na voz como Mimese. A *mimesis* imita a acção e só a *kinesis* a incorpora e lhe dá o lugar da não revelação, como lugar da experiência de uma perda. E parece existir uma abertura no limite da não-revelação, em que o homem parece surgir, mas já aturdido, nesse *tédio profundo* do animal, "que experiencia um abrir-se para um mundo que, por algum motivo, parece ter perdido o significado, a relevância, ou, mais precisamente, parece ter-se fechado à nossa abertura, nada tendo a oferecer" (Ferreira 2011, 211).

Em tom de conclusão, o animal está *fora* de todo o conflito entre revelação e não-revelação; entre ocultamento e desvelamento. A compreensão do mundo humano é possível por meio da experiência de um fechamento extremo, que parte do que Heidegger nomeia como *tédio profundo* do humano. E o aturdimento do animal é uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência humana.

Referências

Agamben, G. (2013). *A Potência do Pensamento*. Lisboa: Relógio D'Água.

---------- (2011). *O Aberto: o homem e o animal*. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70.

Artaud, A. (2006). *O Teatro e o Seu Duplo*. Trad. Fiama Brandão. Lisboa: Fenda.

Castellucci, R. (2000). "The Animal Being on Stage", *Performance Research*, 5:2, 23-28, DOI: 10.1080/13528165.2000.10871727

---------- (2013). *Questions of Practice: Theater Artist Romeo Castellucci On His Re-lationship To Audiences*. Conversation with Carlos Basualdo, curator at the Philadelphia Museum of Art. Filmed at The Pew Center for Arts & Heritage on September 13. Aces-so: 3 de Março de 2019. Disponível em: https://www.pewcenterarts.org/post/questions-practice-theater-artist-romeo-castellucci-his-relationship-audiences

De Marinis, M. (2006). *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà* (1945-1948). Roma: Bulzoni.

Fernandes, S., Guinsburg, J. (2006). *Linguagem e vida – Antonin Artaud*. Trad. J. Guinsburg; Silvia Fernandes; Regina Rocha; Maria Pereira. Org. Jac Guinsburg; Sílvia Fernandes Telesi; Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva.

Ferreira, J. (2011). "Heidegger, Agamben e o animal". *Revista Tempo Social*. vol.23; nº.1: 199-221. São Paulo: USP.

"Fonia" in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019.

Gibson, J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Oxford, England: Houghton Mifflin.

Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Heidegger, M. (1984). *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit, Klostermann, Frankfurt a. M.* (trad. it. I concetti fondamentati delta metafisica. Mondo - Finitezza - Solitudine, Il Melangolo, Genova 1999) [«Os conceitos fundamentais da metafísica. Mundo - Finitude - Solidão. (Semestre de Inverno 1929/30)»].

Lapoujad, D. (2017). *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições.

Noferi, A. (1985). "Le figure della voce". In *Foné La voce e la traccia*. Florença: La casa Usher, 131-141.

Pelbart, P. P. (1989). *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura – Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense.

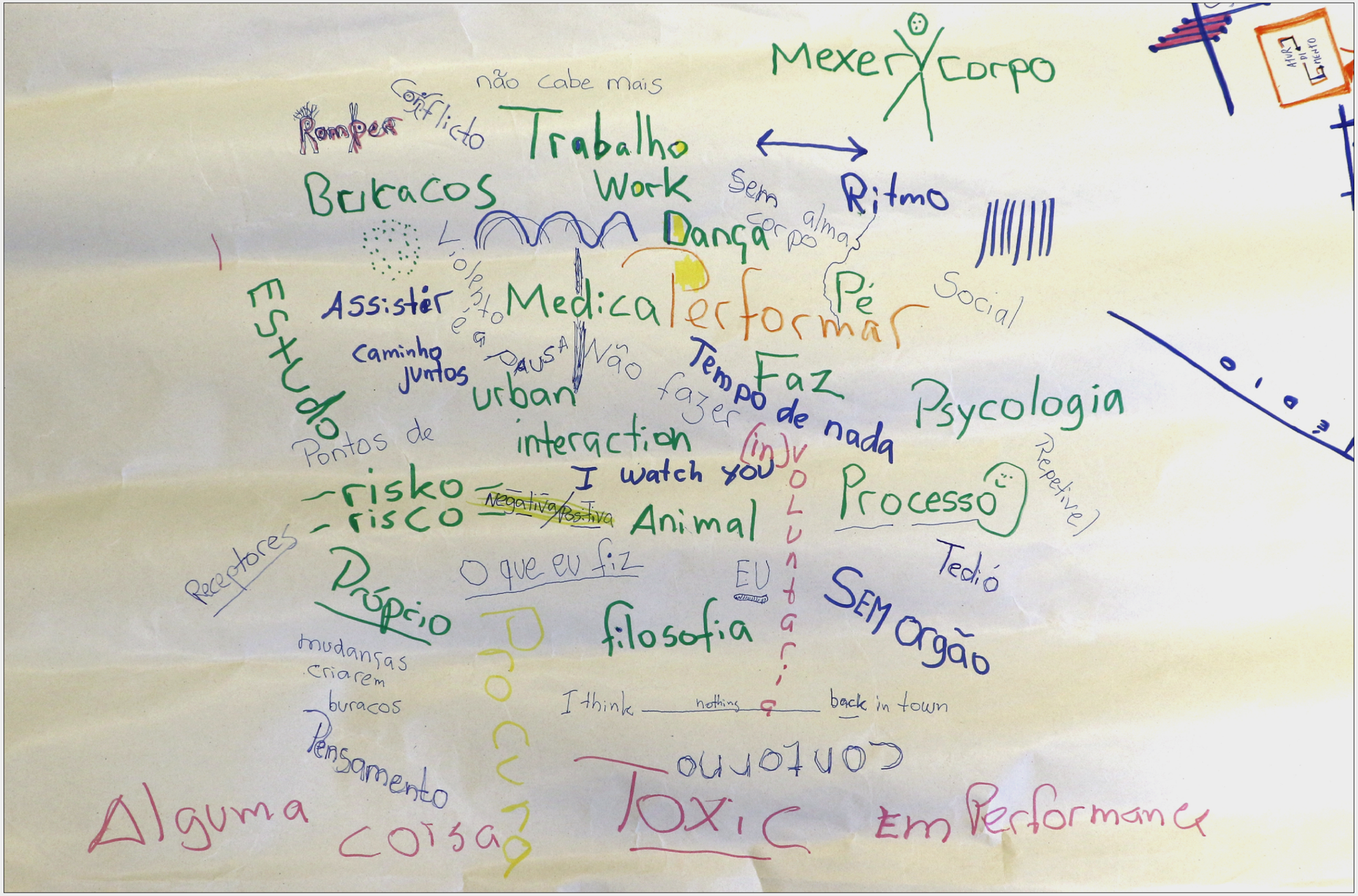
---------- (2013). *O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições.

Tavares, G. M. (2019). "Ser humano é a nossa mão tremer". Entrevista revista Expresso.

[Disponível em: https://vidaextra.expresso.pt/artes/2019-04-07-Entrevista-a-Goncalo-M.-Tavares-Ser-humano-e-a-nossa-mao-tremer] Acesso: 7 abril 2019.

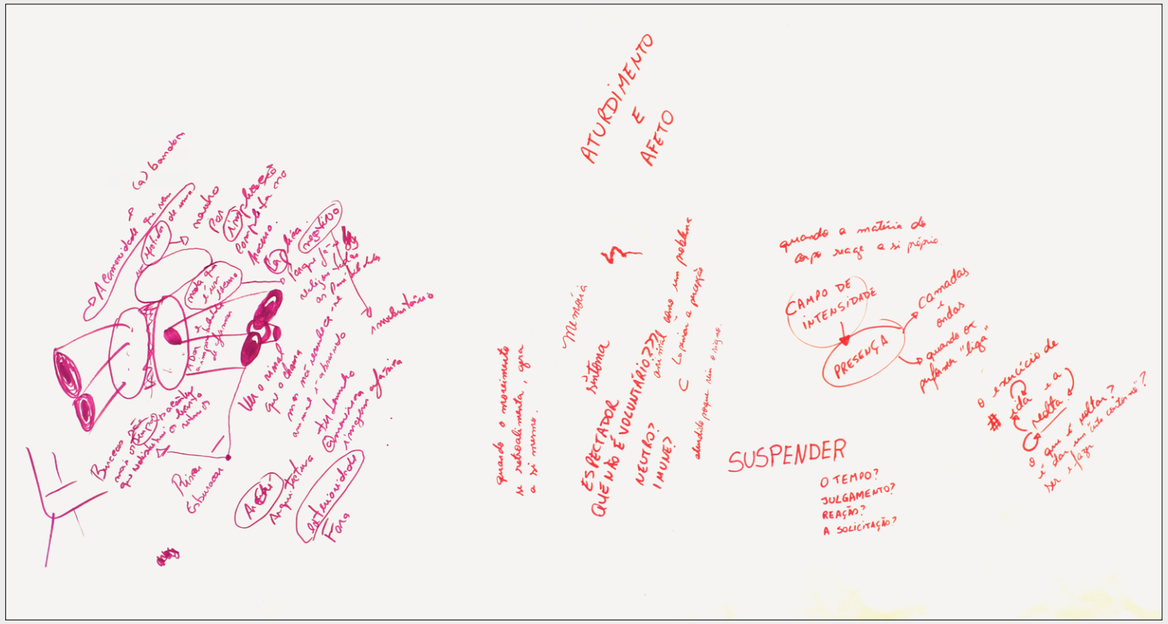
Uexküll, J. v.; Kriszat, G. (1956). *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungstehre, Rowohlt, Hamburg* (1a ed. 1934; trad. it. Ambiente e comportamento, Il Saggiatore, Milão, 1967) [Dos animais e dos homens: digressões pelos seus próprios mundos, trad. port. Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira, Livros do Brasil, Lisboa, 1983].

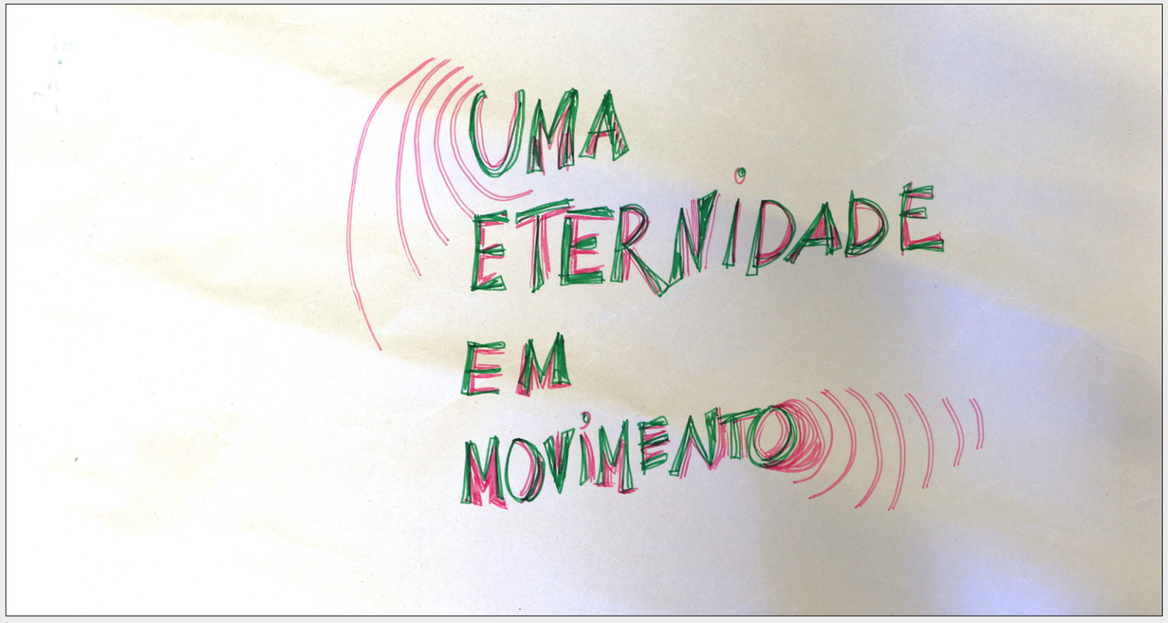
Vygotskij, L. S.; Lurija, A. (1987). *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino*. Florença: Giunti.

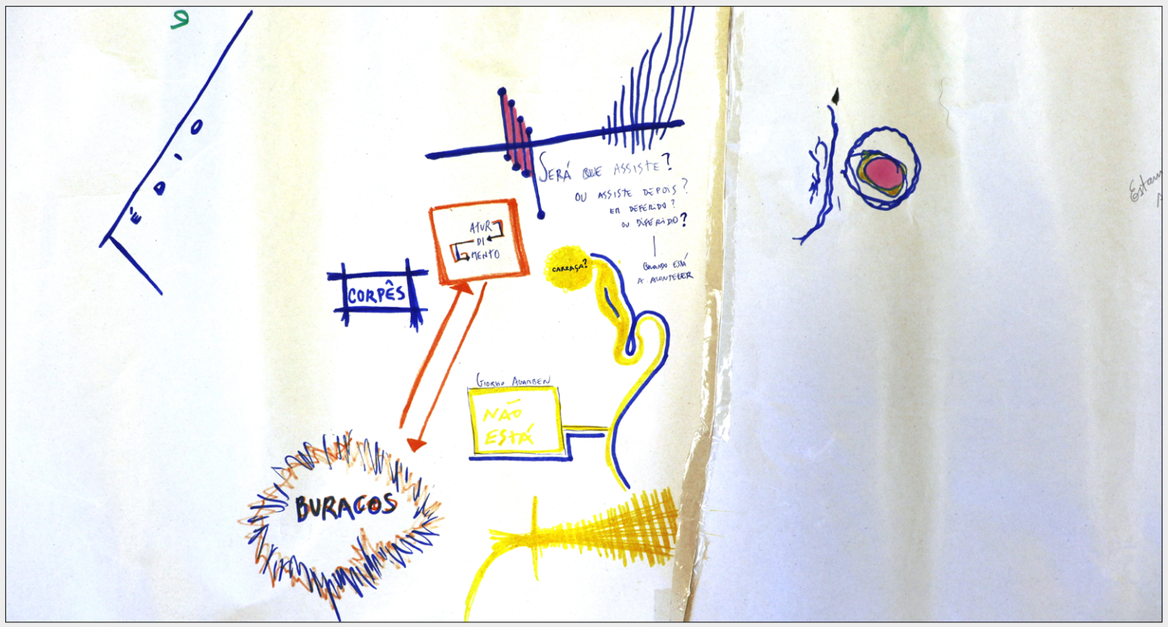


MESA-REDONDA ATURDIMENTO

Anotações de Luca Aprea, André Pita, André Dias, Camila Soares de Barros, Catarina Canelas, Diego Baffi, Gilead Tavares, Maria R. Bartilotti Matos, Peter Michael.


ATURDIMENTO E AFETO
SUSPENDER
O TEMPO?
JULGAMENTO?
REAÇÃO?
A SOLICITAÇÃO?
CAMPO DE INTENSIDADE
PRESENÇA
ESPECTADOR QUE NÃO É VOLUNTÁRIO?
NEUTRO?
IMUNE?


UMA ETERNIDADE EM MOVIMENTO


SERÁ QUE ASSISTE?
OU ASSISTE DEPOIS?
EM DEFERIDO?
OU DIFERIDO?
CORPÊS
ATUR DI MENTO
CARRAÇA?
NÃO ESTÁ
BURACOS


CORPÊS
INTENSIDADES
CAMADAS
HABITAR O ENTRE

DEVIR-CRIATURA COMO MOTOR DE APRENDIZAGENS

Cecília de Lima

Este texto desdobra-se em três tempos: o devir-criatura pela performance, pela criança e como motor de aprendizagens. A primeira fase parte do exemplo de um processo criativo em dança (vivenciado pela autora) para procurar verbalizar a experiência de prováveis momentos de devir-criatura. O que se pretende aqui aprofundar não se relaciona tanto com a experiência de incorporar uma criatura em particular, mas sim com o fenómeno de incorporar o próprio movimento de devir-criatura. Qual a natureza desse fenómeno? Como é essa perceção sensoriomotora? Numa segunda fase, é apresentada uma correspondência entre a natureza experiencial deste devir com a natureza experiencial da infância. Num terceiro tempo, questionam-se os valores das práticas educativas atuais de índole logocêntrica, que incidem fortemente sobre a dominação técnica e que procuram modelar a criança à imagem do homem. Finalmente, partindo dos valores intrínsecos ao devir-criatura da criança, propõe-se uma visão alternativa sobre a aprendizagem.

O fenómeno dançado
de incorporar criatura

Relato experiencial de um processo criativo:

O chão rijo transforma-se numa superfície térrea, porosa, não pela imaginação, mas pelo próprio movimento do corpo que desliza pela força da gravidade adentro.
Como se os padrões de vibração com que este corpo habitualmente se reconhece seguissem agora outras acelerações e pulsações, outras vontades e delimitações. Como se inibidores indefinidos se desvanecessem, e medos musculares se desfizessem, deixando o corpo entregar-se ao mundo e entranhar-se nele.
É um corpo que entra terra adentro ou é a terra que lhe entra adentro? Na (im)possibilidade deste movimento que atravessa a gravidade, e inebriado pelo looping de incorporar e desincorporar terra, o corpo entra num estado criatura. A cada pulsar, a criatura resiste, alimentada pelo prazer do desejo suspenso de ser. Desejo de um corpo de sentidos renovados e intensificados pelo movimento de se desincorporar e voltar a incorporar.[1]

Erguida da sua própria natureza corpórea, a criatura não cabe nos padrões do identificável. Vive numa condição de estranheza para a teia racional e, nesse sentido, é livre de ser qualquer coisa. Ela estende-se no espaço ilimitado do poder ser, vivendo um corpo em perpétua recriação.

No seu livro sobre a teoria do indivíduo e o coletivo de Simondon, Combes refere:

1 Texto de Cecília de Lima derivado da escrita associativa e experiencial que decorreu ao longo do processo criativo da performance *Skinless*, estreada no Thater Aan de Rijn, Arnhem (Holanda), em 2006. Coreografia de Attila Gonczi em colaboração com Cecília de Lima; interpretação de Cecília de Lima.

> Between the physical and the vital, between the plant and the animal, we must not look for substantial differences capable of creating distinctions of genre or species, but rather differences of speed in the process of their formation. (1999, 42)

No processo de incorporar (a) criatura o corpo subsiste pela diferença de ritmos, acelerações e tensões, ele desdobra-se em padrões de movimento incógnitos, estranhos, e impróprios a qualquer reconhecimento. Volta-se aqui a uma ontogénese quântica a que Simondon chama pré-individual, manifestada por tensões, forças e intensidades. A individuação enquanto uma tendência de perceção da ordem do divisível, do formatado e delimitado tem um fundo pré-individual, uma tendência quântica informe, ilimitada e potencial. Ora, o estado de tornar-se criatura parece direcionar-se para esse fundo.

O conceito de *Devir* de Deleuze e Guattari (2007) surge associado à preocupação de uma codificação extrema do campo social, e é concebido enquanto um processo criativo de metamorfose de minorias, enquanto linha de fuga do poder dominante do Homem. Nesse sentido, a experiência de devir explora um processo de alteridade da forma do ser Homem. Devir nunca será adquirido pela imitação ou adestramento, pois compreende essencialmente vivenciar um processo de metamorfose, de transformação para se tornar outro (devir criança, devir mulher, devir animal, etc.) sem que nunca chegue a alcançar um estado pré-definido, pois ele procura uma dinâmica de transformação em *feedback* duplo. "We become animal so that the animal also becomes something else (…) Becoming is always double, and it is this double becoming that constitutes the people to come and the new earth" (Deleuze e Guattari 1994, 109). O processo de incorporar criatura é

claramente um processo de devir, conquanto este é um devir que não surge meramente do pensamento, mas essencialmente de práticas corporais e sensitivas, ainda mais, este devir não se dirige a um outro especificado. Como referido, a criatura é em si um estado pré-individual de indeterminação, portanto, o devir criatura será um processo de metamorfose em direção ao estranho, ao desconhecido, ao indefinido. Todavia, ao mesmo tempo que o devir-criatura se dirige ao esvaziamento da indefinição, como implícito na própria palavra, a criatura surge de um processo em criação e, como tal, é em si um processo transformativo de um ser em potência que sempre evoca uma expansão do tempo presente e um futuro em aberto. Partindo da experiência performativa de devir-criatura, sinto que este devir se dirige ao próprio desejo de incorporar e desincorporar mundo: ser terra, ser ar, ser pulsões, ser expansão e contração, ser forças e sensações, incorporar o olhar de alguém e o sorriso de outrem. É um desejo de entranhar a matéria viva da carne; uma carne em vibração, em distorção, em tensão, em movimento... O devir-criatura é um devir-mundo.

Mergulhar num estado de devir-criatura pressupõe uma urgência de incorporar e desincorporar o mundo num contínuo movimento cíclico de abrir e fechar, de expandir e contrair; então, a cada momento a criatura sobrevive enquanto força intrínseca de absorver e expelir, em que interior e exterior se trespassam. Ela transborda-se a si própria e por isso o seu limite é uma zona informe de confluir de forças. O impulso vital do devir-criatura será então a urgência da força de afeto tal como Massumi a descreve (2002): uma intensidade pré-pessoal intrínseca à necessidade de afetar e ser afetado, que precede a vontade e a consciência, manifestada como um potencial sem forma e sem estrutura, inerente ao corpo enquanto processo temporário de transmutações interativas. Massumi realça que o corpo é continuamente influenciado por milhares de

estímulos, reagindo por um processo a que designa como *infolding* – o processo em que o corpo absorve e desdobra sobre si mesmo todos os estímulos/informações que o envolve – i.e.: "The body doesn't just absorb pulses and discrete stimulations; it infolds contexts, it infolds volitions and cognitions that are nothing if not situated" (Massumi 2012, 30). Este desdobramento contínuo é percecionado como um processo de intensidade.

Não estamos apenas perante o devir-criatura enquanto manifestação indeterminada e incógnita, mas estamos sobretudo perante a manifestação de um outro plano de movimento, que vai além do movimento extensivo da forma no espaço. A criatura é criatura enquanto movimento intensivo de transformação. Este é um movimento no tempo, um movimento corpóreo de um ser que, para se manter vivo, necessita de se entranhar num processo de renovação energética e de auto-recriação. Por isso a criatura não tende para uma individuação estagnada, definida e finita, isso significaria uma morte empedrada; ela tende para a condição paradoxal da força de afeto, onde o corpo vive através do movimento vibratório da tensão entre necessidades em oposição – a urgência de inspirar e expirar o mundo, de se incorporar e desincorporar nele. Mergulhar no devir-criatura é então mergulhar nesta condição de transformação do corpo vivo.

Esta noção de movimento intensivo vem ao encontro da noção de movimento relacional de Erin Manning descrita no livro *Relationscapes*. A partir do exemplo do tango, Manning (2009) propõe uma noção de movimento relacional, onde a intensidade do intervalo entre corpos é o motor incipiente do cerne do movimento. Manning acrescenta (2009, 40): "Relations are inseparable from affective tone, or concern. And affective tone is inseparable from the modes that relations create and through which relations move." Também para Manning, o movimento é inerentemente relacional e a condição de movimento relacional é de natureza

afetiva, ou seja, surge das forças de afeto entre corpos e entre o corpo e o mundo.

Ao transformar-se no próprio movimento (*becoming-movement*), o bailarino intensifica o intervalo da relação, gerando uma pré-aceleração – "the virtual momentum of a movement taking form before we actually move" (Manning 2009, 6). Este é um intervalo, de tensão elástica do movimento que quase se atualiza – "the elasticity of the almost" e como tal é um intervalo que respira ínfimas potencialidades. O vivenciar desta elasticidade é sempre uma sensação de vertigem no limiar entre o virtual e o atual – a vertigem de um ser em potência.

Similarmente, no movimento relacional de Manning entramos na dimensão de tempo: tornamo-nos um processo de transformação – um *devir-transformação*. É como se pisássemos a base elástica do limiar da linha de tempo que agora se dilata. A criatura mergulha na experiência de tempo dilatado, aí se retendo num desejo de vertigem em suspensão. Nela corre a intensidade de movimento interno que se extravasa e se inverte em movimento externo. Ela mergulha então num movimento *corpo↔mundo*, que é o movimento de incorporação e desincorporação, feito de micromovimentos intensivos do corpo nos seus ritmos mais básicos de sobrevivência e de *affordance* ao ambiente (Gibson, 1966), como por exemplo os movimentos interativos da respiração, da nutrição, do batimento cardíaco, da tensão muscular, etc.

Este desejo suspenso de devir-criatura não é propriamente um desejo que se sacia no prazer, mas sim o prazer do desejo. É um "desejo forte", como diz Gonçalo M. Tavares, "que não visa o prazer, mas sim a acção, o movimento (...). No limite, este desejo forte desejará, sim, um outro desejo ainda mais forte, desejos sucessivos, nunca completamente saciados (...)" (2013, 154).

A experiência do devir-criatura na infância

> A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza–se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. (Gil 1996, 22)

O corpo infantil é um corpo profundamente poroso, onde o sentido de identidade surge como um sentido imanente, uma sensação de forças de afetos que continuamente transformam o sentido de si. O corpo experiencial do infante é ainda pouco estável, pouco marcado. Ele dispõe-se "em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis", como diz José Gil (1996, 22) e, por isso, ele não se agarra a uma definição. Tal como defende Daniel Stern (2006), a perceção do sentido de si é anterior à linguagem; o conhecimento de vida da infância é um conhecimento pré-linguístico, que é um conhecimento corporal sustentado nos sentidos interoceptivos, exteroceptivos e proprioceptivos, e na experiência de afetos com o mundo, particularmente com a mãe. A perceção do sentido de si, sendo pré-verbal, será então um processo de afeto conforme Massumi – uma intensidade pré-pessoal intrínseca à necessidade de afetar e ser afetado, em que o corpo absorve e desdobra sobre si mesmo todos os estímulos que o envolvem. A reação a um reflexo de um raio de sol, ao tom de voz da mãe, ao quente ou ao frio, à textura macia de um toque, como também o desejo intrínseco ao movimento de espreguiçar ou da boca que abre e engole, são sensações que revelam a experiência subjetiva dos bebés. O infante, envolto nestas sensações, vivencia de modo intensivo o movimento *corpo↔mundo*.

É este movimento que constitui o sentido de si enquanto desejo e força de afetos, de natureza indeterminada e sem uma organização cognitiva fixa.

A partir desta perspetiva, podemos então considerar o sentido de si na infância como um processo de devir-criatura. A criança nunca chega a ser algo determinado, pois a sua índole enquanto criança é irromper linhas de fuga por todos os lados; ela procura simplesmente incorporar e desincorporar o mundo e anima-se com esse movimento transformativo, ela surpreendendo-se com o sabor de cada contacto.

> Elas [as crianças] não sabem de saber, elas sabem de sabor. Saber saboreado a partir do lugar de desejo. Cultura oral, saber mastigado, gostosura. (...) A criança é, pois, essa animalidade especificamente humana que faz vacilar o solo firme e sobrecodificado da cidade dos homens sensatos (...) Surpreendendo na renovada experiência intensiva do real, fonte de inquietude e afirmação de vida. (Jódar e Gómez 2002, 37)

Porém, é essa mesma criança que um dia se torna homem... e, ao tornar-se homem, vai perdendo a intensidade de desejo e afeto próprios do devir-criatura da criança, para ganhar uma identidade inscrita num documento de cidadão – um registo estável e sólido que o insere nos padrões políticos e sociais vigentes. Torna-se um homem *recto*, codificado por linhas de conduta e leis que, supostamente, o protegem contra o caos e a loucura, onde a índole da diferença é concebida como uma irregularidade, protegida por um espaço próprio bem delineado. Nesta quadratura sem fuga aparente, ele sobrevive em tensão, num constante ato de autocontrole já mecanizado. No limite, o sentido de si torna-se meramente formal e abstrato, sem sentidos

sensoriais, sem sensação, a intensidade relacional do afeto vai-se dissipando e o próprio desejo vital e dinâmico intrínseco ao ser animado vai-se atenuando.

Deleuze (1994) fica deveras impressionado com a "vergonha de ser Homem" descrita nas páginas de Primo Lévi. No processo de devir, Deleuze procura fugas a esse Homem. O Homem que, mesmo depois de sobreviver a Auschwitz, continua deliberadamente prisioneiro das "alegrias" do capitalismo, impondo sofrimento em função de uma fome mórbida de poder e domínio, fome essa que manifestamente se sobrepõe ao desejo simples de vitalidade criativa e à potência do afeto. Essas fugas são em si forças de esperança que caminham para um horizonte utópico. Certamente continuaremos a caminhar procurando mais fugas à vergonha de ser homem. No entanto, perante a criança em seu devir-criatura/mundo, é indispensável aventurarmo-nos a questionar: e se essa criança nunca chegasse a tornar-se essa "vergonha de ser Homem"? É possível fugir desse futuro homem absolutamente formalizado e desprovido de afetos do mundo?

Evidentemente esta aventura não procuraria um mundo de homens-criança. A natureza da criança é, antes de tudo, tornar-se adulto, sendo que o sentido de si inevitavelmente se transforma. Segundo Stern (2006), o sentido de si desenvolve-se em diversas fases: iniciando-se por um sentido emergente, passando por um sentido de "core-self", seguido de um sentido de "core self-with-another", do qual deriva num sentido intersubjetivo, sucedendo-se um sentido verbal e um sentido narrativo (que se inicia por volta dos três anos). Estas últimas fases denotam uma tendência para o desenvolvimento de um sentido de si já orientado para uma certa índole de necessidade de significação organizada. Assim sendo, não se trata de bloquear as transformações da criança que naturalmente se torna adulto, mas sim de devolver à infância aquilo que lhe é próprio do seu

processo de devir-criatura, esperando assim que, em adulto, ela continue a saborear o processo de devir-mundo através do modo sensível dos afetos.[2] Isso passa por compreender uma outra visão de aprendizagens e educação.

> [A criança] mapeia e testemunha as constelações afetivas que determinam as transformações incessantes do corpo. Tomar esses trajetos em sua potencialidade, ou seja, defendê-los enquanto reais posturas e lugares de passagem, significa garantir à infância aquilo que lhe é próprio: ser um incorrigível situar-se intensivo no mundo, à esquerda dos discursos pedagógicos ancorados em ideias de falta, desenvolvimento e formação. Por tal perspetiva, torna-se possível a sugestão de uma educação não ocupada em formatar, mas sim em situar-se e conectar-se àquilo que incessantemente escapa, mapeia e torna sensíveis as forças constituintes do novo em cada operação de aprendizagem. (Costa 2012, 231)

Como vimos, os afetos que potenciam o devir são da ordem do sensível, surgindo desde logo na necessidade fundamental de inspirar e expirar, e seus movimentos de contração e expansão. Na necessidade de inspirar, o corpo vivo incorpora o mundo (absorve e é afetado pelo mundo) para, de seguida, na necessidade de expirar, se desincorporar nele (expele, manifesta-se, afeta o mundo).

De acordo com Stern (2006) e Damásio (2010), as percepções sensoriomotoras, tal como a percepção de corpo, suas sensações e seus processos de afeto, são os pilares do sentido de si, donde surgem todos os outros sentidos. O devir-mundo ou devir-criatura derivam deste fluxo de afetos; então, ao intensificar o processo

2 Retomamos aqui a noção de afeto conforme Massumi, considerando ainda que, segundo Deleuze (2002), esta noção se desdobra em afecção, enquanto um estado de corpo afetado por outro corpo, e afeto enquanto a transição de um estado a outro.

de devir-criatura, o sentido de si ganha uma dimensão ecológica e a diferenciação ganha sentido enquanto propulsora de movimento transformativo. Para além disso, as artes e estudos recentes das diversas ciências cognitivas confirmam que as percepções somáticas e sensoriomotoras estão na base de todo o processo cognitivo (Lima 2013, 2017). Incorporamos e desincorporamo-nos no mundo, e é nesse saborear cíclico que aprendemos e nos lançamos no devir mundo. Assim sendo, consideramos que o corpo e seus sentidos, associado a práticas de incorporação e desincorporação, são o motor de qualquer processo de aprendizagem.

Naturalmente, este não é o corpo dos estudos anatómicos, nem mesmo o corpo competitivo do desporto, mas sim um corpo integral não só em si, mas também na sua conexão íntima com o mundo, um corpo de fluxos, de zonas de intensidade, de sensações, recriado nos jogos de contatos e limiares. Poderemos dizer que este é um corpo que se explora e redescobre pela brincadeira infantil e pelo desafio estético das práticas artísticas.

Neste contexto, entendemos práticas artísticas não enquanto a procura de mestrias técnicas das chamadas disciplinas artísticas distintas, mas sim enquanto práticas incorporadas de vozes, movimentos, sons, ritmos, palavras, traços, borrões, luzes, volumes, etc., que desafiam a (re)criação e inovação de experiências e sensações estéticas. Não procuramos o produto artístico, mas sim o processo artístico enquanto uma prática de serendipidade que promove o encontro com o inesperado, com o acaso e com a produção de afetos, encontro este que não é necessariamente precedido pelo intelecto ou por normas, mas pela abertura ao sensível e à experimentação. Exploramos na arte possibilidades de vivenciar e partilhar diferenças nas suas várias dimensões.

Nesse prisma, a arte como experiência estética constitui uma forma de ampliar a potência afetiva, possibilitando que os afetos se mobilizem para um olhar diferenciado na forma de perceber e viver a vida.
(...) [D]estacaremos o enfoque dado por Deleuze à arte, pois é ela em sua heterogeneidade a responsável por compor afetos que proporcionam as experiências estéticas e responsável pelo desencadeamento do devir sensível; uma vez que, em arte não se trata de reproduzir ou criar formas, mas de captar forças (...). (Barreiro, Carvalho, Furlan 2018, 519 e 522).

O desejo de saltar o muro

Uma criança quer saltar um muro alto que separa dois quintais. – Não podes!, diz o pai – aquele é o quintal do vizinho, não é o nosso! Perante esta impossibilidade, a criança sente-se ainda mais atraída por aquele muro limite e pelo desafio de o ultrapassar. Depois de bastante esforço, ela consegue saltar para cima do muro e passa o resto da tarde equilibrando-se neste limiar que separa os dois quintais. Este é um exemplo de um episódio quotidiano que muitas vezes leva a confrontos entre adultos e crianças. A criança traz em si uma urgência intrínseca de se extravasar em linhas de fuga por todos os lados, o seu ímpeto é rebelde e libertário, desafiando cada limite que se lhe impõe. Ela procura sentido no ato de ir além dos limites, mas também na força de afeto própria do confronto e do risco desse ato. Para o adulto, que a quer educar, esta é uma questão problemática colocada sobre um plano formal onde se tenta balançar uma linha dualista da

liberdade vs. imposição de limites/regras. No entanto, na prática artística da dança, esta oposição entre limites (do corpo anatómico) e o desejo libertário (de desafiar essa anatomia) é o motor do próprio dançar. O corpo está condicionado pelas suas limitações anatómicas, mas o que se procura são os jogos do movimento que vão desafiar esses limites intrínsecos. É precisamente nesse desafio que a criança procura a sensação de liberdade e de sentido de si. É, pois, nesse jogo de movimento entre limitações que a criança encontra significações, sentidos, projeções, virtualidades, desejos, etc. Já não estamos num plano formal de dualidades; a problemática dualista do plano formal é agora um jogo de forças opostas necessárias ao movimento dançado, logo, quando dançamos entramos num plano de intensidades.

Para além das limitações anatómicas intrínsecas ao corpo, muitas vezes a dança joga com predeterminações a nível do próprio movimento, as quais podem estar relacionadas com princípios, formas, dinâmicas, estruturas, etc. No entanto, ao invés de serem restritivas, essas limitações podem ser experienciadas como potenciais meios de aprofundamento de intensidades sensoriais e perceptivas. Por ex.: o tango é dançado a partir de princípios restritos que anulam a possibilidade de ser uma dança totalmente livre; contudo, são estas restrições que permitem criar uma linguagem, um jogo de relação, em que o vocabulário existe como consequência dos princípios. As limitações despoletam criatividade, e o jogo de contenção emana expressão e sensualidade. Ainda outro exemplo é o caso do chamado *set movement* ou movimento pré-determinado da dança contemporânea: apesar de o movimento estar pré-determinado, nunca se consegue determinar tudo, o bailarino encontra uma liberdade imensa nos detalhes, nas perceções do momento e no modo de experienciar o movimento. Na restrição, encontra-se um modo de experienciar liberdade que aprofunda a perceção e

vivência da forma. No plano de intensidades, a forma nunca consegue ser totalmente pré-definida, a restrição nunca é total, porque a restrição pela forma é superficial, não tem profundidades, nem densidades, não tem incorporação ou profundidade carnal. Através destes exemplos podemos considerar que, talvez, mais do que evitar limitações, importa encontrar nelas uma intensidade percetiva, saber jogar com as limitações para poder advir mais consciência, criatividade e liberdade. Nesse sentido, basta pensar que, desde logo, também a nossa condição de vida é restritiva – vivemos limitados pela gravidade, condicionados pela nossa bolha percetiva característica, e sujeitos a necessidades intrínsecas básicas, como respirar, comer, foder, etc.

A criatura do futuro

A visão que aqui expomos procura no corpo um motor de aprendizagens e saberes, e, através da incorporação de práticas artísticas, aposta numa aprendizagem através de processos criativos de afeto, serendipidade, heterogeneidade e experimentação. Contestamos o valor de pedagogias que procuram modelar a criança à imagem do homem. Esta imagem será sempre a do homem do passado, herdeiro de fórmulas, porque o homem do futuro é algo ainda por descobrir, é uma criatura em aberto, estranha e imprevista. Logo, importa que, no seu processo de se tornar adulta, a criança se potencie no devir-criatura, mantendo essa capacidade de devir-mundo.

Por isso, contrariamos a pedagogia de visão logocêntrica, porque, como vimos, o sentido de si e do mundo não é apenas uma questão de lógica, o fundamento do sentido é do âmbito do sensório, do afeto e do sentir. Refutamos a pedagogia que incide sobre o abstrato e a dominação técnica do mundo, com objetivos definidos e unívocos, e com avaliações quantitativas despersonalizadas, porque essa é uma pedagogia que formata para uma ambição de poder e de domínio, acima do desejo saboreado de vitalidade criativa. Ao invés de incorporar a capacidade de conhecer pelo sabor, derivada de um experienciar sensorial e afetivo que joga com o prazer da redescoberta, a criança-homem restringe-se a um conhecimento abstrato, que é um conhecimento distanciado, projetado em formulações e longe da sua capacidade de sentir. Ao invés de se reconhecer como indivíduo próprio, diferenciado e em comunhão com o mundo, a criança-homem procura encontrar-se através de instâncias formalizadas, padrões de pensamento, conformidades de pertença e de diferenças segmentárias. Recusamos a pedagogia que afasta a criança do seu devir-criatura porque o processo de estar vivo é um processo de transformação e afetos, é nesse movimento corpo↔*mundo* que surge um sentido ecológico, sensível e empático.

Procuro despir–me do que aprendi.
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar–me e ser eu, não Alberto Caeiro,

> Mas um animal humano que a Natureza produziu.
>
> (Caeiro 1993, 48)

Referências

Barreiro, M.F., Carvalho, A.B., Furlan (2018). "A arte e o afeto na inclusão escolar: potência e o pensamento não representativo". *Childhood & Philosophy* 14(30), 517-534.

Caeiro, A. (Fernando Pessoa), (1993 [1946]). "O Guardador de Rebanhos - XLVI – Deste modo ou daquele modo." In *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/1104. Acedido a 30/05/2019.

Combes, M. (1999). *Simondon – Individu et collectivité*. Paris: PUF.

Costa, C. B. (2012). "Arquitetônicas infantis: mapas, trajetos e devires em educação". In L. V. Dornelles & N. Fernandes (Eds.), *Perspetivas sociológicas e educacionais em estudos da criança: as marcas das dialogicidades luso-brasileiras* (pp. 230-240). Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança, Universidade do Minho.

Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Trad. Luís Oliveira Santos. Lisboa: Circulo de Leitores.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy*. Trad. Graham Burchell e Hugh Tomlinson. London, New York: Verso.

_____ (2007). *Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim.

Deleuze, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta.

_____ (2003). *Conversações: 1972-1990*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições.

Gibson, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Connecticut: Greenwood Press.

Gil, J. (1996). *A Imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d´Água.

Jódar, F. & Gómez L. (2002). "Devir-Criança: Experimentar e Explorar Outra Educação". Educação e Realidade 27(2), 31-45.

Lima, C. de (2013). "Trans-Meaning – Dance as an embodied technology of perception". *Journal of Dance and Somatic Practices 5* (1), 17-30.

_____ (2017). Pensamento Transversal: A Arte de Experienciar o Mundo como o Paradoxo de Movimento. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana.

Manning, E. (2009). *Relationscapes*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. London: Duke University Press.

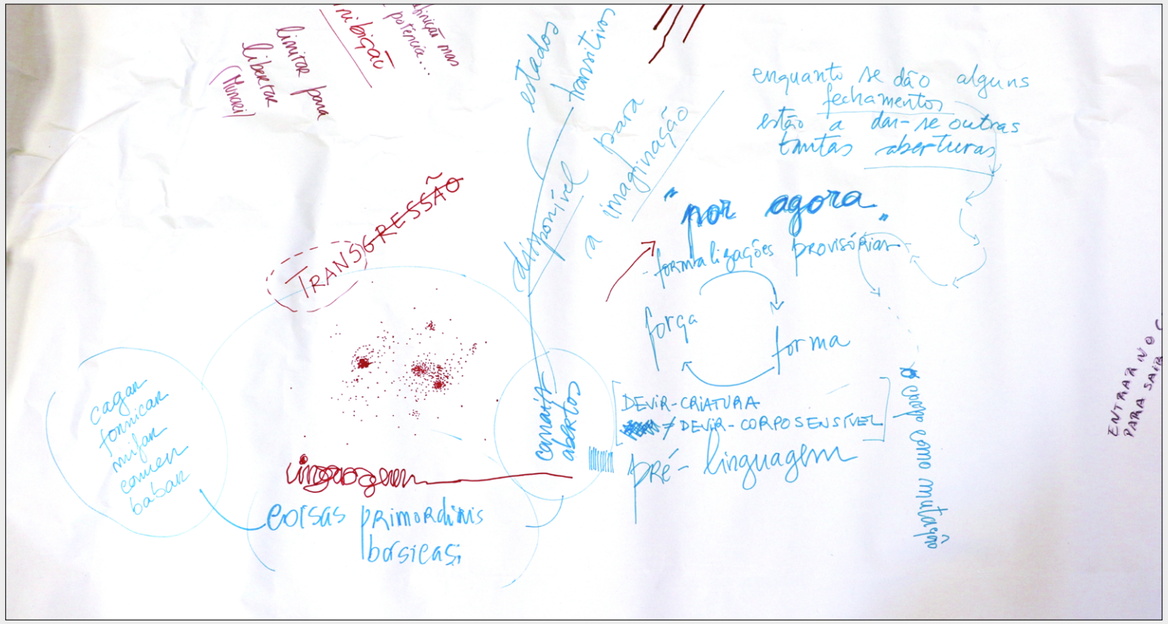
Stern, D. N. (2006). *The interpersonal world of the infant: A View from Psychoanalyses and Developmental Physiology*. London. New York: Karnac.

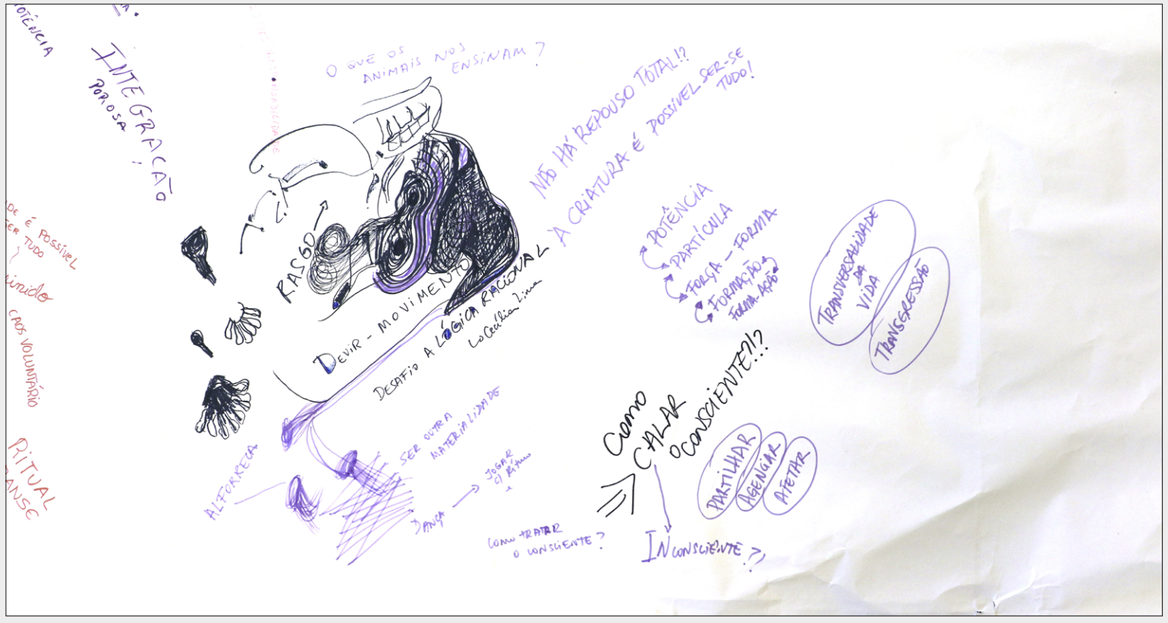
_____ (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. New York: Oxford University Press.

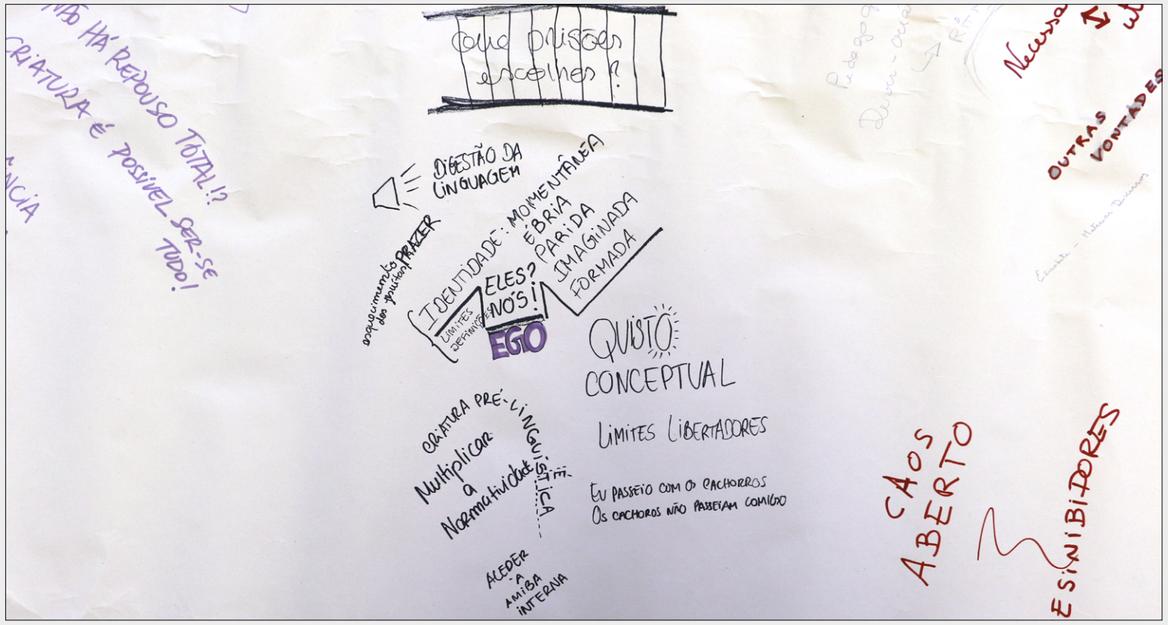
Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Portugal: Editorial Caminho.

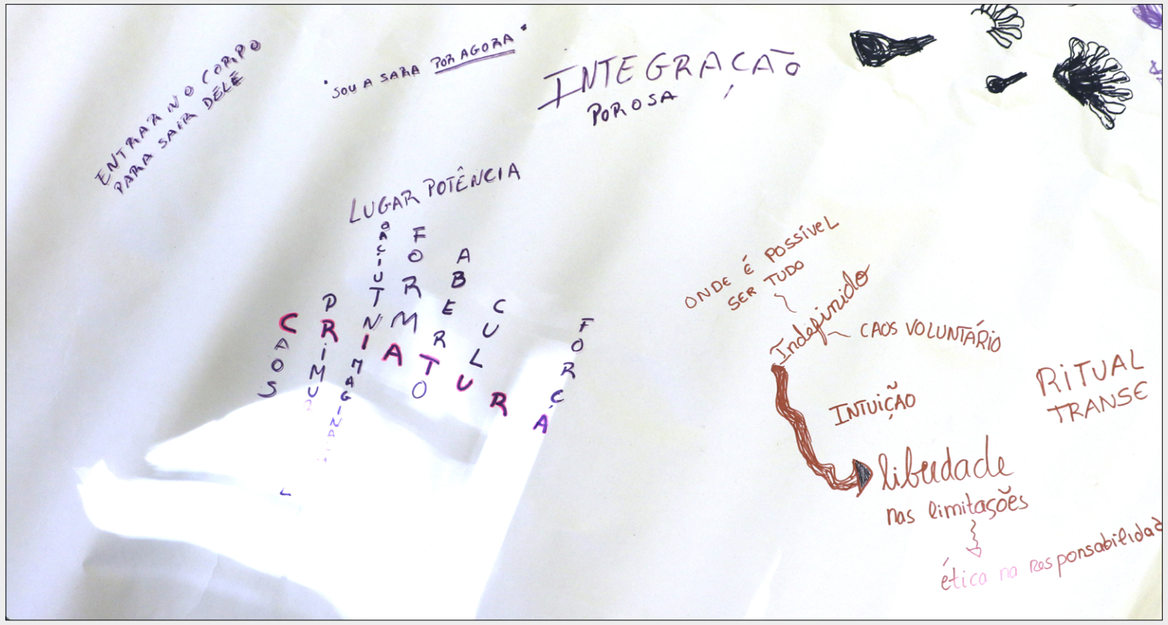


MESA-REDONDA
DEVIR-CRIATURA
Anotações de Cecília de Lima, Gustavo Vicente, Andreia de Sá, Deborah Kramer, Elisabete Paiva, Eva Azevedo, Maíra Santos, Marina Magalhães, Rita Vilhena, Sara Palácios.


enquanto se dão alguns fechamentos estão a dar-se outras tantas aberturas
"por agora"
formalizações provisórias
força
forma
DEVIR-CRIATURA
≠ DEVIR-CORPO SENSÍVEL
pré-linguagem
corsas primordiais
básicas
TRANSGRESSÃO
disponível para a imaginação
estados transitivos
cagar
fornicar
mifar
comer
babar
canais abertos
o corpo como mutação


INTEGRAÇÃO POROSA
O QUE OS ANIMAIS NOS ENSINAM?
NÃO HÁ REPOUSO TOTAL!?
A CRIATURA É POSSÍVEL SER-SE TUDO!
RASGO
DEVIR-MOVIMENTO
DESAFIO A LÓGICA RACIONAL
POTÊNCIA
PARTÍCULA
FORÇA-FORMA
FORMAÇÃO
FORMA-AÇÃO
TRANSVERSALIDADE DA VIDA
TRANSGRESSÃO
ALFORRECA
SER OUTRA MATERIALIDADE
DANÇA
COMO TRATAR O CONSCIENTE?
Como CALAR O CONSCIENTE?!?
PARTILHAR
AGENCIAR
AFETAR
INCONSCIENTE?!
RITUAL
TRANSE


NÃO HÁ REPOUSO TOTAL!?
CRIATURA É POSSÍVEL SER-SE TUDO!
que prisões escolhes?
DIGESTÃO DA LINGUAGEM
PRAZER
IDENTIDADE: MOMENTÂNEA
ÉBRIA
PARIDA
IMAGINADA
FORMADA
ELES? NÓS!
EGO
QUISTO CONCEPTUAL
LIMITES LIBERTADORES
EU PASSEIO COM OS CACHORROS
OS CACHOROS NÃO PASSEIAM COMIGO
CRIATURA PRÉ-LINGUÍSTICA
Multiplicar a Normatividade
ALEDER A AMIBA INTERNA
CAOS ABERTO
ESINIBIDORES
OUTRAS VONTADES


ENTRAR NO CORPO PARA SAIR DELE
"SOU A SARA POR AGORA"
INTEGRAÇÃO POROSA
LUGAR POTÊNCIA
CAOS
PRIMA
FORMATO
ABERTURA
CULTURA
FORÇA
ONDE É POSSÍVEL SER TUDO
Indefinido
CAOS VOLUNTÁRIO
INTUIÇÃO
liberdade nas limitações
ética na responsabilidade
RITUAL
TRANSE

SCENOPOÏETES DENTIROSTRIS

Ana Godinho

.1.

Todas as manhãs, nas florestas chuvosas da Austrália, o pássaro *Scenopoïetes dentirostris* corta e deixa cair folhas de uma certa árvore, depois, por cima delas e pousado num ramo, faz o seu canto. Prepara uma cena com as folhas que deixa cair no chão por baixo do galho que escolheu meticulosamente. Quando as folhas caem do lado errado, "corrige-as", "ajuda-as", mudando a face que "quer" que fique virada para a luz. Não deixa simplesmente que as folhas fiquem caídas de acordo com o acaso da queda. Tem preferências e necessidades vitais. São os tons pálidos das folhas e uma certa luz que lhe interessam e convêm. Têm de fazer contraste com a terra, por isso as vira. Observa-as e quando elas não ficam da cor que pretende muda-as, é sensível ao contraste. Desce do ramo e volta cada uma, ficando elas com a parte inferior pálida voltada para cima. A folha pousada no chão pode ser uma folha invertida, virada do avesso. O pássaro distingue as duas faces da folha e distingue as folhas velhas porque as remove da cena. As folhas verdes e frescas, que corta e deixa cair, marcam os limites do seu palco, numa espécie de círculo onde se exibe. Faz a sua "assinatura" com

as folhas, marca as balizas do seu território.

O seu acto, de inversão da folha, consiste em distinguir e fazer distinguir as duas faces da folha explorando as suas potencialidades. O que aqui há de diferente relativamente a outros pássaros, que podem fazer o mesmo, é que este, quando corta as folhas, usa-as como meios mágicos, como marcas. Elas deixam de ser o que são para provocarem o canto e a dança. Escolhe os tons das folhas? Que assinalam elas? Que quer ele marcar? Tem um sentido estético visual e musical? É um pássaro com estilo?

.2.

(Segue-se a transcrição quase integral da mesa em que participaram Margarida Moura, Elisabete Monteiro, José Gil, Maria José Oliveira, Adriana Crespo, Vânia Rovisco, Margarida Martins, Cristina Benedita e com moderação de Ana Godinho.)

– Não é uma questão territorial, mas está ligada a um encantamento...

– Partindo de Deleuze, para fazermos uma relação com Duchamp, diremos que o *Scenopoïetes* constrói uma cena como um *ready-made*. Essa cena está ligada à obra de arte, esboça uma obra de arte, não é um gesto qualquer, com o canto, e com o jogo de inversão da folha o pássaro liga-se ao cosmos. Poderemos ainda estabelecer uma conexão com a palestra desta manhã[1], e delirar sobre isso. Sobre o processo de devir-pássaro e devir-folha.

1 Palestra de José Gil.

– Não encontrei muita coisa. Este pássaro é um pássaro bastante insignificante quando comparado com outras danças de pássaros que são extraordinárias. Por exemplo, há um pássaro (*Ave do Paraíso*) que fica transformado num círculo abstracto ou disco voador, um círculo platinado, com uma franja azul celeste. Nem parece um pássaro, mas este pássaro de que estamos a falar é cinzento, parece um pombo, é pequeno. De qualquer modo, o material de investigação encontrado é muito pobre. Tem de se observar muito bem o seu comportamento. Quando a folha cai e cai do lado errado, ele vira-a, tem um sentido estético. É um esteta.

– Ele desenha pensando, antes de actuar.

– Há-de ter uma noção...

– É uma ideia.

– Ou seja, aceita ou não o acaso.

– Não é um desenho pensante, é um desenho pensado. É controlado.

– Eu quis imaginá-lo. Não o imaginei, mas pensei que ele devia ter muito estilo. Tem de ter alguma coisa de diferente.

– Uma pergunta: porque é que ele é visto como produzindo *ready-made*?

– Duchamp tem dois tipos de *ready-made*: assistido e simples. O "*ready-made*" que o *Scenopoïetes* produz não é bem um *ready-made* é um *ready-made* assistido.

– Não sei, não sei. Vamos lá ver: o urinol de Duchamp não é assistido.

– Tem assinatura, o que já modifica.

– Ele vira-o. No fundo, não há *ready-made* que não seja assistido. O que é que significa a divisão categorial entre *ready-made* e *ready-made* assistido, se no limite não há senão *ready-made* assistido? Pega-se no objecto,

descontextualiza-se, toca-se, transforma-se o objecto. Isso aparentemente é um critério, não é?

– Talvez o que exista, rigorosamente falando, seja "mais assistido" ou "menos assistido".

– Será. Mas então o que é que é assistido? Eu diria que há outra coisa, que é o facto de se acrescentar qualquer coisa de visível, de ostensivo, ao *ready-made*, e então ele fica assistido, modificado, transformado.

– No urinol não se modifica praticamente nada.

– Pelo contrário, realmente modifica-se e muito, porque existe o gesto de inverter, porque há todo um movimento que é imaginado, por exemplo. O urinol implica uma direcção do líquido, e o *ready-made* inverte-o, fazendo-o ir noutra direcção.

– O que me parece escandaloso é que nós estamos a ter razão contra Duchamp, não pode ser!

– Não pode ser porquê?

– Ele era hiperinteligente, como nós sabemos, e não se enganou. Há ali um critério que não estamos a apanhar.

– O acaso?

– Mas ele faz sempre uma derivação do objecto, em termos estéticos, na medida em que aquele objecto deixa de ser um objecto do dia-a-dia e passa a ser um objecto artístico, porque ele o pensa assim, não é?

– O urinol seria não assistido, segundo Duchamp, certo? Já *À bruit secret* seria um *ready-made* assistido.

– Esse objecto é feito com um rolo de cordel tapado, dentro do qual há qualquer coisa solta que faz um som mas que ninguém sabe o que é.

– É melhor explicar.

– O que é um *ready-made*? Depois, o que é um *ready-made* assistido?

– Segundo Duchamp...

– Ou segundo a Adriana.

– Por exemplo, se olharmos para o primeiro objecto, que ele diz que é o primeiro *ready-made*, vemos uma roda de bicicleta que ele inverteu e fixou num tamborete. Quando a roda se move, que é o que lhe interessa, ele diz que há uma relação com o movimento das labaredas na lareira.

– A impressão que ele tem ao ver o movimento é que é qualquer coisa que tem a ver com o fogo.

– Mas vai muito mais longe quando diz ter atingido o inconsciente muito mais profundamente do que o inconsciente de Freud.

– Então, ele não o considera assistido?

– Não.

– Há também o escorredor de garrafas.

– Mas esse não é assistido.

– O *ready-made* mais famoso é o urinol. Vamos supor que o urinol está na parede para funcionar, tomando toda a sua função e Duchamp tira-o da parede, suprimindo-lhe portanto a função, depois inverte-o e, tendo-o tirado do contexto, vai recontextualizá-lo num certo espaço de exposição. As pessoas olham para aquilo e dizem: "Maravilhoso, isto é uma obra de arte!"

– Mas é muito mais complicado do que isso. Ele assina-o. Porque o objecto nunca foi visto por ninguém. O que nós vemos são reproduções. O que ele enviou para ser exposto, e o júri não aceitou, desapareceu. Ficou somente o registo fotográfico, a partir do qual se fizeram as cópias que conhecemos. O que aconteceu não sabemos, supomos

que a mulher da limpeza deitou o original para o lixo, julgando que ali, naquele lugar, o objecto era inútil.

– Ai desapareceu? Que história incrível.

– Mas isso vale para o Urinol, não vale para os outros que não desapareceram.

– Posso dar um pequeno exemplo? Esta caneta que está em cima da mesa. É uma caneta. Mas se eu a puser assim, posso fazer uma pregadeira. Resolvi que é uma pregadeira.

– Afinal quando é que se confere a designação de *ready-made* assistido e não assistido?

– Não sei, neste caso da caneta não sei. Pode ser que a própria roupa que a prende a "ajude".

– Usamos, em vez de assistido, "ajudado".

– Em inglês "*aided*".

– Para além do objecto, existe algo que o faz estar noutro contexto e numa outra forma de conceptualização.

– O que muda a sua forma.

– No caso do pássaro, as folhas, que ele escolhe cortar, passam por esse processo de descontextualização e de inversão. São ajudadas, mudam a sua função porque deixam de ser folhas de árvore naquela cena, com o canto elas passam a ser outra coisa.

– A mudança de posição é só quando há o canto?

– Não, a folha vira-se ao cair. Há um elemento que também é muito importante que é o acaso (também para Duchamp). A introdução do acaso.

– Uma questão: o canto está sempre presente?

– O canto está sempre presente.

– Será sempre o mesmo? Ou modifica o seu comportamento? Não há um desenho padrão, não há uma forma fixa, ou seja, ele não vai mudar sempre a folha da mesma maneira...?

– Não sabemos.

– ... E com o mesmo objectivo?

– Nem o canto, nunca é exactamente o mesmo canto. Porque é que Deleuze diz que ele faz uma obra de arte total?

– Ele diz que as folhas são dispostas como um palco, como se ele construísse o seu próprio espaço delimitado como palco, como se fosse uma ópera.

– Mas é palco ou tem cenário?

– É um sítio muito escolhido, porque depois ele canta num ramo sobre aquele recinto, que se torna um palco.

– Fazendo cair várias folhas para fazer um manto.

– Que vão fazer um contraste com a terra. Para delimitar um espaço mais ou menos circular. (...) Quis saber onde Deleuze tinha encontrado esta descrição, mas não consegui[2].

– Só para não haver confusões, uma coisinha entre parêntesis: espanta-me que Deleuze diga que isto é uma obra de arte total, e depois diz que é também um exemplo de *ready-made*. Ora, em muitos textos, Duchamp faz uma diferença, muito consciente, entre *ready-made* e obra de arte. A confusão entre os dois, que vem depois e que invadiu a história da pintura, é outra coisa. O senhor Duchamp diz que a obra de arte é uma coisa, o *ready-made* é uma outra forma de expressão, não são a mesma coisa. A prova é que Duchamp fez crítica de arte e nunca fez crítica de *ready-made*. Não é prova, mas enfim. Mas há outra diferença, importante para a nossa questão – Não é isto um devir? É importante saber se é uma obra de arte ou *ready-made*. Em que medida há no *ready-made* uma

2 Encontrámos, aquando da fixação do texto, a referência em *Mille Plateaux*: Cf. W. H. Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, *Methuen and Co*, p. 364.

interferência do subjectivo?

– Nós ainda não conseguimos saber qual a diferença, para Duchamp, entre *ready-made* assistido e não assistido.

– O critério que vimos antes parece-me aceitável.

– O de que se modifica a forma...

– A caneta, por exemplo.

– A caneta, não sei, porque no exemplo dado a forma não muda.

– O que muda é a função, não a forma.

– O Urinol não é r*eady-made* assistido, mas se estivesse um chapéu dentro dele era assistido.

– Tem ainda uma assinatura.

– Que é uma assinatura inventada: R. Mutt. Mas a assinatura...

– Vamos dizer que não modifica a forma. Modifica, mas estamos a ser...

– Ao *ready-made* assistido acrescenta-se sempre algo, ou tira-se?

– É uma boa pergunta.

– A verdade é que me parece que não há um exemplo de *ready-made* a que se tire algo.

– Na caneta, se tirar a tampa e virar ao contrário é assistido, também se tira uma parte da caneta.

– Mas no caso da roda de bicicleta é só a roda. Tira-se da bicicleta, mas não se tira nada à roda, a roda não muda.

– Pode dizer-se que é assistido através de um suporte?

– Assistido é o gesto que é desencadeado, que vai mudar a natureza do objecto. Não mais posso pegar naquele urinol e trazê-lo para a minha casa de banho. Não terá mais a função. Qualquer coisa lhe vai acontecer, nesse seu

trajecto de descontextualização, que lhe muda a relação ao espaço e ao tempo.

– Mas um homem perverso pode pegar no Urinol e pô-lo na sua casa de banho.

– Em 2006, o Urinol esteve exposto no Centro Georges Pompidou, em Paris, e foi partido com um martelo, pelo mesmo artista que já tinha vandalizado a obra em 1993, durante uma exposição em Nîmes.

(...)

– No *ready-made* mudou-se a função. Inverteu-se, mudando a posição.

– Para haver *ready-made* tem de haver um contexto de exposição.

– Aqui está ele, o Scenopoïetes. Todos os objectos que são *ready-made* são então assistidos. Deleuze diz que ele "constrói uma cena como um *ready-made*..." E faz uma obra completa, compõe uma obra operática.

– Os gessos também podem tornar-se... um molde dos objectos, quando se abrem vê-se o vazio e o cheio, o verso e o reverso.

– Para relacionarmos com o pássaro, o *ready-made* oferece a Duchamp uma solução genial que lhe resolve o problema que atravessa a arte do século XX, como ele diz, num texto (de 1961) referindo-se ao facto de as artes no século XX terem ficado presas a uma dicotomia, do representacional/não representacional, o que quer dizer que a arte representa ou não e o *ready-made* sai dessa dicotomia e põe o problema do que é ou não obra de arte, fazendo-o saltar desse eixo. O que acontece com o pássaro? O que é que ele está a fazer? Que gesto é o dele? Será que alguma vez saberemos? Diremos até que está a fazer uma composição ou uma cena, mas o que é que está realmente a fazer?

Ouvimos antes da nossa conversa alguém que perguntava "Para onde vai a dança quando a bailarina pára?" O

que é que está a fazer a bailarina? Como havemos de saber?

– Tenho a impressão que há aqui uma série de coisas misturadas. Era bom talvez separar. Primeiro, quando Duchamp diz que o *ready-made* desembaraça a arte do representacional, eu não sei se ele tem razão; porquê? Porque quando ele diz isso em 1960 a arte já tinha abandonado a representação há muito tempo.

– Não, não, precisamente ele diz que o r*eady-made* sai fora disso!

– Mas não era preciso o *ready-made* para abandonar a representação, todos os abstractos quiseram abandonar a representação, não é? Portanto, isto não tem nada de novo. O que acho é que talvez esteja mal expresso e não devemos confundir. Não é a questão da representação, é a questão da dicotomia, parece-me, ou a separação entre interior e exterior, o que é uma velha história. Quer dizer, o que aparentemente o *ready-made* traz é um objecto totalmente transparente a si próprio. Não há nada senão aquilo que vemos, pára ali, não é? Não vamos buscar significações de interiores ou de subjectividades, de inconscientes e mais não sei quê. Imediatamente, e para a nossa problemática, significa que o devir não tem de convocar elementos de um interior, se há devir no *ready-made*...

O *ready-made* implica um devir? Mas de quê? Do sujeito? Não. Se tudo pára no Urinol e na percepção artística que nós temos dele, não estamos a ver o inconsciente do indivíduo que transformou o Urinol, nem os afectos, nem a sua posição social. O que historicamente acontece é que muitos artistas depois de Duchamp começaram a ver no Urinol um objecto belíssimo, aurático. Os *ready-made* passaram a ter aura e encheram-se de significações internas, de inconsciente, de uma subjectividade colectiva. Até se tornaram símbolos, houve quem visse no Urinol um Buda, um objecto religioso. Perverteu-se completamente a ideia de transparência. Como se a força da arte fosse de tal ordem que transformasse o *ready-made* que era já uma transformação da arte. Mas não há *ready-made* que acabe com

a arte.

– Então, possivelmente, é isto que me levou a pensar na cena, ele constrói uma cena como um *ready-made*... Não é o pássaro, são todos aqueles elementos que estão a entrar em devir, as folhas, o canto, por isso ele termina com o cosmos.

– Encontrei as citações completas:

1.

O pássaro *Scenopoïetes dentirostris* estabelece as suas referências fazendo, todas as manhãs, cair da árvore folhas que ele cortou, virando-as em seguida do lado inverso, para que sua face interna mais pálida contraste com a terra: a inversão produz uma matéria de expressão. (...) As marcas territoriais são *ready-made*. Aquilo a que chamamos arte bruta não tem nada de patológico ou de primitivo, é somente essa constituição, essa libertação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão. O *Scenopoïetes* faz arte bruta. O artista é *Scenopoïetes,* podendo ter que rasgar os seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e são-no, antes de mais nada, através dos seus cantos territoriais (se um ladrão "quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta e canta tão bem que o outro se vai embora (...). Se o ladrão canta melhor, o proprietário cede-lhe o lugar"). O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. (...) Voltemos ao *Scenopoïetes*, o

pássaro mágico ou de ópera. Ele não tem cores vivas (como se houvesse uma inibição). Mas o seu canto, o seu ritornelo, ouve-se de muito longe (será uma compensação ou, ao contrário, um factor primário?). Ele canta no seu poleiro (*singing stick*), liana ou ramo, por cima da arena de exibição que preparou (*display ground*), marcada com as folhas cortadas e viradas que fazem contraste com a terra. Ao mesmo tempo que canta, mostra a raiz amarela de certas penas sob seu bico: torna-se visível e ao mesmo tempo sonoro. O seu canto forma um motivo complexo e variado, tecido com as suas próprias notas, e com as notas de outros pássaros que ele imita nos intervalos. (...) Voltemos aos Scenopoïetes: o seu acto, um dos seus actos, consiste em discernir e fazer discernir as duas faces da folha. Esse acto está conectado com o determinismo do bico serrilhado. Com efeito, o que define os agenciamentos são simultaneamente: as matérias de expressão que ganham consistência independentemente da relação forma-substância; as causalidades ao avesso ou os determinismos "avançados", os inatismos descodificados, que incidem sobre actos de discernimento ou de eleição, e não mais sobre reacções em cadeia; as combinações moleculares que procedem por ligações não covalentes e não por relações lineares; em suma, uma nova "allure" produzida pelo cruzamento do semiótico e do material. (Deleuze 1980, 388 segs.) [tradução minha].

2.

O *Scenopoïetes dentirostris*, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que a sua face interna mais pálida contraste com a terra, constrói assim uma cena como um *ready-made*, e canta precisamente por cima dela, sobre uma liana ou um ramo, emitindo um

> canto complexo composto pelas suas próprias notas e pelas de outros pássaros que ele imita nos intervalos, pondo em destaque a raiz amarela da plumagem sob o bico: é um artista completo. (Deleuze 1992, 162)

– Ele vai apropriar-se do canto dos outros pássaros.

– Que "imita nos intervalos".

– Portanto, considerado plágio!

– Isto é muito básico. É a imitação de temas, por espelho, retroversão, é o básico de toda a composição musical, procede sempre por estas vias. Ele imita os cantos dos outros pássaros nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas do pescoço. O corpo, a roupa, a voz, o espaço. É um artista completo. Conecta-se com os outros... Constrói um espaço.

3.

> Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Esses blocos sonoros são estribilhos de posturas e de cores; as posturas e as cores introduzem-se continuamente nos estribilhos. Mesuras e aprumos, rondas, traços de cores. Todo o ritornelo é o ser de sensação. Os monumentos são ritornelos. Deste ponto de vista, a arte será sempre dominada pelo animal. A arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa, a toca, as posturas-retrato (a cabeça inclinada do habitante com o queixo espetado no peito, ou, pelo contrário, "o grande envergonhado" que fura o tecto com o seu crânio anguloso), os sons-música (os cães que são

> músicos pelas suas próprias posturas, Josefina a rata cantora de que nunca se saberá se canta, Gregório que junta o seu piar ao violino da sua irmã numa relação complexa quarto-casa-território). Eis tudo o que é necessário para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos — na condição de que tudo isso se abra e seja impelido para um vector louco, como uma vassoura de feiticeira, uma linha de universo. (Deleuze 1992, 163)

– Ai gosto tanto quando ele fala disto. Adoro esta imagem da vassoura. Ele diz que "o pensamento de Espinosa vai voltar numa vassoura."

(Risos, muitos risos)

– É boa, é boa.

– Isto já dá para pensar muito!

– O que acho fascinante aqui, como, em geral, acho em Deleuze, é que ele está a pensar... nós estamos habituados a pensar que a arte é uma coisa humana, que o pensamento é uma coisa humana, que os sentimentos e os afectos são coisas humanas, não estamos habituados a pensar como Espinosa. Espinosa quando vê... quando diz que a extensão e pensamento são duas faces do infinito, do infinito-natureza. Este infinito-natureza tem como que infinitas faces mas nós conhecemos só duas: o pensamento e a extensão, o espaço e o tempo. Ele pensa assim. Então o pensamento em Espinosa tem uma dimensão transumana, já não é humana. Penso que Deleuze está a pensar o mesmo, a arte e o pensamento já não são propriedade do ser humano. É outra coisa que está a acontecer.

– É o que muitos comentadores, como Schérer, dizem ser o elemento axial do pensamento de Deleuze, a

impessoalidade. O que é muito interessante. O que a Adriana disse pode ver-se de uma outra maneira. Toda a arte, toda a obra de arte, implica um devir-animal. Porque quando nós remetemos a obra de arte para uma expressividade do humano, temos de ter em conta o que faz o artista. O que é que ele faz? Para se exprimir, tem um olhar igual ao do psicótico – solta elementos, destrói – descontextualiza – como a criança faz, como o esquizofrénico faz. O louco olha para a pele e vê o poro que sobressai. O que é isso? É o inumano no humano, é o que nós temos de não humano, a saber, animal, tudo é animal, o facto de haver garras, de ter... mas também são elementos minerais, tudo solto. O olhar do psicótico, que é o do artista, implica que se esteja já num plano não humano, é o plano animal e cósmico. Cósmico porque é da terra, dos elementos, e joga com esses elementos. Quer dizer, eu estou a desenhar um retrato de uma menina (Velasquez) e estou a entrar num devir-animal necessariamente, porque estou a combinar (neste caso a noção de máquina de combinação é melhor do que a de atributo, em Espinosa), e nessa medida estou a criar blocos de sensações e não interessa já o que sou, o que fui... interessa o que vou produzindo como sensação. A transparência do *ready-made*, que provoca na cena, que é cena de ópera, contexto novo, não interessa que seja de um sujeito, porque o "sujeito" vai ser fragmentado pelo artista e vai-se tornar mineral, cósmico, vegetal, animal. Uma composição musical é um devir-animal, implica um devir animal. Isto é revolucionário relativamente ao que Duchamp diz. No "Processo criativo", vai dizer até que o artista manifesta conflitos difíceis...

– ... Os artistas a falar, geralmente não é isso...

– O que ele faz não é isso! Aliás, trai-se a si próprio.

– Mas a criança e o psicótico são muito diferentes. O psicótico... Desconstrói, o que não acontece com a criança porque não foi ainda organizada. O psicótico vive com outras regras, que não são as regras da sociedade. Uma

pessoa criativa – falo mesmo na percepção na dança – desconstrói para compor. Parece-me sempre que as pessoas, para se constituírem, chegam a um lugar, a um estado em que se começa a ver coisas que se movem (a beleza já não importa, o cheiro já não incomoda, a sujidade já não interessa). A pessoa criativa já tem de construir... Para que, depois, a informação introduzida ou recebida possa reorganizar-se. Por isso a palavra devir faz sentido para mim. Estou em constante devir quando trabalho. Por exemplo, quando estou a trabalhar, a cara está a fazer uma coisa, os braços outra, o sexo está a fazer outra – isto tudo faz a composição. A criança é diferente do psicótico.

– Eu não estou a dizer que a criança é igual ao psicótico ou que é igual ao artista. Só queria dizer que é preciso pensar na construção de um novo objecto com significação; pensar a noção de consistência. O esquizofrénico não tem consistência, a menos que seja um artista de Arte Bruta e aí a consistência não é igual à consistência de um artista. É diferente, mas muito difícil de destrinçar. A criança não tem consistência, mas tem uma engrenagem permanente, possível. Agora, o que é importante, para se ver a pertinência de uma afirmação ousada, é dizer: "fazer arte é devir-animal" – mas então, o que é isto? Eu faço retratos e o que é que isso tem a ver com o animal? Mas tem, porque há precisamente uma fragmentação que é do mesmo tipo do psicótico, mas sem a consistência do psicótico. Fragmentação... Quando se lida com uma tonalidade de luz, não estou a ser humano, estou a ser cósmico, é isso que interessa. Quando se lida com um som que é rosnar, na música, eu aí estou próximo do animal.

– Estamos a falar dessa ideia de Animal abstracto...

– Pode ser por aí. Queria lembrar uma coisa que acho notável, como imensas coisas que ele faz, que é a noção de Pessoa de sensação abstracta... uma vez falei da sensação abstracta em Pessoa e duas pessoas de filosofia puseram-se a rir, dizendo: "o quê, sensação abstracta? Explique lá isso." Respondi dizendo: vão ver o Pessoa,

porque ele explica, e explica em prosa, enquanto mente especulativa que ele era. Estão a ver como é difícil aceitar uma noção hipercontraditória?

– Por acaso, relativamente ao pássaro que vira a folha do avesso, é essa a sensação cósmica de luz, porque ao fazer isso, as luzes reflectem, se ele se posiciona em cima, ele próprio tem essa informação subtil de alteração da luz à volta dele.

– A propósito de Velasquez e de *Las Meninas*, a primeira coisa que me ocorreu a propósito do devir-animal foi a existência de um cão ou dois que aparecem lá.

– Há um cão.

– Foi a qualidade da pintura, dos tecidos, a luz naquelas sedas, a qualidade táctil daquela pintura. Estávamos aqui a falar de que captar uma tonalidade de luz não é um processo humano, é um processo de outra ordem. Há vários tipos de tecidos, naqueles vestidos muito complicados, existe seda, cetim, seda armada, e a qualidade táctil daquilo tudo é muito impressionante.

– Portanto, podia dizer-se que o pássaro está a devir e traz para a composição devires cósmicos, devires animais, etc., sem que tenhamos necessidade de dizer que para ser artista tem de ser um sujeito – ele é um artista!

– Há aqui uma coisa, o pássaro faz isto para acasalar, não é?

– A maioria dos pássaros faz isso para acasalar, de acordo com a informação que tenho. O ritual todas as manhãs é que é outra coisa.

– Mas com um objectivo preciso, porque no texto de Deleuze havia uma relação com a luz, ele virava a folha para contrastar numa relação com a luz.

– Por isso é que é cósmico. São coisas que não se medem.

– As diferenças de cor e de som são tão subtis que não as conseguimos medir (talvez com as novas físicas e matemáticas), não sabemos.

– Neste caso, parece-me que é muito pragmático. Ele tem o objectivo – contrastar a folha com o chão – não quer dizer que as vire todas, ele vai virar somente aquelas que caírem na tonalidade errada (mais escura).

– É assim mesmo!

– Para adquirir, talvez, uma cintilação.

– Sim, sim.

– Ele coloca-se por cima. Precisa também de um ponto de vista.

– É um artista...

– ... Completo.

– Não basta ser artista, é também um plagiador.

– Pois, nós precisamos da mimese, para existirmos, precisamos de nos copiar para nos relacionarmos.

– Sobre esse assunto, sobre estas posturas e cores, quando fui à procura do Scenopoïetes descobri que eles praticam, durante anos, com outros pássaros do mesmo sexo, ou seja, ensaiam muitas horas, todos os dias.

– Isso é extraordinário. Porque os seres humanos fazem a mesma coisa. O transe, os rituais, sabe-se lá! Na Namíbia ou na Etiópia também acontece assim, leva-se anos de ensaio, de treino, para depois, no ritual, se entrar mesmo em transe. É a mesma coisa. Aprendizagem. Somos pássaros.

– Os pássaros machos, uns mais velhos, outros mais novos, treinam repetidamente, ao longo de muito tempo, passos

de dança que são tão complexos como os que nós fazemos às vezes entre pares – por exemplo, passos invertidos, um estica a perna esquerda o outro encolhe a direita – reflectem em espelho, para combinar, para encaixar... fiquei parva, é muito impressionante o que os pássaros fazem.

– É porque magia é igual a sabedoria. Penso que se pode dizer isto. Coisas tão rápidas como um sussurro, como uma leve passagem da mão na cara, uma coisa milimétrica, mais que milimétrica.

– Já agora, indo à etimologia da palavra Sceno (do latim scaena) é cena, poiesis é composição. O que é que ele faz? O que é que faz o artista?

– Neste caso, parece um exercício muito individual. Porque em nenhum lugar se refere a ligação ao corpo, ele tem uma relação unívoca, vai cantar os sons dos outros numa colaboração com eles.

– É uma questão de aprimorar. Viram as folhas, depois vão percebendo as relações com a luz.

– A primeira vez que vi... Este animal é tão imperceptível... tão anódino.

– Tão aparentemente imperceptível.

– Tão comum que...

– Mas ele é lindo!

(muitos risos)

– Sobretudo depois da nossa conversa!

(grandes risos)

– Ele é lindo, comparado com o pombo – não para desprimor do pombo – mas é lindo!

– Não é nada pombo. Parece mais pequeno do que o pombo.

– Quando me interessei pela noção de imperceptível, que é muito importante para Deleuze, e estava a usar o termo para este pássaro, percebi que o que estamos a ver é que este ser é imperceptível, e é na sua imperceptibilidade que é interessante.

– Mas vamos lá saber se ele é imperceptível ou se é insignificante, não é a mesma coisa. Não confundir.

(Adriana fez-nos ouvir a gravação do canto do *Scenopoïetes*)

– ...É ele a interagir com os outros... há outros.

– Lala-la la-la, lala-la la-la...

– Sobre o imperceptível, isso também tem muito a ver com a maneira como estamos hoje nesta sociedade, temos uma imagem completamente falsa sobre o que se vê e se passa. Há uns anos, essa questão, provavelmente, não se colocava porque não havia essa relação, o artista não tinha que ser isto ou aquilo, não havia tantas caixas, nós agora é que estabelecemos esta relação de fama, de glória.

– Esta imperceptibilidade é importante na medida em que nós também somos o mundo, somos nós porque trespassamos e somos trespassados pelo mundo, para pertencermos, não no sentido ideal, de coisa esotérica, mas no sentido de existirmos e de nos relacionarmos realmente com aquilo que somos e não uma deslocação do que não somos e isso, nessa micropercepção, nesse detalhe e nessa presença muito ínfima, muito pequenina, estar e sentir e só aí começar...

– O Zen e o Tao, mas sobretudo o Zen, atribuem uma enorme e total importância ao que está a dizer. Seria totalmente Zen se lhe acrescentasse mais uma pequenina coisa que é o vazio. Acabou de expor o que é a imperceptibilidade.

– A relação com o cosmos precisa disso, porque senão, se me destaco ou que não me destaque, existo, porque sou

visível nem que seja para mim própria. Mas o meu eu pertence ao cosmos, não tendo eu só vazio.

– Aparentemente parece que somos todos diferentes, estou a dizer...

– Sobre esta questão da imperceptibilidade do pássaro é interessante porque nós começámos a pensar por ele. Se pensarmos, quer no mundo animal quer no reino humano, todos nós – humanos, pássaros, animais – temos esta preocupação de nos sentirmos imperceptíveis, e de como é que tratamos essa imperceptibilidade, se aquilo é um bloqueio ou um laboratório de criatividade. No reino animal existe muito isto de se fazerem notar pela sua aparência e outros mais discretos. Aí considero que se passa a ser criativo, se eu quero dar nas vistas, se me quero impor, se quero que me reconheçam, o que é que eu vou fazer, porque não vai ser pelo meu tamanho, nem pelas minhas penas, etc. Então o cantor, por exemplo, ao querer ser imperceptível, está a criar um espaço de laboratório. Como nós quando não temos olhos em cima de nós e criamos. Portanto, no seu caso, quando os outros pássaros acordam, ele já está com todo este reportório musical e estético, e que passa a ser não mais um, mas aquele pássaro mágico. Aquilo também acontece connosco, muitas vezes as pessoas mais discretas e mais tímidas é que desenvolvem percursos artísticos e quando as vemos nas suas artes são colossais.

– Mas há uma condição essencial que está pressuposta sem dúvida, é que é impossível que o pássaro mágico diga de si próprio "eu sou mágico", não pode dizer, nem pode saber, eu sou imperceptível e isto é que é bom...

– Isto de alguns serem imperceptíveis e outros não... Somos tantos, somos tão diversos...

– Mas quando não se faz vazio dá asneira.

– Há muitas formas de estar no vazio, existem muitos vazios, há lugares em que o vazio acontece e outros em que não acontece. Na representação que acciona outras representações estamos muito presentes, pelo menos com o

corpo... começa-se a parar e entrar em zonas muito desconfortáveis. Há lugar para a animalidade, temos de chegar a um lugar vazio.

– É uma zona de impessoalidade completa?

– Não acho impessoal, porque temos de participar, e cada pessoa, ou animal, é diferente. Tu não te anulas, és matéria.

– O que é que não anulo? O que é que fica?

– O que fica é uma prática física, toda uma força, uma preparação para ser moldada.

– A minha experiência diz-me que para chegar àquele estado animal tens de entrar nele. Temos de ser capazes de ser como animais.

– Se uma pessoa sem prática começa a atirar-se à parede durantes horas – o que acontece nos estúdios de dança onde trabalhamos – não aguenta passar por isso mais de um dia, tem de accionar uma agilidade no corpo... para depois...

– Isso tem a ver com a técnica, com o hábito. Eventualmente com a repetição.

– Com estas questões chegámos a um ponto extremamente difícil. Digamos, o discurso habitual, não só filosófico, mas mesmo o discurso de crítica de arte, que é o do vanguardismo na filosofia como na arte, passou o tempo, eficazmente, a demolir a pessoa, o sujeito. Vamos acabar com o sujeito – na Moral, a pessoa humana (diz-se em Portugal, é dominante!). Somos contra as máquinas, as novas tecnologias, em nome da pessoa humana. É o humanismo total. A expressão durante todo o século XX era "o sujeito dissolve-se" e ninguém perguntou o que é que fica. Isso é uma dificuldade real, hoje, para o discurso filosófico. Não se encontrou um conceito que substitua a

"dissolução do sujeito".

– Mas isso vai vir com o tempo. Os corpos estão também em constante mutação. Os corpos, hoje em dia, são radicalmente diferentes. Aos meus alunos já não digo: rapazes à esquerda, raparigas à direita, já não dá. Têm corpos, macho e fêmea a experimentarem fêmea e macho, a forma de falar, de mover o corpo, de tocar, são coisas... eles têm outra informação que me transcende. Este "dissolver"– nestes miúdos de 20 anos – traz uma outra relação de corpo.

– Seria fantástico que nós conseguíssemos inventar o conceito...

– Nós aqui?

– Nós aqui. Seria extraordinário.

(muitos risos)

– Penso que isto é um desafio extraordinário.

– O que é que fica?

– Muitas vezes penso como é que me arranjo para pensar, é que às vezes quero falar com amigos que estão fora da minha linguagem e das minhas leituras e quero explicar-lhes e tenho de recorrer a um vocabulário comum e é extremamente difícil porque não há conceito para pensar "o que é que fica?".

– Isto é tão importante que nós não sabemos como nomear os diferentes géneros, os transgéneros, o que é que lá está? Nesses corpos, nós ainda não encontrámos, digamos, o "agente" desses corpos, e são corpos que estão a transformar-se constantemente. Esperemos que venha daqui a uns tempos o conceito.

– Poderemos não conseguir ter o conceito, se calhar também é interessante que o conceito não esteja completamente

fechado. O pré-conceito ou a pré-expressividade, a forma de estar ou de se encontrar no devir-animal é qualquer coisa de muito vibrante, não é? Às vezes não tem palavra... é, ainda não tem, de qualquer maneira esperemos que venha a ter.

– Quando essa tiver expressão na palavra, haverá outra que já se poderá sentir, porque são processos; depois de uma resolver, virá outra... isto é o cosmos. Se pára não é o nosso cosmos, não é a nossa condição.

(...)

– Repetindo uma frase: "porque já fui borboleta posso borboletear..."

(Risos, muitos risos)

.3.

O que faz então o *Scenopoïetes*?

Primeiro escolhe a área. O recinto seleccionado deve ser desmatado e conter pelo menos um tronco de árvore que será usado por ele para se empoleirar. Mas não faz só isso. Envolve-se com o bico de muitas maneiras, com a plumagem, as asas, o pio, ao mesmo tempo que envolve os ramos, a terra, o ar, o calor e o frio. Canta também por cima da cena que prepara. A cena é um palco, um recinto no chão, entre as árvores, delimitado pela fronteira feita de folhas e com o contributo do acaso. Que recinto é este? É um território inscrito, feito de cores, sons e posturas. A cena, na terra, tal como a folha, também contrasta com o que se

passa no ar. É uma marca ou uma "assinatura" feita de "contrapontos e motivos".

Esta ave constrói uma "cena", entrelaçando elementos muito diferentes entre si (Deleuze diz que o faz como um *ready-made*). O avesso, a inversão, o acaso, permitem-lhe ver do outro lado, ter um outro ponto de vista. Ver finamente como vêem as plantas (assim também pensava Plotino). Marcar a sua diferença, transformar-se. É arte o que ele faz e desencadeia qualquer coisa que o vai ultrapassar. Uma manifestação natural da vida.

Não é um pássaro muito vistoso, é acinzentado, imperceptível, bem camuflado entre a folhagem. Mas o seu canto tem uma potência particular, atravessa profundamente os corpos, ouve-se muito longe e muito bem e está cheio de milhares de sons dos cantos que ele vai buscar aos outros pássaros. Ele "prefere" certas cores, certas incidências de luz, certas cintilações, como prefere certos sons, certas composições musicais, certas coreografias, certos espaços sonoros. Chamam-lhe pássaro mágico, dizem que é um "artista completo". Escolhe, inverte os sons e as cores, selecciona-os, entrelaça-os, descontextualiza-os, agencia-os, muda as formas e as funções, as posições. Muda as forças, delimita o espaço visível e sonoro, arranja suportes. Introduz diferenças, muda a própria natureza. É capaz de sair do seu território, virar-se ele próprio para fora, devir-folha num devir musical. Um devir música do pássaro ou um devir pássaro da música. É capaz de ver as "infinitas faces" inumanas da natureza.

Tem um público variado, mas a atracção afectiva feminina é evidente. Forma uma irmandade com um sentido colectivo. Envolve-se com os outros, vive com eles, partilha códigos comuns. Prepara-se, apresenta-se, expõe-se. Os outros agem em paralelo.

Que canto é o seu? Para Messiaen é um pássaro-músico. Um compositor. Pede "emprestado" sons

a outros pássaros, deixa-se influenciar, repete, inspira-se neles para compor, escapa à repetição. Imita os temas, os motivos, o estilo. Faz contrapontos, é todos os outros em verso e reverso, "busca" outros seres que estão secretamente em si. Os outros cedem-lhe um espaço próprio, reconhecem o seu virtuosismo.

Constrói um ritornelo: mineral, animal, vegetal, cósmico, não humano. A sua arte é a arte do ritornelo. Liga em conjunto. Ritma. Ritma os afectos, torna-se outro. Conecta os ritmos do dia e da noite, das estações do ano, o movimento dos astros. Com tais ritmos e tais afectos é capaz de compor, de aprender, de antecipar. Entre o céu e a terra, nessa zona de passagem, num devir, adapta-se e aprimora-se e faz emergir qualidades próprias, coisas luminosas e sonoras que não se medem e com elas conecta-se com o Cosmos.

Inscreve o seu território (de linguagem, domicílio, sexualidade, família, etc.) através das cores, dos sons, das posturas, de mil aspectos subtis que certamente não somos capazes de captar por razões de percepção, rapidez e outras. "Liberta" uma expressividade transparente num contexto novo. Torna-se um pássaro transparente e abstracto.

Caracteriza-o uma estranheza. O seu gesto não é um gesto qualquer. É um gesto que vai mudar as matérias e os materiais tornando-os expressivos e autónomos. Parece ter um sentido estético. É um artista. Um criador de espaços. Porque é música o que ele faz, é canto, desenho, pintura e dança – ópera. São combinações moleculares que resultam de causalidades desconhecidas. "Não são as sinestesias em plena carne, são esses blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total." (Deleuze 1980, 408) [tradução minha]. Usa o acaso, transforma os elementos heterogéneos, descontextualiza-os, desterritorializa-os, dá-lhes visibilidade, faz distâncias com o novo território, desterritorializa a própria

paisagem. Extrai forças novas todas as manhãs. Exprime-se na vida das folhas como elas se exprimem na vida dos sons que emite. A folha é terra, presença material, o som vai para lá da materialidade dos corpos.

A ave, *Scenopoïetes*, é testemunha da luz e da sonoridade que se ligam ao caos e ao cosmos. Tem um sistema refinado de detecção de forças e é capaz de ir de um lugar a outro num instante. Passar por muitos lugares improváveis e retornar diferente, a cada manhã, colorida e musical. A imperceptível presença do vazio caracteriza-a, é a sua força, o seu "centro intenso". Pelo canto e pela inversão, sustém-se autónoma. Pousada num fio de vida, que tece todos os dias e onde todas as forças se reúnem, a ave conecta-se instintivamente com o Cosmos.

O que é necessário para se fazer arte?

Uma casa, postura, cores e cantos - na condição, de que tudo isso se abra e seja impelido para um vector louco, como uma vassoura de feiticeira, uma linha de universo" (Deleuze 1992, 163). Na condição de se perguntar: "Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? (Lygia Clark 1996)

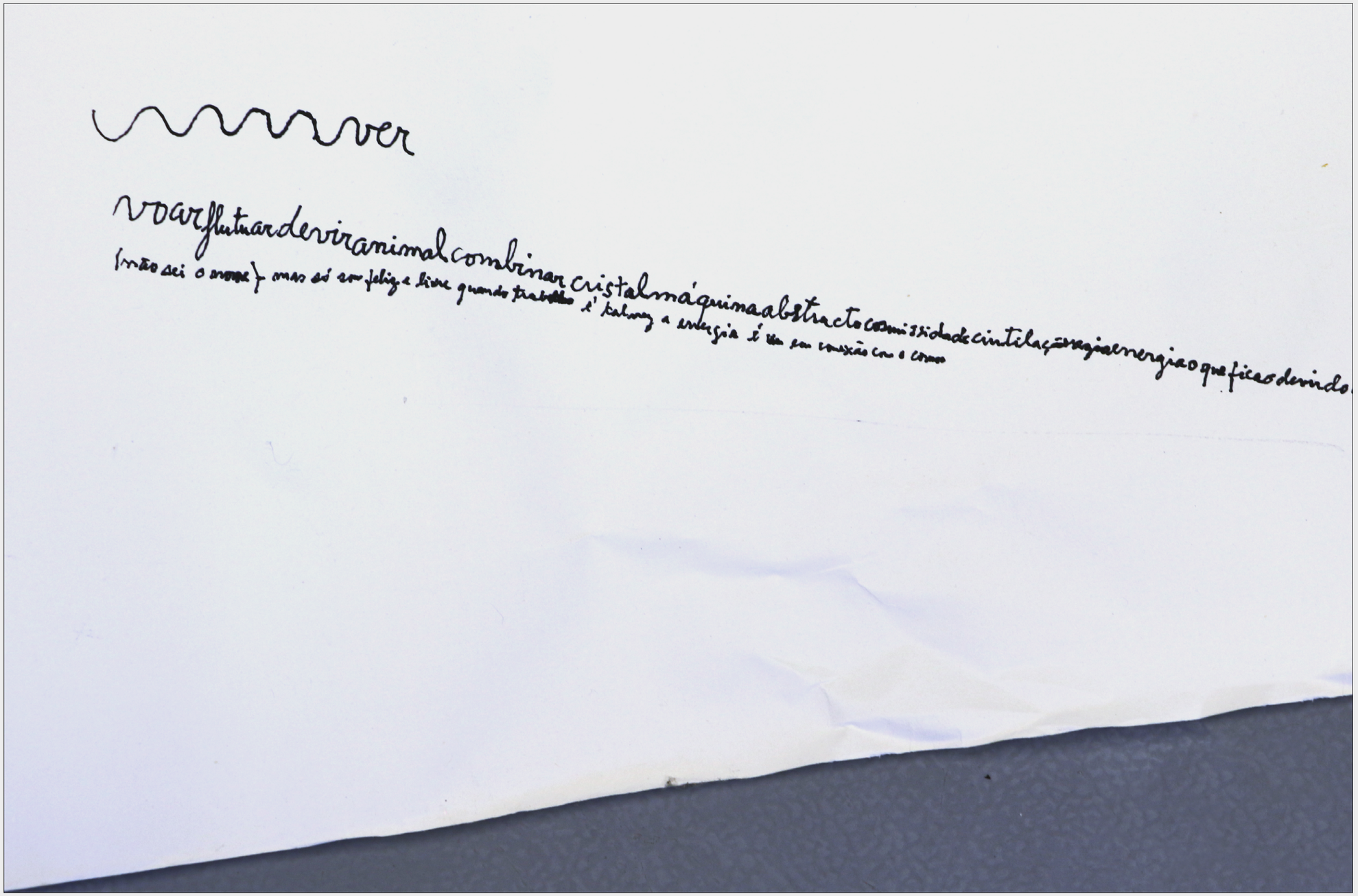
Devir animal: quando o caos ameaça, canta-se e dança-se, escreve-se, desenha-se, traça-se um território.

Referências

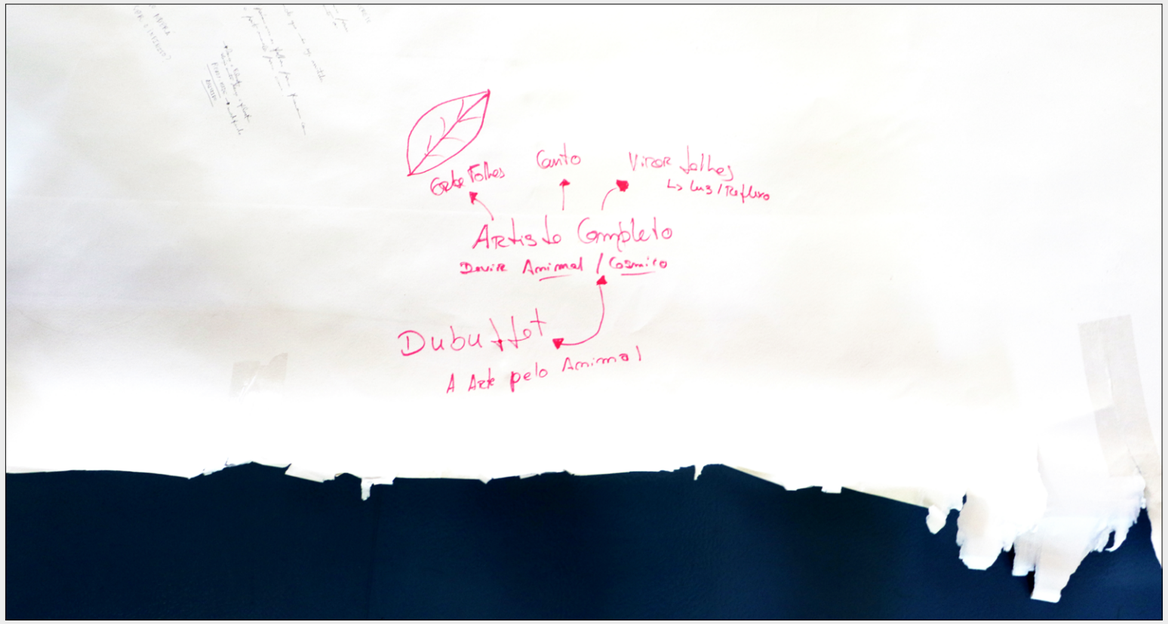
Clark, L. (1996). Carta a Mário Pedrosa, 1967. In Sonia Lins. *Artes*.

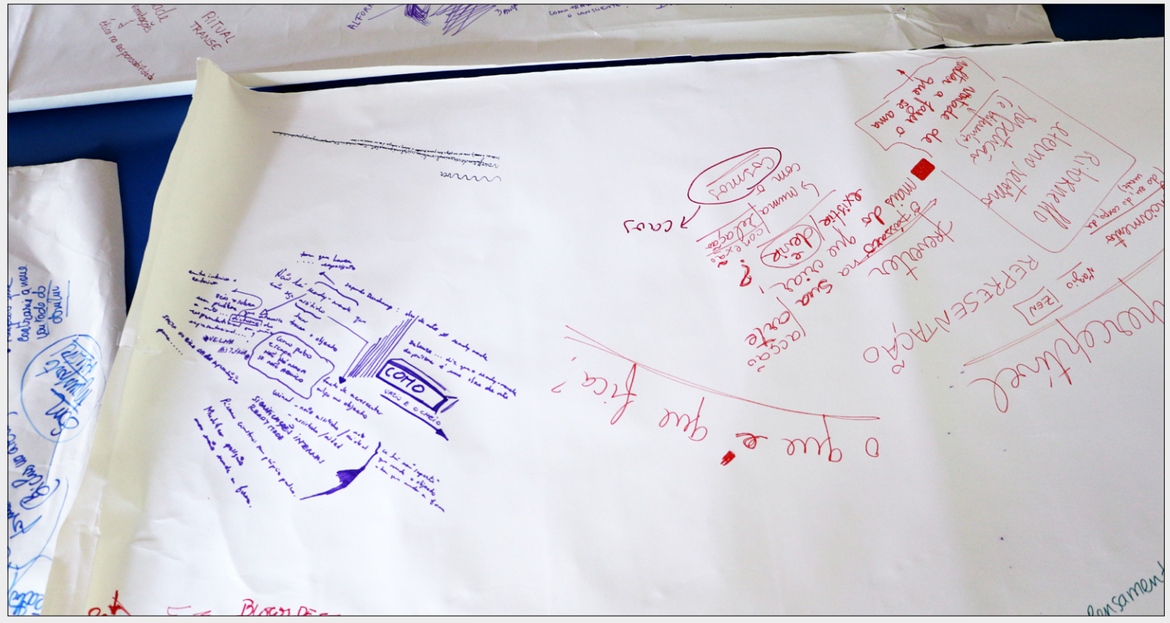
Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

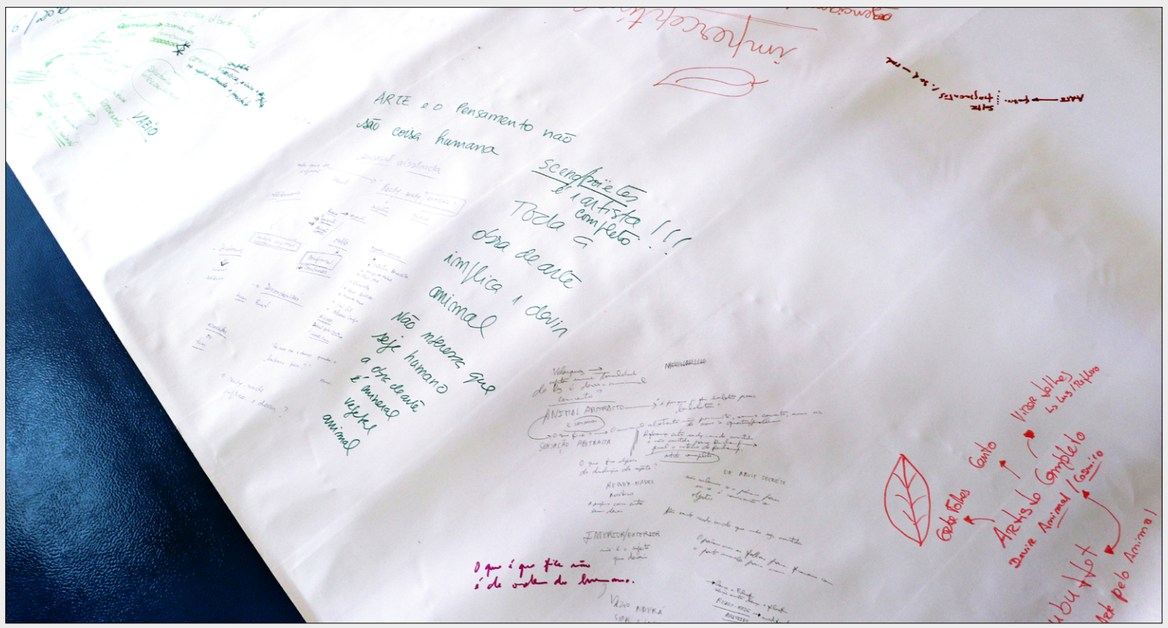
_____ (1992). *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Ed. Presença.



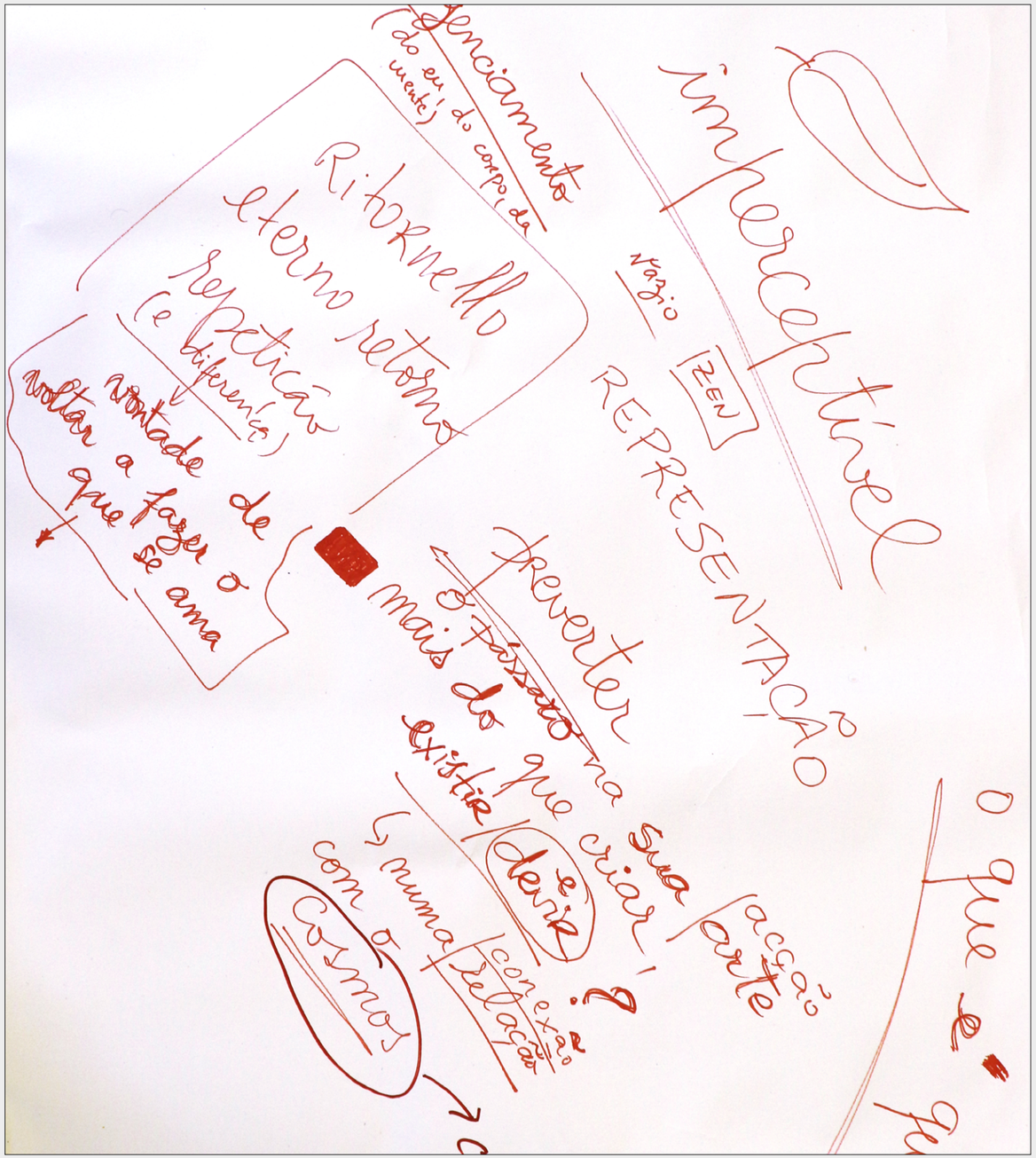
MESA-REDONDA
SCENOPOÏETES
DENTIROSTRIS
Anotações de Ana Godinho, Adriana Crespo, Cristina Benedita, Elisabete Monteiro, José Gil, Margarida Martins, Margarida Moura, Maria José Oliveira, Vânia Rovisco.

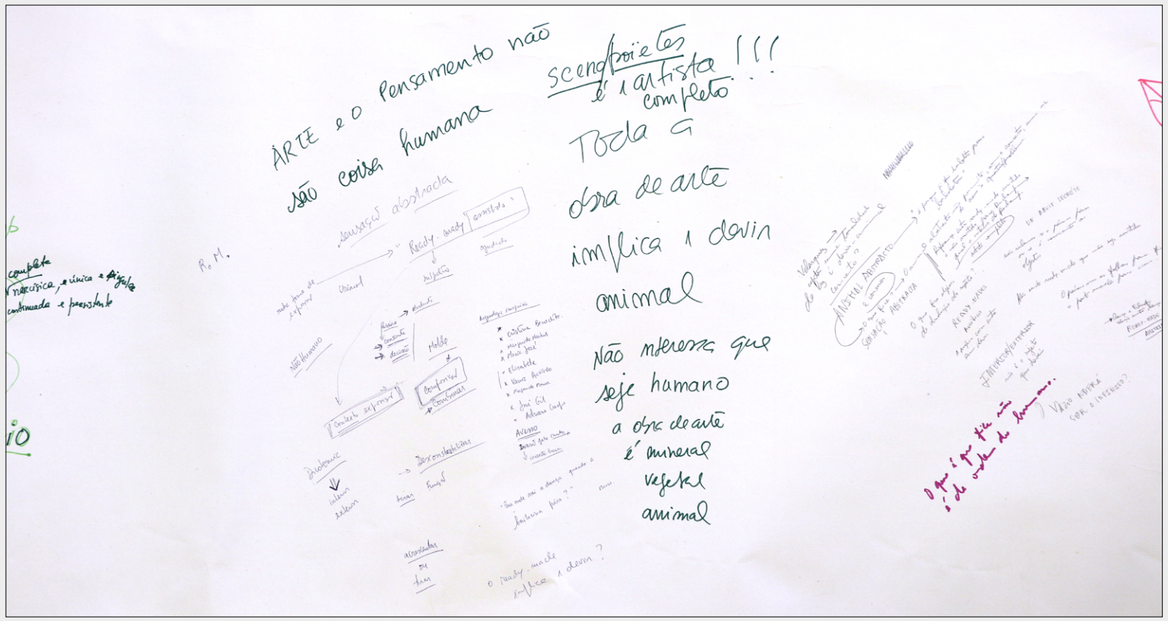

Artista Completo
Devir Animal / Cósmico
Dubuffet
A Arte pelo Animal


O que é que fica?
COMO
REPRESENTAÇÃO

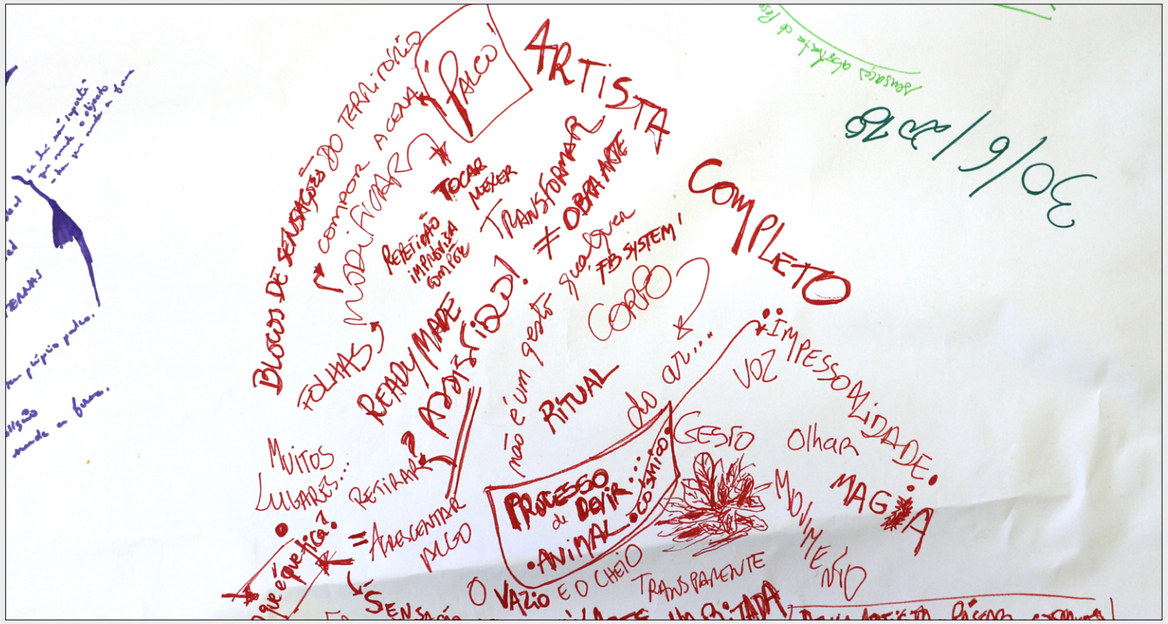

ARTE e o Pensamento não são coisa humana
Artista Completo
Devir Animal / Cósmico
Dubuffet
A Arte pelo Animal

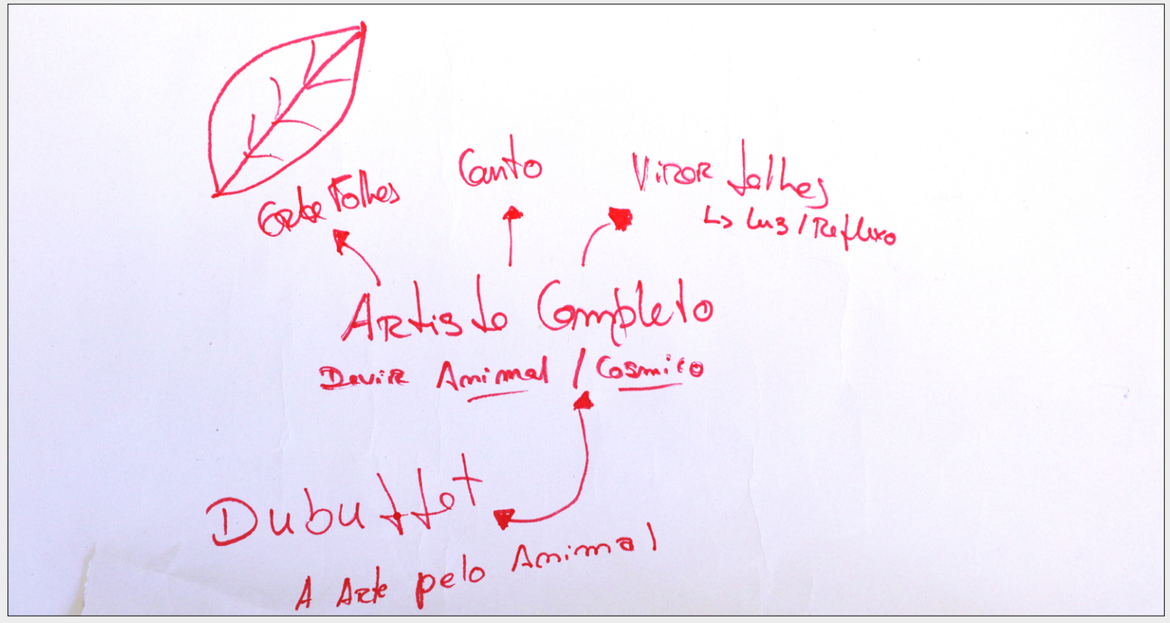

O QUE FICA?
ARTISTA COMPLETO
VAZIO
"THING POWE
SOUL POWER


imperceptível
Ritornello
eterno retorno
repetição
(e diferença)
vontade de
voltar a fazer o
que se ama
vazio
ZEN
REPRESENTAÇÃO
preverter
o pássaro na sua
mais do que criar,
existir/devir
e
numa/conexão
com o
cosmos
acção
arte
o que é
ARTISTA
COMPLETO
PALCO
TOCAR
MESER
TRANSFORMAR
OBRA ARTE
CORPO
IMPESSOALIDADE

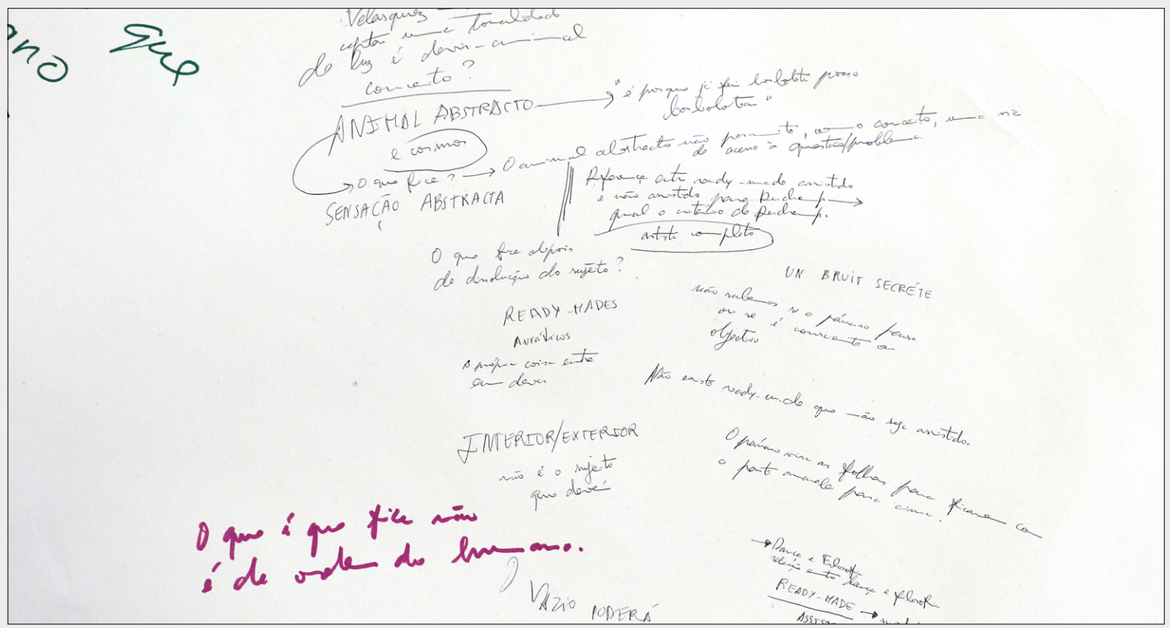

ARTE e o Pensamento não
são coisa humana
scenopoietes
é 1 artista
completo!!!
Toda a
obra de arte
implica 1 devir
animal
Não interessa que
seja humano
a obra de arte
é mineral
vegetal
animal
R. M.


O QUE FICA?
ARTE e o
são coisa hu
R. M.
30/6/2018
contexto exposição
obra d'arte — Duchamp
composição
completa
na repetição continuada e persistente
Dicotomia
interior-exterior
VAZIO
RITORNELO
IMPESSOALIDADE
toda a arte
pensamento
devir animal
imperceptibilidade
sensação abstrata de Pessoa
Readymade
assistido
ajudado
acrescentar
transformando
muda a forma
e a função
Devir — ñ convoca ele/s interior
Dicotomia
interior-exterior
Diretor
interior
exterior


ARTISTA COMPLETO
PALCO
BLOCOS DE SENSAÇÕES DO TERRITÓRIO
COMPOR A CENA
MODIFICAR
TOCAR
MEXER
TRANSFORMAR
OBRA ARTE
FOLHAS
READY MADE
ASSISTIDO!
CORPO
RITUAL
IMPESSOALIDADE
VOZ
GESTO
OLHAR
MAGIA
MOVIMENTO
PROCESSO de DEVIR ANIMAL
O VAZIO E O CHEIO
TRANSPARENTE
MUITOS LUGARES...
RETIRAR
ACRESCENTAR ALGO
30/6/2016


Corte Folhas
Canto
Virar folhas
Luz / Reflexo
Artista Completo
Devir Animal / Cosmico
Dubuffet
A Arte pelo Animal


Não há ready-made que não seja assistido
tocar
trocar o objecto
COMO
VAZIO E O CHEIO
Como gesto escapa
NÃO HÁ NADA SE NÃO AQUILO
facto de acrescentar algo ao objecto
SIGNIFICAÇÕES INTERNAS READY MADE
VELHA HISTÓRIA
SALTA DO EIXO DA representação para.....


ANIMAL ABSTRACTO
SENSAÇÃO ABSTRACTA
O que fica depois da dissolução do sujeito?
READY-MADES
UN BRUIT SECRÈTE
INTERIOR/EXTERIOR
O que é que fica não é de ordem do humano.
VAZIO PODERÁ

EM TORNO D'A PERFORMANCE

DA CRIATURA E SOBRE O QUE DELA PODEMOS INTUIR

Gustavo Vicente

I. No Novo Dicionário da Língua Portuguesa – editado por Francisco Torrinha em 1946 com a finalidade de "estabelecer a unificação ortográfica da língua portuguesa em Portugal e no Brasil" (Torrinha 1946, Prefácio) –, a palavra "criatura" é definida como sendo:

> Cada um dos seres criados; pessoa que deve o seu ser moral, educação ou fortuna a outrem; indivíduo. (Torrinha 1946, 348)

O significado atribuído ao vocábulo remete para a relação intrínseca do ser ao seu criador, ou seja, para a impossibilidade de uma qualquer criatura surgir sem uma causa que lhe dá origem: sem um gesto de criação primordial. Moby Dick não existe sem Herman Melville; Cérbero sem as narrativas mitológicas dos gregos antigos; ou o lobisomem sem as crenças populares dos povos medievais. Todas as criaturas são descendentes de um gesto criador e todas carregam a sua marca indelével, ficando para sempre ligadas à natureza afectiva e simbólica desse acto fecundo: Moby Dick não é tanto uma baleia como o "terror especial que ela difundia" (Melville 2005, 215); Cérbero não é apenas um monstro fantástico, mas a representação vertiginosa do abismo infernal; e o lobisomem é mais do que uma aberração esquizofrénica,

personificando o apelo (irresistível) do devir animal[1]. Ficção, crença e mitologia, entre outros terrenos férteis para o surgimento da criatura, misturam-se num mesmo plano: o dos seres criados.

1 Cf. Gibson (2008)

E nem o humano foge a esta ordem criadora, pois também ele – por via da fé religiosa – está intimamente ligado ao seu Criador: o Ser antes de todos os seres. Na Bíblia Sagrada traduzida pelo Padre Antonio Pereira de Figueiredo (da edição aprovada em 1842 pela Rainha D. Maria II com a consulta do Patriarca Arcebispo Eleito de Lisboa) em 1947, pode ler-se:

> Façamos o homem à nossa imagem, e similhança, o qual presida aos peixes do mar, às aves do céu, às bestas, e a todos os reptis, que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra [sic]. (Genesis 1, 26)

Aqui, a ideia reinante é a de que foi a vontade divina que deu origem à espécie humana – criada à imagem de Deus e eternamente destinada a se lhe equiparar. Segundo a cultura judaico-cristã, o humano é visto como a Criatura das criaturas que, imbuída de um privilégio celestial, carrega a todo o momento o toque do seu Criador – a aura do acto primeiro da Criação; que se haveria de fincar para sempre em todo e qualquer gesto criativo da humanidade.

A mesma *Bíblia Sagrada* – impregnada que está pelo espírito fundador das suas palavras – traz ainda uma outra luz à noção de criatura quando, na Segunda Epístola de S. Paulo aos Coríntios, o apóstolo esclarece:

> Se algum pois é de Christo, é uma nova creatura; passou o que era velho, notae que tudo se fez novo [sic].

(Coríntios II. 5, 17)

Desta afirmação bíblica podem retirar-se duas acepções relativas à "criatura": primeiro, a sua ligação inseparável à qualidade do que é "novo"; e segundo, a ideia de que esse estatuto de novidade só pode ser garantido na medida em que a criatura se mantenha fiel ao seu criador, isto é, ao acto que a criou – pois só através desse vínculo umbilical se pode manter descomprometida com o mundo e, por isso, à margem da sua (velha) história. Para que uma criatura preserve a sua condição de criatura ela tem, portanto, de se manter "nova" – que é o mesmo que dizer: em estado de permanente (re)criação. É a partir desta forma embrionária que a criatura desperta em quem a olha o mesmo espanto que oferece o recém-nascido – pois também ela convoca o mistério da origem (desinteressada) da Vida.

Mas ser "nova" significa também ficar à mercê da possibilidade de existir de forma independente, ou seja, do potencial para se autodeterminar e, assim, tornar-se um indivíduo autónomo. Ora, "indivíduo" é precisamente o sinónimo que o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* acrescenta à definição (acima citada) de "criatura" – o qual, segundo a mesma fonte, significa:

> [humano] indeterminado ou que não se quer nomear; (...) que não se divide. (Torrinha 1946, 685)

Nesta lógica, a criatura que, sendo nova, aponta para a desvinculação do seu criador torna-se um indivíduo e, logo, um ser indeterminado – que se abre agora para a hipótese de vir a constituir-se como um

ser único; indivisível. É nesse espaço de indeterminação, antes de se definir enquanto ser, que a criatura se mantém criatura – pois a delimitação dos seus contornos faria sobrevir o indivíduo emancipado, "matando" assim a criatura que uma vez foi.

A criatura é um ser-para-si em potência.

No *Dicionário de lugares imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, a entrada "Vale das Criaturas" – por sua vez inspirada na obra de Algernon Blackwood, *The Valley of the Beasts*, de 1927 – contém a seguinte passagem:

> Diz-se que o Vale das Criaturas é protegido pelo Grande Ichtot, um índio gigante que pode ou não proteger os viajantes. É sensato não o ofender por nenhum acto que possa resultar em derramamento de sangue. (Manguel & Guadalupi 2013, 212)

O que pode ou não ofender o Grande Ichtot é, ainda hoje, desconhecido.

II. N'*O Livro dos Seres Imaginários* – escrito por Jorge Luis Borges com Margarita Guerrero em 1967 – o autor refere uma criatura lendária dos lenhadores do Wisconsin e do Minnesota conhecida por *Hidebehind*. Trata-se de um monstro que, supostamente, estaria presente em todas as campanhas florestais, mas que nunca

se teria revelado aos nossos olhos:

> O Hidebehind está sempre atrás de algo. Por mais voltas que um homem desse, tinha-o sempre atrás e por isso ninguém o viu, ainda que tenha matado e devorado muitos lenhadores. (Borges 2015, 101)

Por mais rápidos que fôssemos no nosso virar de pescoço, o *Hidebehind* seria ainda mais veloz, deslocando-se sempre para as nossas costas: nunca saberemos como é, mas ele está lá sempre. A criatura ocupa o espaço do mundo atrás de nós – a parte do mundo que cremos existir da mesma forma, com as mesmas cores e as mesmas leis físicas da realidade que temos à nossa frente, mas sobre a qual se levanta sempre uma incerteza vital. Quantos de nós não ganharam para o susto quando, ao rodar sobre si próprios, encontraram algo ou alguém que não seria suposto estar ali? – Pois, se nem sequer as leis naturais são para nós evidentes, como reconheceu o próprio Einstein, dando-nos a antever apenas o calculável... O *Hidebehind* habita o que, em nós, é desconhecido; imprevisível: para além da sua posição relativa (o lugar que antecipa e se furta ao nosso olhar), não há nada que nos faça revelar as suas intenções ou prever o resultado das suas acções. Ele é o perigo constante que espreita por cima do nosso ombro; a recordação narcísica do nosso aprisionamento no Eu e do imenso vazio que nos separa do mundo – sozinhos num quarto semi-escuro.

Italo Calvino, no seu livro *Porquê ler os clássicos?*, também recorre ao *Hidebehind* como metáfora de suporte à sua análise do poema "Forse un mattino andando in un'aria di vetro" de Eugenio Montale:

> Duas velocidades distintas atravessam o poema: a da mente que intui e a do mundo que decorre. Compreender é tudo questão de sermos rápidos, voltarmo-nos de repente para surpreendermos o hide-behind, é um vertiginoso rodar sobre nós próprios e nessa vertigem é que está o conhecimento. Em contrapartida o mundo empírico é o habitual suceder-se de imagens no écran, engano óptico como o cinema, em que a velocidade dos fotogramas nos convence da continuidade e da permanência. (Calvino 1991, 214)

Para Calvino existem dois tipos antagónicos de "andamento" na vida: o dos humanos que se voltam e o dos que não se voltam para confrontar o que se esconde, furtivo, no vazio que "sabemos ser origem e fim do todo" (Calvino 1991, 215). Os que se entregam à vertigem do conhecimento – que se atrevem a encarar a criatura de frente – são aqueles que melhor revelam o segredo que todos nós intuímos silenciosamente: o engano fulcral de todo o aspecto exterior – do "écran", como lhe chama Calvino inspirado em Montale ["come s'uno schermo"]. O "mundo decorre" e no seu decorrer torna-se estrangeiro de si próprio: mascara com a sua presença a ausência que lhe deu origem. A "mente que intui", por sua vez, tende a abstrair-se – mesmo que por momentos breves – deste "filme", e procura virar-se; olhar-se no espelho e descobrir outro reflexo que não o seu – anterior a Si. No fundo, o impulso que nos leva a querer surpreender o *Hidebehind* não é mais do que a busca desesperada pela criatura que uma vez fomos: um ser indiferente ao mundo cognoscível, em contacto directo com a criação ancestral – vida e morte num plano indistinto.

Certo dia, um lenhador da Serra da Lousã contou-me que havia avistado um animal estranho quando,

já de noite, se preparava para abater mais um pinheiro. Pendurado num dos seus ramos bem altos, lá estava o bicho, meio escondido: nem gato, nem lince ["qualquer coisa de intermédio", como diria o poeta]. E mais do que a estranheza do animal, aquilo que fazia questão de assinalar na sua história era o pavor momentâneo que esse encontro lhe incutira; pois, em toda a sua vida na região – boa parte dela a calcorrear as terras de montanha – nunca lhe aparecera nada do género. Não era tanto o aspecto da criatura que o assustara, mas o frente a frente com algo inominável.

Curioso e impaciente por perceber se ainda haveria criaturas ocultas numa serra já tão escrutinada pelo (ab)uso das pessoas, fui investigar a aparição: *Felis silvestris silvestris* (vulgo Gato-bravo) – espécie ameaçada da nossa fauna[2].

2 Cf. http://naturlink.pt/article.aspx?menuid=55&cid=86423&bl=1&viewall=true (consultado a 25 Março 2019).

Em paralelo:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore da ubriaco.

Poi, come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi, case, colli per l'inganno consueto.

Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto

tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

(Eugenio Montale, 1925)[3]

3 In Ossi di Seppia (1925) [https://www.libriantichionline.com/divagazioni/eugenio_montale_forse_mattino_andando_aria_vetro_1925 (consultado a 25 Março 2019)].

III. N'*A origem da obra de arte*, Heidegger identifica o conflito essencial que opõe o mundo à terra, o humano ao animal:

A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente. (Heidegger 2019, 35)

Para Heidegger, o mundo mantém-se aberto às suas possibilidades de construção e codificação da experiência, enquanto a terra se mantém fechada em si mesma – insondável. A terra que "conhecemos" não é senão a projecção desse "insondável" no aberto do mundo: por muito que investiguemos, nunca saberemos o que é ver através dos olhos do animal. O humano vive num mundo de sinais, e o animal numa terra de propriedades difusas – para ele próprio (provavelmente!) irreconhecíveis. No entanto, apesar de opostos – como o próprio Heidegger confirma - mundo e terra nunca estão separados: "O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. (Heidegger 2019, 38)"

Onde posicionar a criatura, então, na dialética de confronto entre o mundo e a terra? Se a sua criação for a "terra" da qual ela surge e a autodeterminação o "mundo" sobre o qual se poderá fundar enquanto indivíduo emancipado, a criatura não pertence nem a um nem a outro: ela espraia-se no limbo de contacto entre os dois – como um sonho que emana de um corpo adormecido (mantendo um vínculo, ainda que ténue, ao seu "criador") e se não deixa apropriar por nenhum tipo de explicação empírica – por nenhum mundo apreensível. A criatura, tal como o sonho, vive num plano de latência contínua. Não há perspectiva que sobre ela traga uma luz definitiva: é qualquer coisa que, existindo, nunca se conhecerá realmente – porque o seu reconhecimento porá um fim arbitrário ao infinito de possibilidades no qual ela se move. A criatura antecipa-se, assim, a qualquer compreensão, transfigura-se, desestabiliza constantemente a imagem que dela temos: aprisiona-nos num aberto que em si se fecha. A criatura não é (mais) da terra e não "faz" mundo – quanto muito contribui para a sua desintegração.

N'*O Coração das Trevas*, Joseph Conrad leva-nos numa odisseia aos confins de uma terra desconhecida, dissimulada ao olho humano, oculta sob a aparência da densa natureza que a cobre numa sombra imperscrutável. Das histórias inacabadas que se ouviam sobre essa terra sobressaía o nome de "Kurtz" – o pioneiro que mais adentro teria chegado nessa região selvagem; e que por lá teria ficado, qual conquistador de novas terras. Marlow (o protagonista) aventura-se no seu encalço, mas à medida que avança, a floresta vai-se "fechando" atrás de si e as marcas da civilização desvanecendo-se; até que o mundo de que se servia para ver a terra à sua frente desaparece por completo e Kurtz deixa de ser o nome do explorador que desbravara territórios inalcançáveis,

para se tornar numa "criatura" – como o próprio Marlow revela – para além da compreensão humana. A certa altura, na tentativa de o descrever – tal como este se apresentava à sua consciência –, Marlow vacila:

> Vêem-no? Estão a ver-lhe a história? Vêem alguma coisa? Até parece que estou a tentar convencer-vos de um sonho – tentativa inútil porque o relato de um sonho não transmite a sensação-sonho, aquele emaranhado de absurdos e surpresas, o desespero na angústia de sermos aprisionados, a sensação de sermos presas do inacreditável que é verdadeira essência dos sonhos... [sic] (Conrad 2017, 54)

Conrad já recorrera à analogia do sonho para tentar descrever a criatura que não se dá a ver, mas que parece olhar-nos das sombras de um lugar estranho – indescritível. É, talvez, por isso, que podemos intuir que a criatura não é mais da terra; porque ela devolve-nos um olhar que é a expressão de um aberto que não é bem o nosso – como dirá Marlow mais à frente: "A terra não parecia terrestre" (Conrad 2017, 69). E tal como o sonho – que nos prende numa visão interior indiferente ao mundo que a alimenta –, a criatura suga-nos para dentro de si: olha-nos e sob o seu olhar, reflecte-nos. À consciência de Marlow, Kurtz tornara-se na criatura que espelhava os seus maiores medos/anseios/fantasmas... Ao mesmo tempo fora e dentro de nós, a criatura prende-nos no seu olhar e é esse "olhar-nos" (mesmo que oculto) que nos faz imergir nas trevas, como num sonho do qual não conseguimos acordar – "[e]le estava só, e à frente dele eu não sabia se estava preso à terra ou se flutuava no ar", continua Marlow (Conrad 2017, 123). Como se a criatura, ao devolver-nos o olhar que a procura, nos obrigasse a confrontar o lado primitivo que em nós

se perpetua desde o início dos tempos ["viajávamos na noite das primeiras idades"(Conrad 2017, 69)]. O lado que nos dá a pressentir uma terra-mundo sem leis nem moral nem nada; que se dá incondicionalmente ao desejo – sem que o desejo seja algo identificável, aponte para um sentido, ou desperte uma emoção específica: "ali podia ver-se qualquer coisa monstruosa e livre" (Conrad 2017, 69). Marlow desespera:

> O horror do caso [...] estaria [...] nessa coisa que era lidar com uma criatura a quem não podíamos apelar, nobre ou vil fosse aquilo que estivesse em causa. [...] [No] meu espírito [...] a aterrorizante sugestão de palavras ouvidas em sonhos, de frases pronunciadas em pesadelos. (Conrad 2017, 123)

Palavras que nos vêm de dentro e que despertam o apelo da criatura que em nós reside. Palavras que vamos ouvindo de fora também, por toda a parte, e que ecoam nesse lado adormecido: palavras-pesadelo.

A fazer lembrar as palavras proferidas no palco do Cabaret Voltaire em 1916. Vozes que, por detrás das máscaras grotescas de Marcel Janco, saíam pesadas, roucas, vindas de um além muito próximo – talvez próximo demais – em jeito de chamamento:

> Regardez-moi bien!
>
> Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste.
>
> Regardez-moi bien!

Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit

Je suis comme vous tous!

(Tristan Tzara)[4]

[e num gesto quase involuntário rodo o pescoço para trás de mim...]

4 Publicado pela primeira vez em 1920 na revista Littérature, nº13 [http://archives-dada.tumblr.com/post/33563828362/regardez-moi-bien-je-suis-idiot-je-suis-un (consultado a 25 Março 2019)].

Referências

Bíblia Sagrada (1947). Traduzido em português segundo a vulgata latina pelo padre Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas.

Borges, L. (com Margarita Guerrero) (2015 [1967]). *O Livro dos Seres Imaginários*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Quetzal.

Calvino, I. (1991). *Porquê ler os clássicos?* Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

Conrad, J. (2017 [1902]). *O Coração das Trevas*. Trad. Aníbal Fernandes. Matosinhos: Cardume Editores.

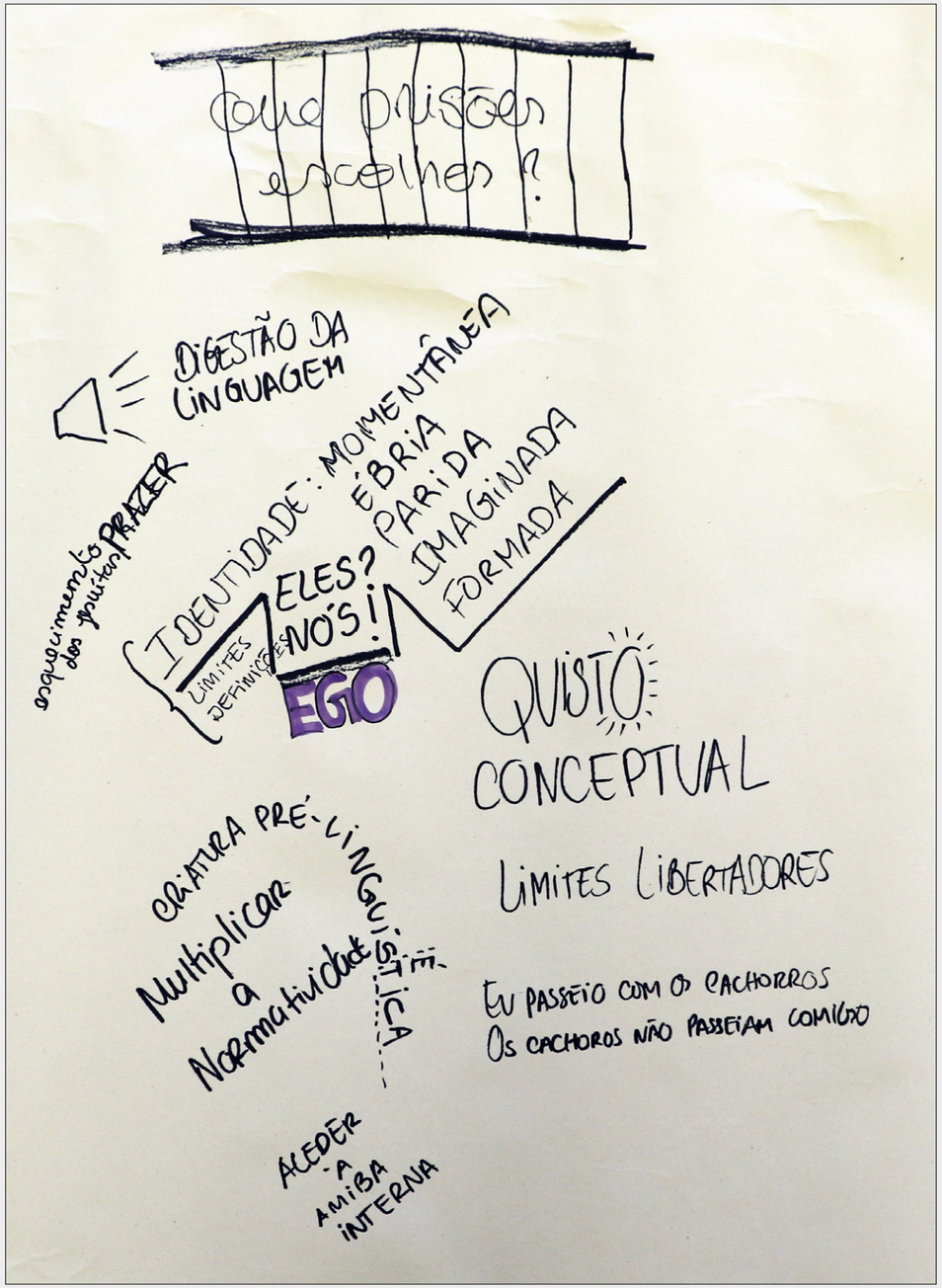
Gibson, C. (2008 [2001]). *Sinais e Símbolos: Origem, História e Significado*. Trad. Teresa Lopes Leal. Rheinbreitbach: H.F. Ullmann.

Heidegger, M. (2019 [1950]). *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.

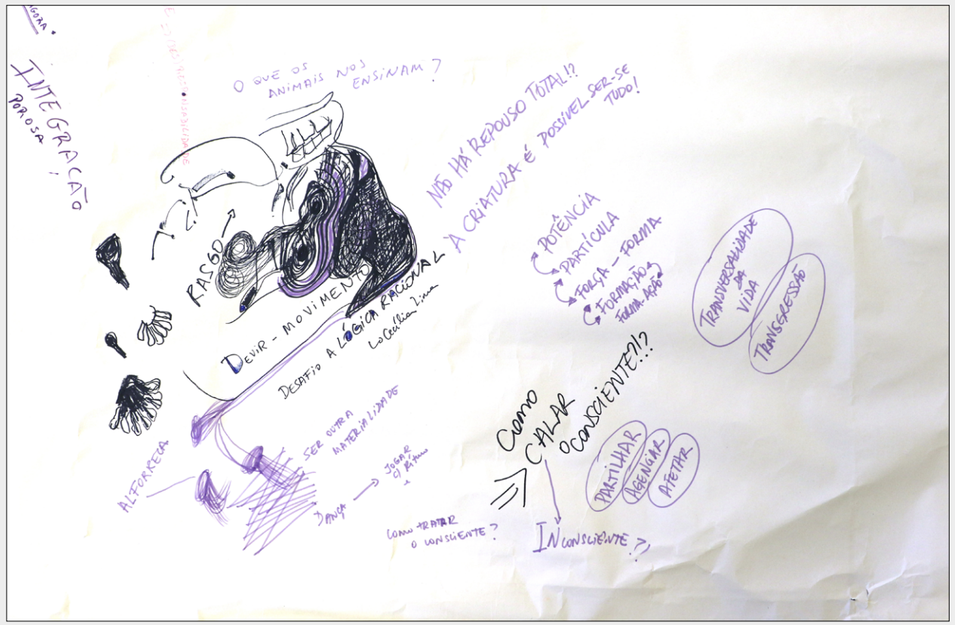
Manguel, A. e Guadalupi, G. (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Trad. Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos. Lisboa: Tinta-da-China.

Melville, H. (2005 [1851]). *Moby Dick*. Trad. Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves. Lisboa: Relógio D'Água.

Torrinha, F. (ed.) (1946). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

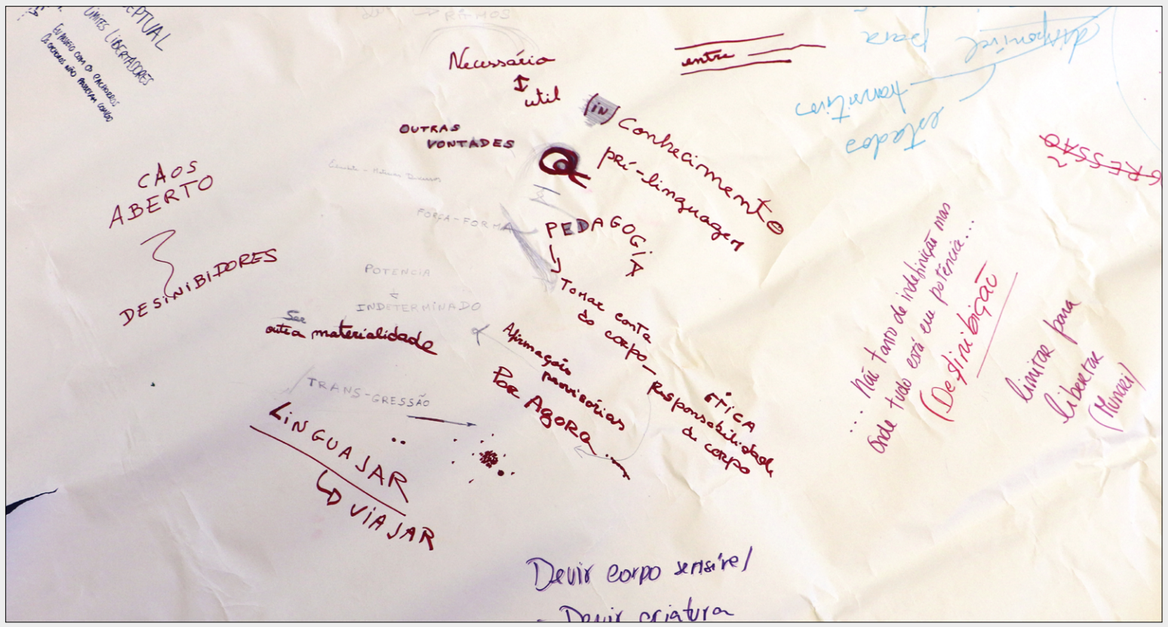






MESA-REDONDA
DEVIR-CRIATURA
Anotações de Cecília de Lima, Gustavo Vicente, Andreia de Sá, Deborah Kramer, Elisabete Paiva, Eva Azevedo, Maíra Santos, Marina Magalhães, Rita Vilhena, Sara Palácios.


ENTRAR NO CORPO PARA SAIR DELE
SOU A SARA POR AGORA
INTEGRAÇÃO POROSA
LUGAR POTÊNCIA
CAOS
PRIMA
FORMA
ABERTO
CULTURA
FORÇA
ONDE É POSSÍVEL SER TUDO
Indefinido
CAOS VOLUNTÁRIO
INTUIÇÃO
RITUAL TRANSE
liberdade nas limitações
ética na responsabilidade
ALFORREGA


Necessário
útil
(in) Conhecimento pré-linguagem
OUTRAS VONTADES
CAOS ABERTO
DESINIBIDORES
PEDAGOGIA
Tomar conta do corpo
Afirmação provisórias
Por Agora
ÉTICA
Responsabilidade do corpo
Ser outra materialidade
TRANS-GRESSÃO
LINGUAJAR
VIAJAR
Devir corpo sensível
Devir criatura
estados transitivos
disponível para a imaginação
TRANSGRESSÃO
enquanto
estão a
tantas
por agora
formalizações provisóri
força
forma
DEVIR-CRIATURA
≠ DEVIR-CORPO SENSÍVEL
pré-linguagem
camais abertos
primordiais
borsicas

O OLHAR DA ONÇA, delírio socioetológico *on the edge*

Sílvia Pinto Coelho

Há muito tempo, pode dizer-se que o animal nos olha?

Que animal? O outro.

Frequentemente pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incómodo. Porquê essa dificuldade? (...) Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar*: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário, ou de cego extra-lúcido. É como se tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável. (Derrida 2002, 15)

I. O olhar da onça

Na "selva", no escuro da sala de cinema, um predador olha. Não para a tela onde se projectam "fantasmas", olha

para alguém que se torna subitamente presa daquele olhar animal.

Tornar-se presa é paralisar, é não conseguir ultrapassar a convenção da cadeira, da fila de cadeiras fixas ao chão, do feixe de luz projectado que dirige todos os olhares para a frente – excepto aquele olhar desalinhado. O animal prende-nos à cadeira durante os segundos em que já não podemos seguir o enredo que se desenrola na tela à nossa frente, ocupados que estamos em escolher um modo de reagir. Não há aturdimento, mas sim uma rápida projecção de cenários virtuais. No escuro, todos os sentidos se ocupam de sinais e de estratégias: sair, confrontar o bicho dirigindo-lhe um conjunto de palavras inteligentes sem incomodar o resto da sala, preparar um par de estalos. Sair apenas... menos um filme, mais um tarado que nos calha ao lado. Uma e outra vez, não conseguir "virar o bico ao prego", ou fugir ao enredo, à circunstância de ser "presa" (apanhada). Há um medir de forças concretas que nos impede de ignorar algo e essa sensação é física, como é física a reacção ao movimento rato-cobra que nos passa junto aos pés (afinal pode ser apenas um rolo de fita-cola preta rolando a alta velocidade).

O olhar da onça interpela-nos com mais violência que doçura. Seja o olhar inquisidor do gato que nos apanha nus à saída do banho, seja a onça que populações autóctones da Amazónia dizem pertencer a "um mundo de gente". Não podemos fitar a onça, ou reconhecê-la como tal, sem o risco de virar repasto.

Olhar penetrante, lince da Malcata encadeado por um par de faróis ao atravessar uma estrada secundária. Olhos vermelhos de lobos da serra atentos à nossa caminhada na noite.

O ronco de um automóvel é um importante sinal na selva. Sem ronco, a fera não se denuncia e pode atacar à queima-roupa (como um carro híbrido a baixa velocidade, não tem som).

Quando um carro entra em contramão – apenas para inverter a marcha e quase atropela alguém de marcha-atrás –, o ronco deveria ser grave, paquiderme, gigante. A marcha-atrás não é um movimento que o animal sustente por muito tempo com naturalidade. Talvez a Pantera Cor-de-Rosa o faça quando, em *rewind*, ondula a cauda serpenteante guiando um caminho invertido. A sensibilidade da carapaça automóvel também não tem a organicidade, nem a destreza animal de uma tartaruga.

Só ao longe, saindo em grandes quantidades de garagens profundas, os automóveis poderão parecer ratos ou formigas.

O ronco de um automóvel acelerando perto de um grupo de peregrinos que entorpecidos pela rotina circula na estrada.

Um bicho-carro atropelando uma massa de espectadores eufóricos apanhados na curva de um rali – a corrida de automóveis substitui a corrida de toiros desgovernados picados pelos *bullies*, entre as casas da aldeia.

Quando o olhar de *leds* de uma fera automóvel nos cega com impaciência, numa qualquer passadeira à noite, não vemos os olhos de quem conduz, vemos o olhar raio-x do carro.

O que convoca a reciprocidade de um olhar animal? Um reconhecimento, uma atenção súbita, uma ameaça? Uma atracção fatal? O automóvel pode ser visto como um predador? Nalguns filmes, sim!

> O animal está antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim que estou atrás dele. E pois que, já que ele está à minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele

> pode deixar-se olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem o seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (Derrida 2002, 28)

Neste pequeno exercício que pretende convocar um devir-animal, devir-mulher, devir-automóvel, observados na prática e no terreno, proponho uma qualidade afectiva e irónica nas imagens produzidas tentando não cair de um modo irresponsável na facilidade com que se fazem analogias poéticas inter-espécies.[1] Essas liberdades de associação, quando não são ingénuas têm uma performatividade, uma qualidade de partilha que pensa-com vários cenários virtuais em lugar de tentar retratar uma realidade, que me parece bastante potente. Daqui parto para um segundo texto, o relato de uma experiência de trabalho em duas oficinas coreográficas intensivas com o coreógrafo Mark Tompkins, dando conta de um possível processo de hipertrofia dos sentidos e de estados de atenção que é comum afinar em práticas artísticas performativas para trabalhar. Por fim, junto-lhe também o trecho de uma entrevista feita a Mark Tompkins em 2014 que fala justamente de algumas dessas práticas. Portanto, este texto fragmentado, serve-se da etologia, da antropologia, da filosofia, e da prática física-afectiva no terreno da investigação artística na área da dança, para articular discurso.

1 Ver p.e. a crítica de Soczka 1994, 77-78.

II. Mark Tompkins On the Edge[2]

Foi talvez em 2004, durante um curso de verão com Mark Tompkins, em Arbecey, França, que comecei a pensar no "animal humano" de um modo mais concreto. Nesse ano, ele dividia o dia de workshop com David Zambrano. Todos os dias fazíamos uma aula de exploração mais técnica, com Zambrano, de manhã, e trabalhávamos mais com Tompkins, à tarde. Sendo que os dois participavam activamente em todas as actividades, tornando o encontro bastante intensivo. Por coincidência, calhou ser o ano em que Tompkins procurava *performers* masculinos para uma peça que iria coreografar, *Animal Mâle* (2005),[3] o que fez com que houvesse muito mais participantes homens do que mulheres no *workshop*, algo inédito no mundo dos *workshops* de dança que eu frequentava. Éramos muitos, muito "intensos" e trabalhávamos com duas vertentes da ideia de "*on the edge*" ("no limite"), uma muito física e acelerada, de Zambrano, e outra mais sensorial, sensível, sensual e atenta, de Tompkins. Em paralelo havia sempre o registo videográfico de Gilles Toutevoix.[4] Falo de cerca de vinte e duas pessoas alojadas na antiga queijaria de Arbecey, em Franche-Comté, no nordeste de França, perto da Basileia, onde Tompkins e Jean-Louis Badet – seu companheiro e colaborador de longa data – construíram um centro de residências com um estúdio grande.[5] Em 2004, Arbecey era um pequeno lugar sem qualquer equipamento público por perto. Com pouca rede de telemóvel e pouco sinal de internet, a aldeia era rodeada de campos de cultivo, algum gado dos vizinhos e uma floresta que Tompkins conhece bem.

Uma prática de Tompkins, na floresta, pode passar-se assim: de manhã começamos no estúdio

2 *On the Edge* é o título do curso de verão de Tompkins e de Zambrano, em Arbecey, no ano de 2004.

3 Teria sido pertinente falar desta peça *Animal Mâle*, e da sua sequela *Animal Femelle* (2007), mas não tendo visto nenhuma das duas ao vivo, preferi evitar fazer relatos a partir do visionamento de um vídeo.

4 Ver, por exemplo *Aveugles en Forêt* (2005), filmagem vídeo de Gilles Toutevoix, com Zambrano, Matthieu Perepoint e Sílvia Pinto Coelho, a partir de um exercício longo, de olhos fechados, na floresta: http://www.dailymotion.com/video/x1pwim_aveugles-en-foret-avec-d-zambrano_creation

5 Esta casa e centro de residências artísticas funcionou entre 1990 e Setembro de 2019.

com práticas a que chamo de "afinação da atenção",[6] talvez trabalhando com a visão, de olhos abertos, de olhos fechados, ou espreitando por uma folha de papel dobrada, a simular o enquadramento de uma câmara. Percorrendo o espaço alternadamente damos conta das coisas que ficam num primeiro plano, num segundo plano, num terceiro, etc. Jogamos sozinhos, seguimos uma pessoa como se a filmássemos, seguimos uma segunda, uma terceira, uma quarta pessoa. A andar, a correr. Como manter várias pessoas que se deslocam num mesmo enquadramento? Como focar detalhes? Fazemos um deslocamento com o outro, reposicionamo-nos para captar outro ponto de vista, *travellings* e panorâmicas, *zoom ins* e *zoom outs*. Sempre como se tivéssemos uma câmara na mão, ou na cabeça, ou directamente no olho. Depois poderemos passar ao jogo dos papéis: um age (ou dança), o outro suporta a acção (testemunha) e o terceiro é espectador. Depois trocamos de papéis. Numa primeira fase, cada um permanece muito tempo em cada papel e depois trocamos, cada vez mais rápido, até nos darmos conta de que não há verdadeira diferença entre os papéis e que, talvez, o centro do acontecimento esteja entre nós, ou mesmo fora daquilo que fazemos. Também podemos ter jogado com duas testemunhas que são o suporte de um centro do acontecimento. Ou podemos ter jogado com a imobilidade. Quando a testemunha fica imóvel posicionada no espaço, podendo mover apenas a cabeça, a cabeça acompanha a acção como um movimento de câmara num tripé fixo. Quando a regra passa a pedir que a cabeça fique fixa, a sensação que temos é que passamos a ser uma câmara fixa, no entanto, a nuca desperta como se pudesse olhar e os ouvidos estão alerta para o que se passa. Os olhos e a visão periférica mantêm a vigilância. As pequenas panorâmicas ainda são possíveis com o uso dos olhos.

Fazemos um intervalo de almoço mais cedo, no dia em que trabalhamos na floresta. Cozinhamos em

6 Expressão baseada nos textos de Lisa Nelson.

equipas diferentes em cada dia. Juntamo-nos aos pares, depois do almoço à saída da aldeia, e decidimos quem começará de olhos fechados, quando chegarmos à floresta. No caminho para a floresta, ninguém irá de olhos abertos, mas sim piscando os olhos intermitentemente (velocidade rápida). Chegados a meio do caminho, o parceiro de olhos abertos guia o outro que tem os olhos fechados. Já na floresta, quem tem os olhos fechados é quem explora o meio, e o outro (testemunha) apenas o acompanha com o olhar, mais longe, ou mais perto, segue-o, apoia a exploração e previne acidentes. Com os olhos fechados intermitentemente foi possível guardar uma memória "impressionista" do caminho para a floresta. Por isso, é possível encontrar o caminho de volta, sem deixar de ser surpreendente, como se descobríssemos tudo de novo.

Na exploração de olhos fechados sentimos os musgos, as cascas dos troncos das árvores, as heras, as fitas vegetais, os ramos que tentamos mover e manipular. Sentimo-nos completamente impotentes ao tentar manipular a matéria da floresta. Há um efeito de ricochete quando tentamos dobrar ramos, por exemplo, podemos ser completamente cilindrados pelo seu retorno. De olhos fechados, percebemos como é também a floresta que nos "constrói". A floresta está viva. Não tenho nada a ensinar a uma árvore! Os cheiros, a humidade, o calor são "o mundo" connosco. Quando trocámos de papéis, eu e o Damien (o meu parceiro desse dia), percebi como, de olhos fechados, a minha relação com a floresta foi extremamente cuidadosa e atenta, mesmo que tenha tentado compor manipulando aquilo que ia alcançando. Damien acelera às cegas e imediatamente lhe é devolvida imensa informação, como se só existissem barreiras; enfia-se por um caminho de árvores muito cerradas, jovens e com picos. Magoa-se, pica-se tentando sair dali rapidamente até me "implorar" que o guie dali para fora (apenas me segura a mão com força, mas não precisa de dizer nada, percebemos tudo

estando mudos). Visto de fora, com os olhos abertos, é muito interessante perceber como um espaço pequeno pode representar tanta informação háptica para uma pessoa de olhos fechados. Cada experiência perceptiva é muitíssimo rica. Encontrámos cavalos que afagámos, flores que cheirámos, cheirámos tudo, gatinhámos nas ervas altas, frequentámos muita luz e muita sombra, sentindo as várias diferenças de humidade com arrepios de frio-medo, e a luz com alegria, é bizarro. Regressámos, pela vila, com os olhos fechando intermitentemente. Depois de tanto tempo de uma realidade alterada pelas variações de olhar, a experiência é onírica e faz pensar numa comparação possível com viagens alucinogénias. A cumplicidade com o parceiro e a dependência e confiança na pessoa que tem os olhos abertos são enormes. "Na natureza, se vamos, acontece-nos. No estúdio é mais difícil de 'acontecer'" (Tompkins *apud* Coelho 2016, 170). Agora, como recuperar a experiência da floresta, de abandono da tentativa de controlo, dentro do estúdio e de olhos abertos?

Da segunda vez que fomos para a floresta, no *workshop* de 2004, estávamos agrupados em três. Um de olhos fechados e os outros dois de olhos abertos. Uma das "testemunhas" tinha um relógio e não podíamos falar. Passado todo esse tempo, em que cada um já tinha feito a sua exploração de olhos fechados, os três podiam escolher a alternância entre olhos fechados e olhos abertos. Fiquei num grupo com o David Zambrano e o Matthieu Perepoint, e começou por ser o David a estar de olhos fechados. O trecho registado em vídeo diz respeito a esse momento (ver nota de rodapé 2), já depois de o David se ter enfiado por umas moitas adentro, de onde o resgatámos e fomos seguindo pelos caminhos de lama, pedras, etc. Com o Matthieu a liderar a acção, de olhos fechados, fomos parar a uma zona de campo aberto, onde tudo acelerou imenso. Houve corridas, quedas, gatinhares, cruzamento com um outro grupo, gerando uma energia mais violenta.[7]

7 É interessante observarem-se, por exemplo, a pré-aceleração da competição entre grupos, ou a pré-aceleração de envolvimentos mais sensuais, que acabam por se manter em potência, uma vez que se trata mesmo de um jogo com convenções pré-definidas, onde o que importa é a exploração e a afinação de várias possibilidades.

O papel dos dois "suportes" vai-se fazendo, mas é notável a potência de cumplicidade para orientar a cena para além daquele que, de olhos fechados, está a "liderar". Quando chegou a minha vez de estar de olhos fechados, tudo abrandou de novo. Não me lembro bem, mas os contrastantes claro/escuro, quente/frio, proporcionados pelo sol e a humidade da floresta, são sensações fortíssimas. Tenho umas notas no caderno sobre provarmos a erva, a lama, usarmos a boca para morder coisas, também. Ao fim de umas horas a sintonia era tão grande entre os três e os elementos da floresta, que não consigo precisar o que se passava. Deambulávamos num cenário onírico. Agora já podíamos escolher abrir ou fechar os olhos. Lembro-me de ter passado um avião. Um ruído enorme, uma sombra ameaçadora que passou, de repente, e fez com que literalmente e em simultâneo, nos atirássemos para o chão, abrigando-nos atrás de uma rocha para nos protegermos da "ameaça" repentina. Dar-me conta desse tipo de sensibilidade e sintonia atentas, posteriormente, foi uma revelação inesperada e surpreendente. Depois andámos muito tempo por cima de troncos, em zonas em que a floresta era muito alta e vertical, como se flutuássemos mesmo a um metro do chão, entre o fantasma e o animal que desaparece por entre as sombras verdes. A certa altura começámos a regressar sem decidir, fomo-nos cruzando com outros grupos e encontrando o caminho de volta como que em transe. Quando chegámos perto das casas e dos outros, com a roupa transformada em paisagem florestal (cheios de folhas e com lama por todo o lado), demorámos algum tempo até voltar a conseguir falar.

O segundo curso de verão que fiz com Tompkins, em Arbecey, foi em 2008. O grupo era muito mais pequeno, não havia à partida nenhuma ideia de preparação de uma nova peça de Tompkins e o foco estava na relação com a câmara. Este *workshop* era dividido, na orientação, entre Tompkins e Gilles Toutevoix, o

videasta de que falamos na entrevista.

De manhã aquecíamos com alguns jogos de visão. Por exemplo, uma improvisação com o uso das mãos no campo de visão. Seguir uma das mãos sempre com o olhar e consequentemente com o corpo a partir da cabeça. Seguir as duas mãos à frente no campo de visão, fazer *zooms* focando ora uma, ora a outra, ora um terceiro ponto no espaço. Trabalhar na visão periférica tendo sempre as mãos em campo, mas estando atento ao espaço à volta. Focagem e desfocagem dos vários planos, primeiro plano, segundo, terceiro, etc. Repetindo o mesmo jogo agora com um parceiro. O jogo começa a gerar pequenas histórias. É preciso uma certa calma para não forçar o outro a entrar na nossa história, para não criar um jogo de poder, aceitando que cada um tem a sua história, sem imposições. Passar do detalhe ao geral e voltar incluindo os vários contextos e pessoas. Reconhecer quando estamos no centro e podemos tomar iniciativas. Reconhecer quando somos suporte de um outro centro, de outro acontecimento e suportá-lo consequentemente. Reparar na elasticidade do espaço só com o jogo do olhar. Reparar no ritmo, quebrar a sistematização do ritmo (há demasiada espera, demasiada dinâmica, demasiada homogeneidade?). Observar a qualidade de "estar", mesmo quando não se está a fazer nada, apenas observação, e espera. E quando o observador é o centro? E quando o centro depende do observador? E quando o espaço vazio convida a algo e por isso se torna centro? À tarde planeávamos o nosso pequeno filme para um espaço escolhido na floresta em grupos de três pessoas. E nas filmagens cruzávamos depois dois grupos. Eu, a Anne Fontanille e a Mélanie Pérrier. Cada uma iria filmar o que as outras duas formulavam como coreografia, sendo que a câmara seria o terceiro elemento da coreografia. Portanto cada grupo organizou e filmou um pequeno filme coreografado com a câmara durante os dez dias de *workshop*.[8]

8 No penúltimo dia do *workshop* torci o pé, por isso não pude fazer a última filmagem, mas fiquei com o registo da última tentativa organizada de um plano-sequência de uma coreografia na floresta. "Forêt" (2008) https://vimeo.com/351437621

É a partir destas experiências em oficinas intensivas de *Real Time Composition* que, em 2014, faço uma entrevista a Tompkins, em Lisboa, de que aqui transcrevo uma parte. De uma constelação de palavras tiradas dos *workshops* de Tompkins, começámos pelos "jogos de visão".

> Mark Tompkins –- A maioria dos meus "jogos de visão" vem directa, ou indirectamente, da Lisa Nelson. Porque foi a primeira pessoa com quem trabalhei que deu tanta importância aos olhos e à visão. E, ao longo dos anos, fui-me apropriando disso. Ora usando-os tal como ela mos deu, ora jogando com isso. Depois, a segunda coisa terá sido, provavelmente, o meu encontro com vários videastas e, dando-me conta disso, interessei-me pela diferença entre não o que fazes, mas como fazes o que fazes, e o que fazes quando constróis imagens de movimento. Também estava muito interessado em fazer uma ligação com as câmaras em movimento, por exemplo, por oposição a câmaras fixas. Fazer um enquadramento e depois pôr coisas lá dentro. Entrar e sair do enquadramento. Fui sempre fascinado pelo que acontece quando a câmara também está a dançar. Penso que muitas das coisas que construí, ou descobri, ou desenvolvi ao longo dos anos, se alternaram entre essas duas coisas. O material original veio provavelmente da Lisa e depois de diferentes pessoas com quem trabalhei. Especialmente o Gilles (Toutevoix) (Coelho 2016, 155).

Tompkins trabalhou bastante com Luc Riolon com câmara à mão. Riolon como videasta tinha um modo de filmar muito físico. "Ele entrou mesmo dentro e fora e à volta... E eu comecei a jogar com as coisas que descobri com ele e desenvolvi qualquer coisa com isso", refere Tompkins (in Coelho 2016, 156).

Com o Gilles, ainda mais, porque ele tinha a mesma intuição para o movimento, de não estancar no canto a filmar, mas de entrar. Quando nos conhecemos – foi num *workshop*, ele tinha vindo para fazer um documentário sobre o meu trabalho[9] – e, no começo, eu disse-lhe "se quiseres, faz o *workshop*, também. Porque assim aprendes o que eu estou a fazer e depois talvez possas jogar com o modo como filmas o que estou a fazer". E ele fez isso. Ele ganhou um modo novo, um novo *insight* (abordagem intuitiva) daí em diante. Com ele fizemos muitas experiências, jogando com a dança da câmara, a dança para a câmara, etc. Como fazer, ou como criar imagens para um filme que não são "quadradas" (*flat*)?

9 Ver o documentário *On the Edge*, Gilles Toutevoix, 2003: https://vimeo.com/18662991

Peço a Tompkins que me fale do envolvimento da visão e do corpo. Ou seja, quando estamos demasiado "dentro" daquilo que estamos a fazer, ou quando temos de nos distanciar e olhar de fora para ver, ou procurar, como é que isso organiza o tipo de visão que vamos usar, mais periférica, ou mais focada, etc.

> **MT** – (...) A maioria das pessoas usa muito um foco fixo para olhar para o mundo. Vão de um ponto para outro. Olham para algo e como que fazem panorâmicas, mudam a sua direcção. Elas ouvem algo e então olham nessa direcção. Fixam-se no que se está a passar, e é muito normal que façamos isso. Por exemplo, se pedirmos a alguém que passe para a sua visão periférica e que fique aí durante algum tempo... muito tempo é muito desnorteante para a maioria das pessoas. Porque isso quer dizer que, naquele estado, não vêem nada focado. Vêem tudo na globalidade, mas não vêem cada uma das coisas. Do mesmo modo, também peço às pessoas que olhem para as coisas focando muito bem e depois que mantenham o olhar focado ao mesmo tempo que se movem de um ponto para o outro. Portanto,

estão a olhar para linhas, ou para... quero dizer, há imensas coisas diferentes que podemos fazer e isso também é extremamente difícil. Porque não estamos habituados a isso. Nós não estamos habituados a estar tão concentrados a seguir algo, porque estamos habituados a saltar de umas coisas para as outras. E penso que é por isso que é uma ferramenta muito útil. Ter a capacidade de fazer uma coisa, num extremo, e a outra, noutro. Ser capaz de mudar, mas não mudar no ponto em que habitualmente mudaríamos. Portanto, não é necessariamente porque viramos a cabeça de um bom foco para olhar para outro bom foco, mas mantemo-nos na periferia. Viramos, mas não focamos nada. E a informação que captamos é muito diferente do que seria se fôssemos de um ponto para outro. Que é o que fazemos mais. Isso informa-me que há um mundo inteiro de possibilidades de ser capaz de olhar para o mundo de outras formas. Também quando fazemos o exercício dos *flashes* (ver num piscar de olhos). Portanto, *flashar* é assim: fechas os olhos e quando quiseres, ou quando precisares, porque talvez tenhas medo, abres e fechas os olhos (*flashas*) como se tirasses uma fotografia. Portanto, é muito curto, não é um longo *flash*. É muito *click* e continuar e depois *flash* e *flash* e *flash*. Aquilo que surge e que eu acho interessante, em primeiro lugar, é que todo o mundo se transforma numa espécie de filme. Como um conjunto de fotografias que vão juntas. Dependendo de quão rápido estás a *flashar*. Porque podes flashar muito depressa. Se *flashas* muito depressa é mesmo como um velho filme mudo. E podes sentir-te a aproximar... estás a andar e estás a aproximar-te de um objecto que podes sentir que se está a aproximar de ti, ou, pelo contrário, te estás a afastar dele. Se estiveres numa situação favorável e te sentes bem de olhos fechados, podes *flashar* muito raramente, e então ganhas todo um... *huh*! Apanhas a fotografia e todo o mundo. E então, quando fechas os olhos, tens um efeito pós-*flash*, que é o negativo do que viste, transforma-se nisso e depois dissolve-se e volta, não a preto, porque é muito raro que se veja mesmo preto. Havendo luz, mesmo com

os teus olhos fechados, a luz atravessa as pálpebras. Mas tens uma espécie de dissolução em *hummm*, digamos preto, e depois tens outras sensações que te suportam e depois *flashas* outra vez. E depois é de novo *whoah*!! E estes estão ligados de modos diferentes daquele outro modo quando estamos a *flashar* rapidamente. Porque estão muito menos ligados uns com os outros. Portanto, é mesmo como um mundo e outro mundo. E depois podes brincar com o *zooming*. Quando estás perto de algo podes fazer um *zoom in* e depois fazes um *flash*. E depois tens um *pah*!! Explosão de algo muito perto como uma árvore, ou uma pessoa. E isso também é muito interessante. Portanto, tudo isso é algo que pratico muito no Metro. Porque é muito interessante, uma vez que está sempre em movimento e está sempre a mudar e, por isso, depende de quão rápido vais, o grau de diferença da fotografia antes de abrires os olhos, de novo. E então, algumas pessoas estarão a rir, algumas irão comentar, outras terão isto, ou aquilo. E é bom, porque é muito... Não é anónimo, não é tão... As pessoas não notam, não pensam que és esquisito. Gosto de brincar, especialmente em espaços urbanos, fazendo danças que as pessoas não vêem. Elas não sabem que estás a dançar. Tu sabes, mas elas não.

SPC – Dizes "dançar", mas não dizes que estás a "fazer um filme", porquê?

MT – De algum modo poderia dizer isso também. Podia dizer "estou a fazer um filme", porque não?

SPC – Mas continuas a dançar...

MT – Acho que pensaria nisto mais como dança, então. Porque não há memória, para além da minha própria memória. Não há suporte. E, se fizesses o mesmo com uma câmara, claro que não iria resultar. Porque as pessoas iriam pensar que eras maluco. Quero dizer, não iam gostar. Não iam gostar do que estavas a fazer. Iam dizer "não, não, não...". (...)

SPC – Parece-te importante que as pessoas com quem trabalhas estejam no mesmo nível de experiência de *regard* (olhar)?

MT – Para mim, o que é importante é que as pessoas se dêem conta de que têm muito mais possibilidades com a sua visão do que aquilo que pensam. Podem brincar, tornando-se mais disponíveis e em momentos de improvisação dar conta de como isso poderá espoletar novas possibilidades para elas. Quer dizer, isso é um aspecto. Estamos a falar da visão, mas também é audição, claro que também é toque e, então, torna-se mais difícil de... então é outra coisa, mais mística, não sei. Começo por trabalhar mais com o toque, e depois com a visão e a audição. Na verdade, a audição vai a par da visão, com o trabalho de olhos fechados. Porque quando fechas os olhos a tua audição simplesmente "explode" (expande). Dás-te conta de que aquilo que não ouvias está ali, mas tu não estavas a ouvir. Porque estavas tão concentrado a ver, que não captaste.

(...)

Aquilo que faço mais é... São várias coisas, uma é separar os sentidos, portanto "tonificá-los" e "destonificá-los" (*toning them up, toning them down*). De forma a que estejam reforçados (enhanced). Isso é uma coisa. Depois passo muito tempo a jogar com os papéis de activo e passivo em muitas situações diferentes. De modo a que, quando separas os dois papéis, te tornas mais sensível. Quais são as possibilidades da passividade (por exemplo)? Porque passivo não quer dizer abandonado. Pode significar estar completamente passivo, mas pode querer dizer fazer muito pouco, e isso ser a resposta. "Esta é a minha resposta ao que tu estás a fazer se andares aos saltos." Eu não ando aos saltos, eu faço muito pouco (por exemplo). E, da mesma maneira, "activo" poderia ser... É um bocado estúpido, de certa forma, mas quando fazes, aí vês o que estou a querer dizer. Que "activo" significa estar mais

envolvido em instigar, em propor, talvez. Embora, por fim, o passivo acabe por ser um proponente fantástico, só por não fazer nada. Pode ser uma proposta fantástica para alguém que esteja a... (gesticula freneticamente no que pode corresponder a uma "verborreia" de discurso dançado). É por isso que é um bocado estúpido. Mas a razão para essa separação é... Porque depois voltas a juntar os dois estados para dizer "Estão a ver? Não há..." Não há, não é que não haja diferença, mas não se pode ser só um, ou só o outro, estamos sempre a ser ambos. E podemos trocar muito rapidamente. Podemos trocar, numa fracção de segundo, de um para o outro. E a última parte, a terceira parte, que é talvez a mais importante, é levar as pessoas a perceber que podem mudar. Podem trocar de um estado para o outro instantaneamente (estala os dedos). Perceber que não têm que esperar (...). Os improvisadores pensam muitas vezes, pelo menos no princípio, que têm de esperar por um impulso para responder. E isto é totalmente falso. Ou seja, aquele momento de espera é como que um tempo morto. É um tempo em que não se passa nada, porque estás à espera, o que não quer dizer que não possas estar de pé dez minutos. Mas não estás "à espera". Portanto, isto é uma grande diferença que muitas pessoas não percebem. Estás pronto para. O que se passa é que tens que estar pronto para tudo em qualquer momento. Então, tens de manter a tua atenção ao que se está a passar dentro de ti e no que se está a passar fora e à tua volta. E agora, e agora? Como é que sabemos? E saber ir quando acontece o impulso. E há milhares de impulsos. E isto é uma das coisas mais difíceis em que tenho trabalhado com as pessoas. Por exemplo, se alguém está a fazer algo e abranda e passa a uma certa imobilidade e fica bloqueado. Porque começa a pensar "Ah, o que é que devo fazer agora, para onde devo ir, o que posso fazer, o que é que está a acontecer? Não sei o que fazer..." E isto é o "tempo morto", se estiveres só aí. Estás apenas aí e então algo acontece e *fuhhh*!! E tu vais, e começa a coisa a ir. Simplesmente vai...

(...)

Eu uso palavras diferentes porque, às vezes, não gosto assim tanto delas. Às vezes, digo *the mover* (o movedor), para nomear aquele que instiga. (...) Centro da acção? Sim, eu uso essa expressão. Eu também uso a palavra *the fire* (o fogo), ou "fogos" (no plural), querendo dizer que, no espaço, podem estar pessoas a fazer algo e pode haver aqui e aqui (diz enquanto desenha), digamos três pessoas. E o "fogo" podia estar aqui, ou podia estar aqui, ou aqui, ou... podia estar aqui! (aponta para cada um dos três desenhos e depois aponta para o espaço entre eles). Portanto, não está dentro dele. Pode estar dentro dele, mas não está necessariamente dentro dele. E no próximo segundo pode ter trocado para esta pessoa aqui, ou para esta relação (continua a apontar). E está sempre a mudar. Portanto, uma das coisas é saber, ou ter a sensação de onde está o "fogo". Onde está o centro no espaço e o que é que eu faço com isso? Devo suportá-lo? Devo destruí-lo? Devo... deixá-lo lá? Quando acontece, de facto, não são processos pensados. Quero dizer, eles pensam, mas eles não pensam. Não são judicativos. Eu "devia" estar aqui (aponta para um local no desenho). (Não) estás só a... Estás a "circular", outra palavra que eu uso muito. Há muita circulação envolvida. E então sabes que é ali e tens que ir para ali. Portanto tem que ver (também) com equilibrar o espaço, ou desequilibrar o espaço. Porque isso também é duro, muitas vezes as pessoas querem ser harmoniosas e isso é algo contra o qual luto há muitos anos. (...)

Estou cansado do *flow* (risos!!). Cansei-me quando fazia contacto-improvisação. Porque era tão só sobre ter um bom fluir! "Sim, em'bora [Let's go...] ter mau fluir!", sabes? "Em'bora em'bora [Let's go...] ter um fluir de raiva!". E houve como que um *Ah*! (suspiro ansioso). Oh, não, não, não (risos!!). Quero dizer, qualquer pessoa te diria que, numa boa peça de teatro, há conflito, senão é um bocadinho aborrecido, não é? Ou seja, talvez pudesses fazer peças sem

conflito, mas seria assim tão interessante? Não sei.

SPC – Estás a dizer que durante a tua *Real Time Composition* também pensas na dramaturgia?

MT – Sim! Sim, é diferente, uma vez que é em tempo real, está a ser feita à medida que decorre, mas penso que o que deixamos para trás... Os restos, ou as coisas que foram feitas podem voltar, de um modo diferente, ou a uma luz diferente, de modo a haver ligação... Podes fazer uma ligação com o que aconteceu antes, muito mais tarde de um modo muito rápido e fresco. De forma a que as pessoas vejam. E depois dizem "Oh céus, parece que planearam esta coisa toda!". Tu sabes, quando toda a verdadeira... a melhor improvisação, quase toda a gente, no fim, diz: "Diz-me, isto não foi improvisado, vocês tinham uma estrutura, não tinham?" (risos!!). Bem, não, nós só temos a memória. Se estás a observar é muito claro que as imagens estão a ser construídas e desconstruídas. A partir de dentro é muito mais difícil, porque estás tão envolvido em percepcionar e sentir onde ir a seguir. (...) Eu, pessoalmente, faço muita "prospecção" do espaço (*I scan a lot*), dou muitas olhadelas rápidas, como *flashes*, para ver se estou no lugar certo. Ou se podia ir para outro sítio. E as imagens são muito mais pessoais. Então, vamos dizer que elas aparecem, ou algo aparece e, então, tenho mesmo uma imagem, como lembrar-me de algo da minha vida. Então, tenho uma imagem muito clara e posso usá-la, deixá-la ali, ou... Às vezes, junto-lhe um pouco de ênfase de modo a torná-la mais clara para as outras pessoas. É difícil de explicar.

(...)

Eu decido mostrar (uma imagem). O que acontece muitas vezes, não acontece tanto nas improvisações, mas eu não gosto quando as pessoas estão sempre a mostrar que "tu sabes que eu sei que tu sabes aquilo..." (risos!!) Sabes? Às vezes, como eu tenho uma maneira muito irónica de fazer tudo, às vezes, nessa situação, eu faço a imagem para

a mostrar, e destruo-a imediatamente. De maneira a que percebam que está feita. Há um tipo de improvisação de que não gosto tanto, em que as pessoas fazem rir o público... O público ri-se, mas é muito inocente e, então, eles decidem "vamos fazê-los rir". E aí é horrível... (risos!!).

(...)

Uma outra palavra muito importante para mim é: "Desejo" (...). "Desejo" e "projecção", porque acho que estamos sempre a projectar. Por exemplo, queres ter um dueto de contacto-improvisação com alguém e a partir do momento em que inicias (alguma coisa) começas a projectar sobre isso: "Bem, é uma mulher e tem um belo sorriso" e por aí adiante (risos!!), "mas eu não sei se ela vai poder levantar-me...", etc. Então entras na coisa e começas e pensas "Oh, ok está tudo bem porque ela parece ser bastante forte" e depois (...). Um grandessíssimo *blablabla* (mental) longe da sensação e fixado na projecção. E eu penso que o verdadeiro desejo não tem nada a ver com projecção. Tem que ver com ficar absolutamente na sensação. O mais difícil de tudo é manter-se no momento, no limiar, de momento para momento. De momento para momento, por exemplo, tocamos (em algo, ou alguém) e (temos a sensação de): "Eu não sei o que isto é. Eu não sei, nunca senti isto". Porque no contacto-improvisação vê-se muito quando as pessoas aprenderam algumas sequências de movimento, alguns *lifts*, e querem logo fazer isso. Vão (pensando) "Não, porque é por aqui, basta-me ir à roda e fazer isto..." (levanta-se demonstrando movimentos típicos atribuídos ao contacto-improvisação, Risos!!). "Não, não vamos por aí... estamos neste lugar, não sabemos ainda o que vai acontecer. Podíamos ficar aqui (quase imóveis) duas horas, *ok*? E isso é bom, se é o que está a acontecer. Ou talvez notemos alguma coisa que aparece e, então, vemos o que acontece". E isto é mesmo, mesmo muito difícil. Porque, claro, também tem que ver, especialmente no contacto-improvisação, com perigo e com vulnerabilidade. (...). Como

quando as pessoas rolam umas sobre as outras, elas pensam que "sou demasiado pesado para rolar sobre..." e, por causa disso, levantam o seu peso em lugar de darem o seu peso. Levantam o seu peso e por isso torna-se duas vezes mais pesado. E dizemos "Não, é *ok*, podes dar o teu peso, dá o teu peso, dá o teu peso".

SPC – Portanto, passa por observar o que se passa?

MT – É isso, eu sempre disse que não há... Não sabes. Não há nome, isto não é uma mão, não é um braço. É só... às vezes, digo que é só um bocado de carne. (risos!!) (...). Aquilo que acontece também é que podes fazer coisas muito estranhas. (...) Não há forma de conheceres o teu desejo. Eu não conheço o meu próprio, portanto... E a acção pode tomar lugar, é completamente inesperado. Pode ser completamente violento, ou excessivo. Estou sempre a falar em termos de contacto, mas também é verdade para outro tipo de improvisação. As pessoas com quem eu trabalho agora, algumas delas nunca fizeram contacto-improvisação, mas elas têm conhecimento disto. A coisa da surpresa e a coisa do "Eu não sabia, mas *pah*!" (faz um gesto com o braço e um som). Tomou-os e depois *oup*! E depois eles seguirão isso, ou eles não seguem, mas poderiam seguir. Sabendo que se correm a seguir, então é tarde demais. Se corres atrás da proposta, então, estás feito. Porque já desapareceu! Já foi. E ficas aí e encontras outra coisa, não é? Algo muda e isso produz tensões muito mais interessantes e excitantes. A sério, absolutamente! Quero dizer, os meus melhores companheiros, os meus companheiros favoritos, são pessoas com quem sinto que posso mesmo fazer coisas. Digo, à excepção de coisas realmente muito violentas, mas podemos mesmo ir como queremos. E temos esse acordo prévio. E em segundo lugar temos o tempo que o faz... Porque temos este tempo dado pelo facto de não haver projecção. Que torna possível só nos movermos e a coisa acontece por si só. E nós próprios somos surpreendidos. (...). Depois, tens que ter cuidado para não ser tão surpreendido que estragas tudo e deitas tudo a

perder, porque decides que estás surpreendido. Como eu disse anteriormente, assim que te agarras à coisa, então, *fuck*, tens que começar outra vez, não é?

SPC – E em relação à velocidade e à vertigem, esse lugar onde já não tens a certeza se tomas decisões, ou se as decisões te tomam a ti? Talvez possamos falar da velocidade da tomada de decisões. (...)

MT – Eu tenho diferentes formas de lidar com a velocidade e as tomadas de decisão. Habitualmente concentro-me em várias coisas ao mesmo tempo. Portanto, posso estar apoiado no meu pé esquerdo com a sensação do chão, mas com os meus olhos vejo através do espaço. E talvez ouça outra coisa qualquer, e talvez tenha um outro ponto, digamos, no pescoço. E o que isso me permite é que tenho quatro possibilidades de iniciar algo, para outro lugar. E, dependendo da situação, posso ir com os olhos, posso ir com a cabeça, posso ir com o pé. Ou posso ir com qualquer coisa que nem sequer tinha antes. Por exemplo, algo me surpreendeu, e vou "*Oh, ok, fuuuuut go...*". E isto é um grande trabalho. Ser capaz de multiplicar o número de focos de dentro e de fora, mas ajuda-te mesmo a estar pronto para ir e não saber previamente para onde, e depois descobres.

SPC – Estava a pensar se escolhes ir com aquilo que te parece ser mais relevante naquele instante, ou se só tomas conhecimento e...

MT – Acho que o que escolho é aquilo que escolho não escolher (risos!!). Estou a trabalhar em surpreender-me a mim próprio. E não, fazer aquilo que espero fazer. Mas ao mesmo tempo tenho outra estratégia em que faço o óbvio. É aquilo em que só dizes: "oh não, não posso fazer isso, claro que posso fazer isso", e fazê-lo. E isto é como... também te liberta desta coisa muito judicativa que acontece muito "oh não posso fazer aquilo, não posso fazer isto, não posso fazer aqueloutro. – Não sabes que não podes fazer aquilo?". E estás lixado e vais e fazes. Mas é feito

num modo em que fazer o óbvio tem sempre um bocadinho de mudança de tempo. Há um pequeno intervalo onde tens esta conversa interna. Porque é sempre a mesma. É um "Oh, é tão óbvio!". Há sempre um pequeno "Huh!". Seja o outro mais "Tuc tuc, oh! Ok...". É mais surpreendente.

SPC – Gostava de te perguntar em relação a estes jogos no estúdio, eles têm sempre, ou quase sempre, um dentro e um fora de cena. Há qualquer coisa que faz a fronteira que separa quem está a jogar de quem não está. (...)

MT – Bem, há duas razões importantes (para isso acontecer), uma é eu pensar que na *Real Time Composition* é importante haver espectadores. Daí pedir às pessoas para verem de fora e poderem dar retorno. Dar *feedback* aos *performers* sobre o que aconteceu. E também acho que é muito importante ter um público quando se improvisa. Em lugar de estar toda a gente no espaço a fazer a sua própria pesquisa. É muito simples (de ver) porque é que acontece. Às vezes fazemos isso, mas não tanto. Ou envio as pessoas para o bosque para ir fazer a sua coisa, aí não há testemunha. Às vezes, vamos com uma testemunha, outras vezes sem, porque acho que é muito diferente. Acho que não fazemos as mesmas coisas se alguém está a olhar para nós, ou se estamos sozinhos. E parece-me que ambos são importantes para perceber o modo como tomamos decisões. Porque nós tomamos decisões. Quero dizer, infelizmente, temos muitos hábitos e fazemos muitas vezes as mesmas coisas. Achamos que estamos a ser inventivos e a fazer novas coisas e depois... Por fim, "Ah, não tanto quanto eu pensava!" (risos!!). Eu faço *workshops* em Arbecey, na minha casa, para estar especificamente no meio da "natureza", mas também faço *workshops* nas cidades, e também (...) fazemos as mesmas coisas, mas numa situação urbana (...). Normalmente, tento encontrar lugares como parques e sítios onde não haja demasiada gente. Não faço muitas coisas, como ir para o meio da rua. Ir para o meio da cidade com muita gente... Isso para mim é demasiado difícil. Mas eu uso a cidade como... quero dizer, é óptimo

andar na cidade às cegas. Quer estejas com alguém, ou não. Sem ninguém é mais complicado, mas também é muito interessante. Não vais tão longe, nem tão depressa e és abordado por muitas pessoas que perguntam o que estás a fazer. Se estás bem (risos!!). Mas eu gosto disso, dá-me muito gozo.

SPC – (...) Gostava que falasses do intervalo entre coisas muito complexas e o "fazer menos".

MT – (...) Se voltarmos à improvisação, as pessoas pensam que é muito simples porque fazes o que queres. E isso deixa-me maluco. Não acredito em nada nisso. Penso que é um trabalho longo e duro. Até atingir um nível de consciência que um bailarino básico não tem. Porque vão para palco e fazem aquilo que aprenderam. Aprenderam a fazê-lo, e depois fazem-no tão bem quanto podem. Para mim, isso é muito fácil. Mas ir para palco e não saber o que se vai fazer durante uma hora, ou semelhante, com pessoas que conheces mais ou menos, isso é uma grande coisa. Não é fácil. E, ao mesmo tempo, (tentas) fazê-lo parecer algo, espera-se, muito simples e fácil de ver e de fazer. E quando acontece é fantástico, é lindo!

SPC – E o "fim"? Por exemplo, quando estamos dentro de algo que estamos a fazer e percebemos o seu "fim".

MT – Isso é um dos assuntos de que se fala muito quando somos improvisadores. E com frequência discordamos, todos os dias. "Não, o fim foi aqui, não foi ali, ou ali". (...). Há muitos finais. Lá dentro há muitos finais. Algo acontece e depois acaba, e depois retoma. Mas o fim, o verdadeiro fim de uma coisa... Como é que sabemos? Há um muito bonito que fizemos: *On the Edge* (1998), em Paris, com o João (Fiadeiro), a Vera (Mantero), o David (Zambrano), o Steve (Paxton) e a Lisa (Nelson), o Julyen (Hamilton), o Frans (Poelstra), o Nuno Rebelo, o Marco Franco e... Não tenho a certeza do que aconteceu. Não sei como é que se chegou àquele lugar, como é que era o fim. Havia um lugar sossegado. Se bem me lembro, as pessoas começaram a aplaudir. E então a Vera começou a correr à volta,

a correr muito depressa. Mesmo "Pahh!!" e foi como "Hoah!". E nós estávamos, todos os outros estavam "Ahh!". E então, ela correu, correu, correu... Mas era claro que era o fim. Não nos fez pensar "vamos voltar aqui, vamos correr com ela...". Até podíamos, mas toda a gente soube que não. Então, finalmente ela parou e foi o fim.

SPC – Então encontraram algo de comum juntos? Talvez a tarefa mais difícil para um improvisador, não?

MT – Sim, às vezes pode ser mesmo horrível (risos!!). Mas, normalmente, o que faço, se para mim tiver mesmo acabado, é sair. Apenas abandono a cena. Porque, por vezes, há estes finais que nunca acabam e continuam a não acabar. E a certa altura é... (...)

(Pergunto a Tompkins sobre um lado mais animal das pessoas quando fazem improvisação)

MT – Bem, sempre me disseram que quando fechas os olhos e te deixas ir, relaxas o teu... *blablabla*, vais parar às funções do teu *lower brain* que é mais animal. E é por isso que digo às pessoas, quando trabalhamos de olhos fechados, que não devem falar, porque assim que falam voltam para este lugar (aponta para a testa). Mas eu sei muito pouco sobre isso. Eu não sei muito sobre o cérebro (...). Mas acredito, quero dizer, acredito porque observo que, quando faço isso, já estou noutro lugar. E quando desço para a posição de gatas na floresta, no chão da floresta, eu sei que fui parar a outro lugar. (...)

(quase no fim da nossa conversa Tompkins acrescenta)

MT – Há uma última coisa que tento sempre ensinar. Não é tentar ensinar, é encarnar. Eu tento "ser" quando ensino, para que me vejam como professor. Mas é tudo sobre jogar. É sobre jogar e se eles conseguem chegar a esse lugar, então é um grande passo. Porque, muitas vezes, eles pensam que é muito... Quero dizer, é muito trabalho e não é assim tão fácil, mas é mesmo verdade que, no momento em que dás por ti a brincar, então, pensas "está bem". E

depois, como encontrar isso outra vez? E como fazê-lo durar? E como esticar o jogo, o tempo do jogo? Com algumas pessoas é bastante fácil, com outras é quase impossível. (risos!)
E a curiosidade, sim, claro. Porque a curiosidade é como... (demonstra interagindo com os objectos da mesa, muitos ruídos). Sabes, é como "Oh este escritório tem um problema com a madeira aqui", mas é só... Nem precisas de fazer a pergunta, apenas vais e... (...) E vai para aqui e é como "Ah sim!", e depois diria em palavras "madeira", "metal", eles não dizem isso... (...) Frios?! (sons de coisas em que mexe), Oh!! (cara de surpresa e muitos risos!!). E então podes brincar por muito tempo. Há tantas coisas e é tudo tão excitante!! (Coelho 2016, 153-168)

III. O animal que logo somos

Na composição deste texto desejei iniciar um diálogo com "o" animal que nos olha, no entanto, simular uma reciprocidade sem cair em falso pareceu-me impossível. Nunca vamos ter acesso ao ponto de vista do "outro" animal e – depois de leituras como *Dos Animais e dos Homens* de Jakob Von Uexkul (1982), *O Aberto* (Agamben 2011), ou *O Animal que Logo Sou* (Derrida 2002), etc –, pareceu-me vão apenas relacionar textos de um modo superficial. Coloquei, então, a tónica no "eu animal" e no modo como trabalhei a sensibilidade da percepção, ao longo dos anos, em oficinas relacionadas com o trabalho de improvisação-composição e de bailarina-performer. Ao colocar-me nesse grau de sensibilidade, a possibilidade da criação de um *patchwork* de texto, em lugar de uma narrativa coerente trouxe-me imediatamente, por um lado, um entusiasmo criativo

e por outro, o medo da possibilidade de falhar, ou de ser demasiado delirante. Fui, então, buscar à etologia uma espécie de antídoto para o entusiasmo criativo, e assim que folheei o livro de Soczka reconheci também nele, um certo sentido de humor e um desafio constante ao seu colega e meu professor de Etologia, António Bracinha Vieira, que muito me divertiu. Sendo um trabalho muito sério, o diálogo com todos estes magníficos textos daria uma tese e não um artigo. Optei, então, por transpor para "o olhar da onça", o olhar de Tompkins sobre improvisação. O mais próximo que consigo recordar de um estado-devir-animal é a exploração da percepção que fiz nas oficinas de Tompkins, na floresta. É um trabalho subtil, dificilmente visível de fora, ou nos vídeos. É um diálogo interno com a atenção e com a escolha dos sentidos que lideram um percurso--pesquisa-improvisação. Neste devir-animal escolho seguir pistas e dúvidas, onde há a hipótese de gerar uma qualquer empatia humana-animal, em lugar de chegar a um argumento concreto. Se imaginarmos todo o ser-humano como um ser-devir-animal-presa, ou um ser-devir-animal-predador em rápidas alternâncias – como sugere Tompkins nos seus exercícios de passivo/activo/testemunha, intermitência de olhar, e foco/visão periférica –, onde está o acontecimento da nossa predação? Onde pára o "eu-presa", onde começa o "eu-predadora"? Que animal vamos sendo, então?

Referências

Agamben, G. (2011). *O Aberto, O Homem e o Animal*. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa, Edições 70.

Castro, E. V. de, Danowski, D. (2015). "Um Mundo de Gente". In *Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins* (pp. 85-106). Desterro, Cultura e Barbárie Editora.

Coelho, S. P. (2016). *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico. Da Pesquisa Coreográfica Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação e Artes, Lisboa, FCSH, UNL, texto inédito (https://run.unl.pt/handle/10362/21393).

Derrida, J. (2002). *O Animal que Logo Sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo UNESP.

Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água editores.

Merleau-Ponty, M. (2006). *O Olho e o Espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega.

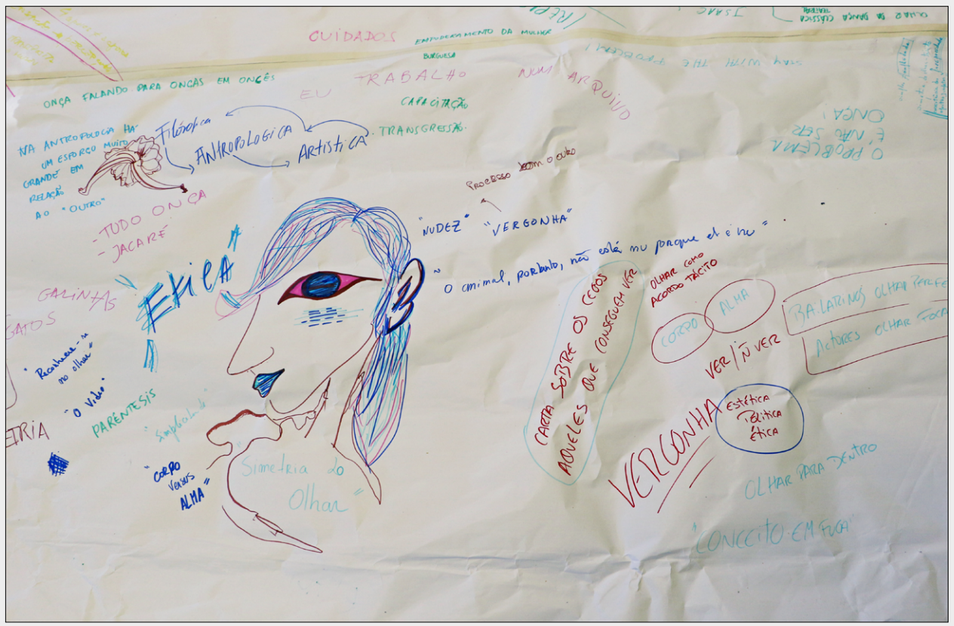
Nelson, L. (2003). «Before Your Eyes, Seeds of a Dance Practice» https://www.kultuur.ut.ee/sites/default/files/vka/before_your_eyes.pdf

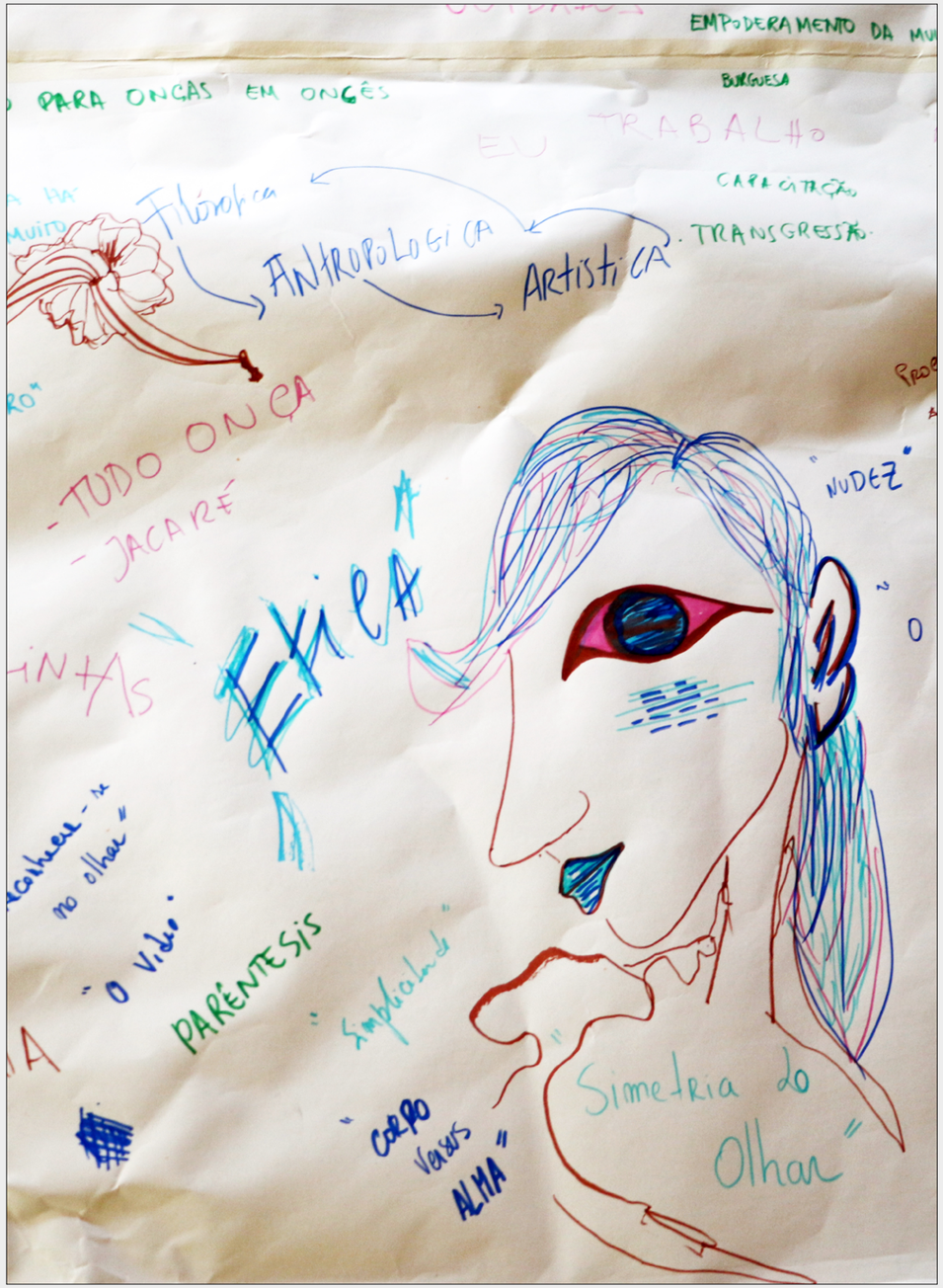
Peeters, J. (2005). "Dialogues on Blindness I, Lisa Nelson". SARMA http://sarma.be/docs/2978.

Soczka, L. (1994). *Ensaios de Etologia Social*. Lisboa: Fim de Século.

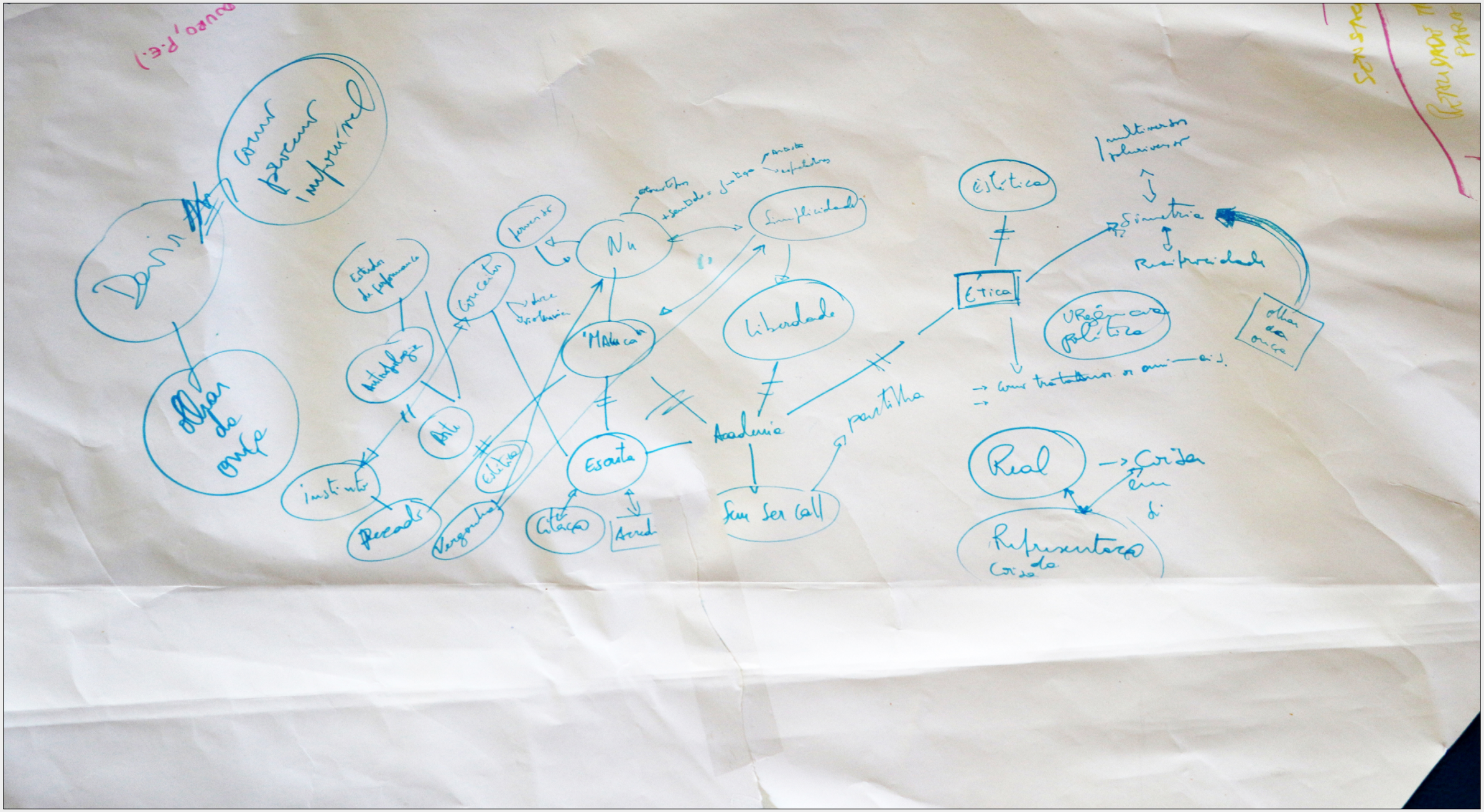
Uexkül, J. Von. (1982). *Dos Animais e dos Homens*. Trad. Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa, Livros do Brasil.

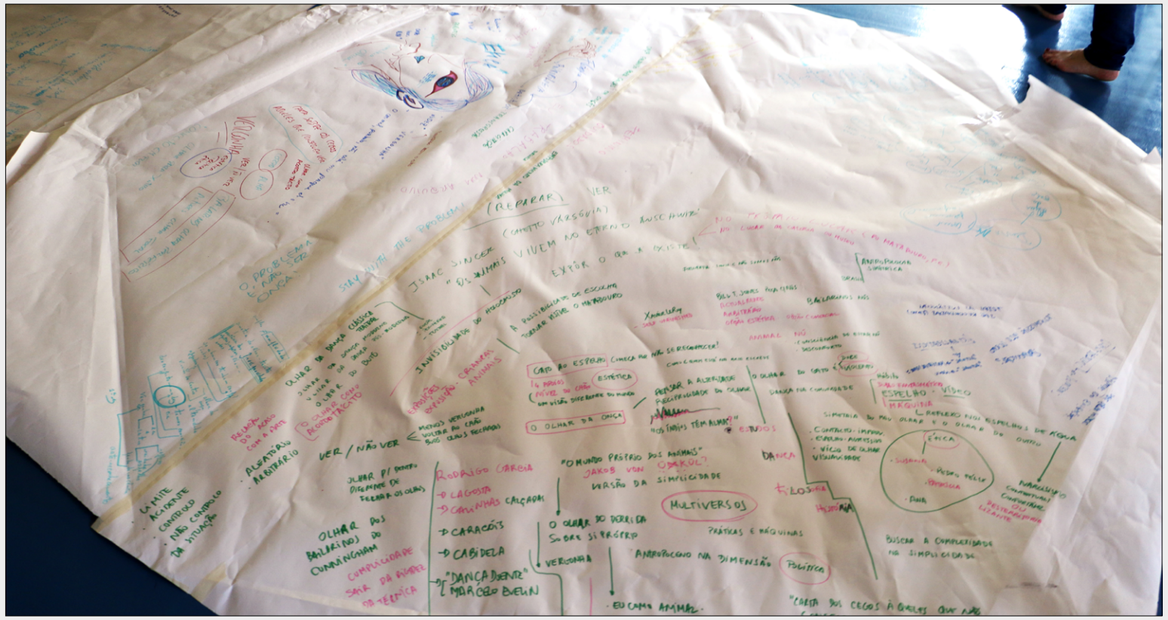




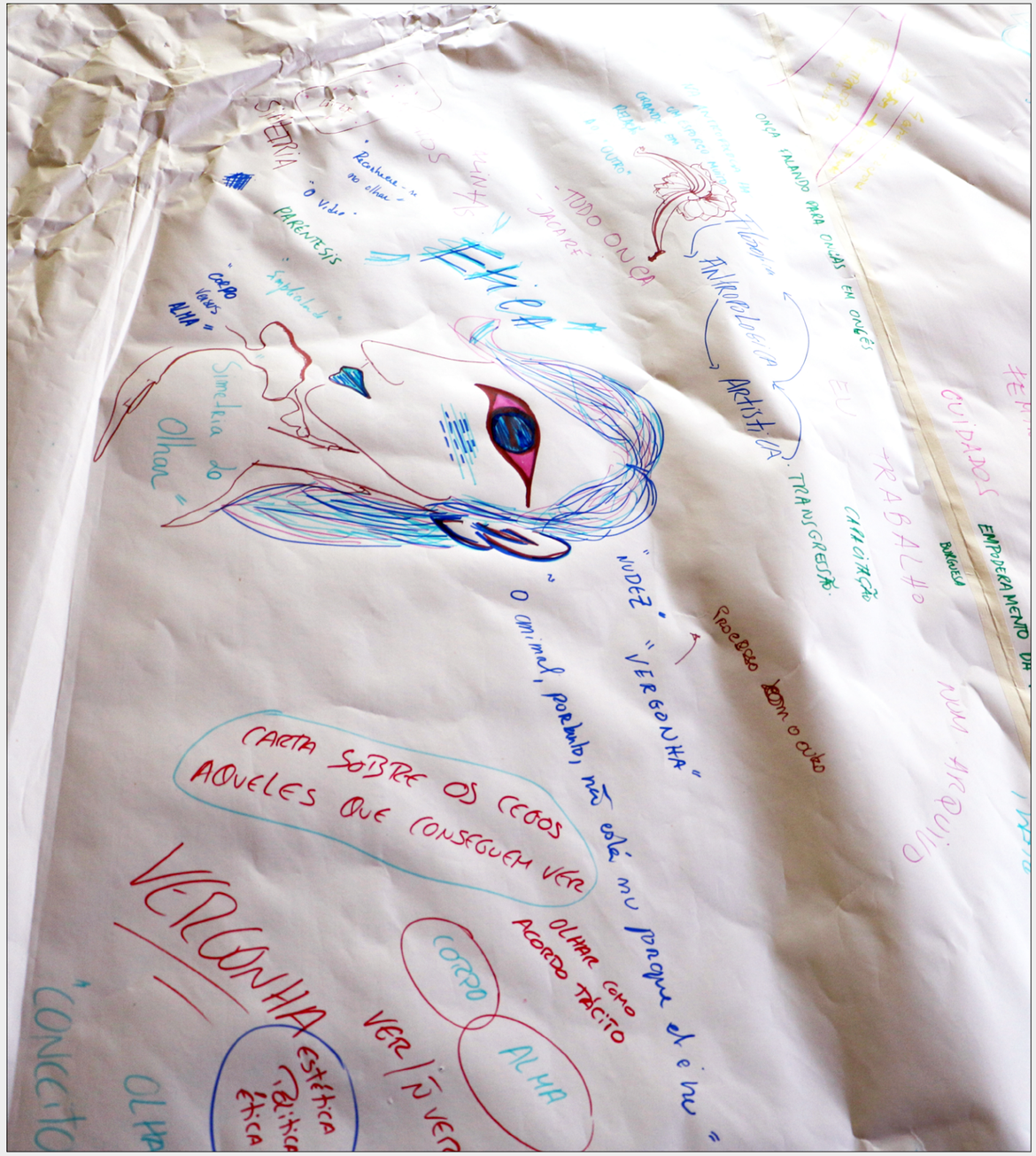


MESA-REDONDA
O OLHAR DA ONÇA
Anotações de Sílvia Pinto Coelho, Ana Leitão, Ana Macara, Patrícia Costa, Pedro Félix, Susana Crespo.


Devir
Olhar da onça
Nu
Simplicidade
Liberdade
Ética
Estética
Simetria
Reciprocidade
Academia
Escrita
Real
Representação
Coisa
Citação
Acredi
Vergonha
Pecado
Instinto
Arte
Antropologia
Estudos de performance
Conceitos
Sem Ser Call
partilha






CARTA SOBRE OS CEGOS
AQUELES QUE CONSEGUEM VER
VERGONHA
CORPO
ALMA
OLHAR COMO ACORDO TÁCITO
"VERGONHA"
"NUDEZ"
O animal, portanto, não está nu porque ele é nu
Simetria do Olhar
Ética
Artística
Antropologia
Tudo onça
Parêntesis
Simetria
Corpo
Alma
Estética
Política
Ética
Conceito
Olhar
Cuidados
Empoderamento da
Burguesa
Trabalho
Transgressão
Capacitação
Eu
Onça falando para onças em inglês
Processo com o outro
Num arquivo

ANTROPOCENO

Daniel Tércio

Do alcance do termo

Se o tempo de vida do planeta Terra fosse contraído para 24 horas, os primeiros seres humanos semelhantes a nós teriam aparecido há cerca de apenas quatro segundos.

Quatro segundos gloriosos e terríveis. Gloriosos porque temos sido capazes de belas (seja lá o que isso quer dizer do ponto de vista do planeta) e inventivas coisas, maravilhosas sinfonias e gestos soberbos. Mas também terríveis, sobretudo para nós próprios e para as imensas espécies vegetais e animais que exterminámos ou ajudámos a exterminar. Desde pelo menos há cinquenta mil anos, a ação humana tem sido decisiva para a extinção de muitas espécies de grandes mamíferos e aves, tais como o mamute, o auroque, o moa e muitos outros. E o extermínio continua. Connosco, o planeta já não é o mesmo.

Mas, na verdade, mesmo antes do *Sapiens Sapiens* andar por cá, o planeta foi-se transformando, nunca foi o mesmo. Se fosse possível vislumbrar esse outro relógio, cujos ponteiros rodam à lenta velocidade dos milhões de anos, veríamos oceanos de lava, tremendos vulcões, forças ciclópicas, grandes massas de terra chocando e produzindo enormes

tsunamis. E o planeta a ser bombardeado por meteoritos capazes de arrasar todas as coisas estáveis e todos os juízos sobre o bem e o mal. Veríamos também os vermes cegos a escavarem o solo e a produzirem território com as suas digestões de grupo, progredindo na lama e, curiosamente, escolhendo rotas – desenhando e construindo continentes — como se possuíssem livre-arbítrio e a sabedoria de engenheiros de minas.

O meu pai, que era teósofo, dizia que os animais, mesmo os mais pequenos, os mais insignificantes, os que não víamos a não ser através de lentes de aproximação, tinham uma alma-grupo. Uma alma-grupo é uma força que atua concertadamente no universo, um ponto de vista, de certo modo uma consciência. Uma mónada. Cada uma dessas espécies ocuparia com a sua alma-grupo uma camada no universo, e era a partir da circulação entre camadas que as formas se iriam manifestando, gerando sempre outras configurações no eixo do tempo, até que cada uma dessas pequenas forças alcançasse a individualidade.

Artaud fazia coincidir Deus com os micróbios[1]. O facto de os micróbios serem das mais pequenas criaturas não lhes retiraria poder, porque, na verdade, o lugar microscópico corresponde à rede universal da todas as camadas, ao lugar da alma-grupo em que se geram todas as almas-grupo, uma espécie de inconsciente de todos os corpos, ou uma enorme máquina geradora de matéria e energia, antes mesmo da individuação dos corpos. Os micróbios estariam aquém do bem e do mal e, por isso, na origem do mal e do bem.

Mas o tempo aí está, o nosso tempo, a correr à velocidade que sabemos, com uma duração insignificante. Li certa vez uma história em que Deus perguntava aos diversos seres que existem no Universo qual a duração de vida que gostariam de ter. As pedras, os mares, os ventos, os peixes, as aves, as minhocas, as moscas, etc., cada um à sua maneira e com a sua própria voz-coro, respondeu a esse inquérito cósmico. A pergunta

1 Deixemos que a voz de Artaud ressoe neste ponto: "Or, cet esprit venu des Indiens d'Amérique ressort un peu partout aujourd'hui sous des allures scientifiques qui ne font qu'en accuser l'emprise infectieuse morbide, l'état accusé de vice, mais d'un vice qui pullule de maladies, parce que, riez tant que vous voudrez, mais ce qu'on a appelé les microbes c'est dieu, et savez-vous avec quoi les Américains et les Russes font leurs atomes ? Ils les font avec les microbes de dieu" (1948, 23).

baseava-se no seguinte: sendo a vida uma espécie de permanência vibratória, qual a duração que cada grupo de seres desejava para a respetiva permanência neste plano de existência. Quase todas as coisas do universo escolheram um tempo longo. Os homens, pelo contrário, disseram: a nós basta-nos uns micro-segundos. Apenas!?, surpreendeu-se Deus (que Deus também gosta de se surpreender). Sim – responderam os homens – mas, foda-se, vamos rebentar com esta merda toda. Assim se faça, disse Deus. E assim se fez, a rebentar esta merda toda.

Eis o antropoceno.

Desde que, no ano 2000, o prémio Nobel da Química Paul Crutzen anunciou que vivemos na era do antropoceno, a expressão, embora polémica, foi sendo adoptada quer na Academia quer fora dela. A popularidade do termo — em tensa articulação com a do Holoceno[2] — não esteve porém, desde o início, imune aos críticos. Na verdade, mesmo para quem não investiga a partir das ciências naturais, a expressão retoma e reproduz de certo modo o pressuposto da centralidade humana no planeta, o que, em si mesmo, e numa perspetiva de tempo longo, do tal relógio de ponteiros ciclópicos, é muito discutível. Recordemos por exemplo, a este respeito, a investigação de Darwin sobre os vermes, revelados como os verdadeiros construtores de continentes (tal como foi atrás referido)[3].

Seja como for, a declaração de Crutzen baseava-se nas transformações atmosféricas da Terra e nas suas consequências globais: as alterações climáticas e a destruição da camada de ozono. Ou seja, partindo das transformações a que estamos assistindo, sobretudo em termos climáticos – transformações derivadas da acção humana – não seria mais possível sustentar a estabilidade do Holoceno.

2 O Holoceno teria principiado há aproximadamente 11.650 anos, depois do último período glacial. Durante este período aconteceu o crescimento da espécie humana e o respectivo impacto sobre a natureza.

3 Jane Bennett, a partir da leitura de Charles Darwin, encontra analogias entre os movimentos de massas humanas e os movimentos das massas de vermes: "There are many affinities between the act of persons dragging their belongings to their new homes in the suburbs and the acts of worms dragging leaves to their burrows or migrating to a savanna-forest border" (2010, 98).

A Paul Crutzen juntar-se-ia o ecologista Eugene Stoermer. Juntos assinaram um artigo associando o antropoceno às emissões de dióxido de carbono que começou com a primeira revolução industrial em finais do séc. XVIII.

Mas, mesmo aceitando as evidências da acção humana sobre o planeta, as respostas acerca da sua cronologia estão longe de serem consensuais. O antropoceno teria principiado com o controlo do fogo?, com a passagem de uma economia de recoleção para uma economia de pastoreio e agrícola?, com a invenção da produção em série (como queriam Crutzen e Stoermer)?, ou com o pico de precipitação nuclear em 1964, apoiado por evidências que variam de bolhas de gás presas em núcleos de gelo e depósitos generalizados de fuligem e radionuclídeo, até ao aparecimento de pólen de milho domesticado em núcleos de sedimentos em todo o mundo?

Antropoceno, Capitaloceno e a pegada de carbono

O conceito de Antropoceno tem estado frequentemente associado a uma ideia de colapso da vida tal como a conhecemos e quiçá, fora do mundo científico, tem convergido com as profecias de fim de mundo. Como afirmam Lewis e Maslin, o Antropoceno combina atualmente diversas perspetivas acerca do mundo; ele é, com efeito, "a head mix of science, politics, philosophy and religion linked to our deepest fears and utopian visions of what humanity, and the planet we live on, might become" (2018, 7).

Mas esta mistura de receios, projeções distópicas e análises climáticas não belisca em nada a certeza de que os humanos têm impacto geológico. Quando, há dez mil anos, perto do início do Holoceno, as pessoas começaram a sedentarizar-se e a cultivar, a agricultura veio contribuir para a estabilização climática. Mas, ao mesmo tempo, o planeta passou a sofrer o desmatamento da floresta e o solo a ser esventrado para extrair e fundir metais, com que os seres humanos fizeram alfaias agrícolas e armas de guerra. Os processos de dominação predatória das forças naturais atingiram um terrível refinamento com a escravização dos próprios seres humanos perpetrada por seres humanos. Tais processos foram desde cedo baseados em opções de género (as mulheres tornaram-se escravas reprodutoras) e, tendencialmente, também em opções rácicas. A circulação sistemática intercontinental de escravos (sobretudo africanos e asiáticos), a partir do séc. XVI, corresponderia grosso modo aos fluxos coloniais e à instauração de um protocapitalismo que se viria a sofisticar em direção ao capitalismo global em que hoje vivemos. Os povos indígenas foram sendo exterminados cruelmente. Por isto também, além do termo Antropoceno, pode-se adoptar o de Capitaloceno para caracterizar o período da Terra em que cada coisa foi extraída da unidade que a protege, para ser um objeto autónomo passível de circular enquanto mercadoria num imenso fluxo de trocas descaracterizadoras.

Durante estes processos, cuja complexidade é aqui de certo modo terraplanada, aconteceu a expansão da espécie humana. Considerando que os primeiros seres humanos semelhante a nós apareceram há 200 mil anos, somente em 1804 atingiram o número de 1 bilião. Um século mais tarde já tínhamos duplicado. E nuns escassos 12 anos ultrapassámos os 6 biliões. Ou seja, durante os últimos três séculos, a população humana aumentou dez vezes. A par com este crescimento exponencial, houve o crescimento na população de gado

para 1400 milhões (cerca de uma vaca por família de tamanho médio). A urbanização aumentou dez vezes no século passado. Em poucas gerações, estamos esgotando os combustíveis fósseis que foram gerados ao longo de várias centenas de milhões de anos.

A libertação de dióxido de enxofre (SO_2), globalmente cerca de 160 Tg/ano para a atmosfera por queima de carvão e óleo, é pelo menos duas vezes maior que a soma de todas as emissões naturais.

Ao mesmo tempo, com as restantes atividades, os seres humanos produzem dióxido de carbono (CO_2) que coincide com aquilo que se convencionou chamar "pegada de carbono" e que anda intimamente ligada ao efeito de estufa. Em média, cada ser humano produz 4 toneladas de CO_2 por ano. Mas esta é uma média que mascara um grande desequilíbrio planetário: até 20 toneladas de dióxido de carbono por ano, na América do Norte, 10 toneladas no Reino Unido, 6 toneladas em França, pouco mais de 5 toneladas em Portugal. Recentemente, a comunicação social, baseada em dados da Eurostat, anunciava que em 2018 Portugal tivera a maior redução (-9%) de emissões de dióxido de carbono na União Europeia. Mas este pequeno triunfo está longe de resolver os problemas à escala planetária. As atuais condições de sustentabilidade da vida humana acabarão por colapsar, mesmo que se siga a média nacional de emissões de CO_2.

antropocenas

Construído como se se tratasse de uma coleção de marcadores – do tipo, emissões de CO_2, esquemas de perfuração da terra, etc. – o espetáculo *antropocenas*, de Rita Natálio e João dos Santos Martins, devolve-

nos justamente a impressão de que algo vai mal, vai muito mal, na nossa relação com a terra e portanto na relação que estabelecemos uns com os outros. O espectáculo, estreado em 2017, no festival Materiais Diversos, é de certo modo um *patchwork* para o qual contribuíram diferentes pessoas que se têm posicionado relativamente às relações entre as coisas, os homens e a natureza. Entre os fazedores do espectáculo estão Pedro Neves Marques, Ana Rita Teodoro, Ana Pi, Joana Levy, Winga Kan, Jota Mombaça, etc. Rita Natálio e João dos Santos Martins funcionaram como os curadores de um conjunto de performances que são também uma coleção de conferências e testemunhos. Eles não têm a intenção (que seria certamente arrogante) de apresentar soluções ou receitas, mas tão-somente de nos dar a ver diferentes coisas postas em ação, em palco. Rita Natálio convoca, em cena, um mundo essencialmente animado, isto é, portador de animas, de almas. Mas em *antropocenas* não estamos exatamente perante uma alma-grupo, ou uma fala-coro, mas sim perante uma multiplicidade de vozes que, adivinhamo-lo, desejam um certo reencontro.

Num belo texto de apresentação do espetáculo, *antropocenas* é colocado como uma possibilidade de inverter certos lugares comuns: "e se, em vez de pensar a natureza como "mãe", a considerássemos como amante? E se considerássemos uma ecologia sem natureza? E se abandonarmos o conceito de humano para nos definirmos como máquinas de compostagem?"

O espectáculo é atravessado por uma lógica não hierárquica, o que permite colocar num mesmo plano coisas tão distintas como as estatísticas de emissões de CO_2 e os modos como as vozes indígenas foram sendo silenciadas ou exterminadas. O programa em papel, preparado um pouco como espelho da proposta cénica, é costurado com vozes, entrevistas e ficha técnica, e inclui textos em diferentes formatos.

O exemplar do programa que tenho comigo tem manchas de sumo de laranja – mas estas, fui eu que as fiz. Num dos textos do programa, assinado pelo líder indígena e ambientalista Ailton Krenak, lê-se:

> [O] mundo atual transformou-se numa fábrica de consumir inocência e deve ser potencializado cada vez mais para não deixar nenhum lugar habitado pela inocência. A inocência no sentido de ser simplesmente bom, sem nenhum objectivo. Mamar sem medo, sem culpa, sem nenhum objectivo. Nós vivemos num mundo em que você tem de explicar porque é que está mamando.

As manchas de sumo de laranja no exemplar do programa que está temporariamente na minha posse não têm que ser explicadas. Estando aqui, passaram também para o lugar do programa de *antropocenas* (em letras minúsculas, como deve ser).

O espectáculo tem o sabor dos citrinos: a acidez adequada, vitamínica, terrestre e também zonas de riso.

Pergunto-me muitas vezes se nos podemos rir considerando o que andamos a fazer ao mundo. Se nos podemos rir do que andamos a fazer à Terra. Este riso pode ser útil como desmontagem de certos dislates de homens como Donald Trump para quem "[G]lobal warming is an expensive hoax"[4]. Existe também um outro riso que se poderia designar como um riso selvagem, não inteiramente isento de crueldade, nem alheio a uma certa inocência brutal, um riso de-domesticado.

Em *antropocenas*, Jota Mombaça, ativista e performer brasileira, exibe as nádegas e faz do cu a origem de um outro lugar da Fala. Aqui estamos, no sul (do corpo), a lançar sobre o mundo uma voz aromatizada pela

4 Afirmação colhida em http://www.trumptwitterarchive.com/

merda, não a merda colocada como coisa desprezível, mas sim a merda que fecunda. A merda cujo cheiro não afasta as crianças de colo, tal como o intenso cheiro a transpiração não é por elas repudiado[5].

5 Recordo ter lido um artigo na *Science et Vie* sobre os aromas que atraem ou afastam os bebés nos primeiros meses de vida. Baseando-se em dados empíricos, o artigo concluía que muitos dos cheiros que nós classificamos como repugnantes são atrativos para os bebés e que o cheiro que mais incomodaria o bebé é o amoníaco.

A domesticação e a possibilidade de de-domesticar

Uma das bases do antropoceno é a instauração de modelos e processos maciços de domesticação de plantas e animais.

A agricultura foi avançando sobre a possibilidade de selecionar, alterar e adaptar os espécimes vegetais à alimentação humana, o que foi acompanhado pela domesticação de grandes herbívoros. Originalmente, as hierarquias de dominância forte de animais herbívoros foram exploradas pelo novo alfa humano, que assim organizou os primeiros rebanhos e encurralou a sua presa selvagem. A partir daí, já não era preciso andar a correr pelas pradarias e pelas savanas, como uma leoa ou uma hiena atrás das proteínas, mas bastava colocar os saborosos e mansos herbívoros no mesmo cercado.

Entre os animais domesticados, cães e gatos foram excepcionais por serem predadores. É possível que o cão tenha sido domesticado antes do aparecimento da agricultura e dos rebanhos, funcionando como o primeiro parceiro do caçador. Já quanto aos gatos, o ditado "se não tem cão, caça com gato" não pode ser tomado literalmente, porque este felino é absolutamente renitente a vozes de comando e a estratégias de matilha. Uma das hipóteses mais verosímeis é a de que os gatos se auto-domesticaram, como resultado de

habitarem próximo de comunidades humanas. Ou seja, eles perceberam as vantagens de convívio com os homens no que respeita a recursos de alimentação e abrigo. Uma lareira morna e uns rabos de peixe são muito agradáveis para quem passa 16 horas a dormir. Os gatos são uns grandes sonhadores e eu acredito que eles têm uma enorme influência no plano dos sonhos do mundo e da circulação de forças.

Quanto aos cães temos feito deles gato-sapato. Atente-se por exemplo na quantidade de raças e na amplitude de tamanho, pelagem, e outros caracteres, para diferentes funções, que vão desde acompanhante de carteiro a cavalo, até animal de colo, passando por caçador de raposas, etc., etc., tudo conseguido graças a cruzamentos controlados entre indivíduos, com os inevitáveis regimes de consanguinidade.[6] Com efeito, considere-se a diferença entre um gigantesco dogue Alemão e um chihuahua, por exemplo – surpreendentemente, ambos partilham o mesmo ancestral.

Um dos casos mais curiosos nos processos de domesticação foi levado a cabo pelo investigador soviético Dmitri Belyaev em meados do século XX. Ao longo de gerações, Belyaev conseguiu criar raposas mansas e descobriu que os animais não só se tornaram cada vez mais amigáveis, como a sua aparência e comportamento mudaram para se parecerem com cachorros. Neste processo, a mansidão esteve associada a alterações secundárias, tais como focinhos encurtados, pele manchada, caudas encaracoladas e orelhas de abano.

Então, qual foi o primeiro animal a ser domesticado? Alguns cientistas sugerem que os humanos foram os primeiros animais domesticados, tendo-se autodomesticado (como os gatos) a partir da valorização da "mansidão" ou "ultrassociabilidade" e alterando o ambiente de co-habitação para a criação de novos nichos sedentários.

6 O pedigree é um sistema de certificação genealógica de cada cão, que coincide também com o valor comercial do animal (vide por exemplo https://revistacaesecia.sapo.pt/pedigree-um-cao/). Como fui "dono" de um beagle, chamado Quati, que possuía certificação original, soube por exemplo que o meu cão ficara desvalorizado pelo facto de ter tido diversos casos amorosos com animais de outras raças – coisa que não me preocupou de todo e que o meu amigo Quati ignorou completamente até ao último dia em que fez parte da família; aliás, ele deixou no mundo uma vasta prole mestiça que sinaliza o desprezo a que votou o preceito da Sociedade (humana) canina.

Evidentemente que o fito dos processos de domesticação está frequentemente impregnado de questões políticas, muitas vezes absolutamente pragmáticas. Por exemplo, o cavalo e o dromedário (e de certo modo todos os animais montáveis) serviram desde cedo o exercício da autoridade. A montada refletiria a superioridade do homem sobre o animal e colocava o cavaleiro num plano superior ao dos outros homens.

Um salto neste ponto: até há pouco tempo, na sala de aula convencional, a secretária do professor estava sobre um estrado, destacando o "mestre" para um plano superior ao das carteiras dos alunos. Esse estrado era o cavalo do mestre-escola e o ponteiro que segurava na mão parecia o pequeno chicote que marcava a velocidade da aprendizagem.

Esta situação tem vindo a alterar-se, mas não por todo o mundo, nem em todos os graus de ensino; e mesmo nos lugares em que a sala de aula já não é aquela, a herança está lá, nos gestos e nos tons de voz, nas velocidades imprimidas, na definição de objetivos e nos sistemas de avaliação.

Assim, o processo de ensino-aprendizagem pode ser encarado como um modo de domesticação das mentes e dos corpos. Todos nós passámos por isto – pelo lugar de animais a serem domesticados – de maneira mais ou menos penosa, recebendo castigos e recompensas; alguns de nós passaram por esta situação no papel de domesticadores. Claro que sempre houve esperançosas brechas e modos de escapar à lógica do rendimento (escolar). Sempre houve generosas entregas e revoltas promissoras.

É claro também que os processos de domesticação não são necessariamente maus considerando os princípios de convivialidade. Por exemplo, se não estivéssemos sob o efeito de alguma espécie de domesticação, dificilmente seríamos capazes de fazer refeições em grupo, sem rosnarmos e sem tentarmos roubar comida

do prato do vizinho. Também dificilmente seríamos capazes de andar em transportes públicos sem sofrermos crises de pânico; e, no que respeita a impulsos sexuais, teríamos certamente, embora em graus variados, manifestações de consumação pouco convenientes para a coabitação de grupo. Quer então isto dizer que não há lugar para o lado selvagem de cada um de nós?

O que é importante sublinhar neste ponto é que o Ser selvagem não é ser selvagem, mas sim ter espaço para deixar fluir o ser selvagem. Portanto, a questão é a de saber onde situar as linhas de tensão entre os modelos de domesticação, de autodomesticação e de selvajaria.

Também nesta matéria as artes performativas têm muita coisa a dizer-nos.

A propósito do seu trabalho *Poesia e Selvajaria* (peça em que ressoa Artaud), Vera Mantero, sua autora e performer, fala em ter disponibilidade para escutar as pulsões, e na liberdade para as realizar: "Ouvir essas pulsões em nós, e abraçá-las, abre um campo enorme de possibilidades, cria uma energia para construir, dá uma sensação de sentido, há sentido para fazer as coisas, ou a energia cria sentido.

Gosto desta ideia, a energia cria sentido"[7].

7 https://www.orumodofumo.com/pt/espectaculos/poesia-e-selvajaria-_46

Para escutar as pulsões, talvez baste simplesmente admitir essa possibilidade. Num texto publicado em 1969, o performer e artista visual Allan Kaprow propunha uma pedagogia radical que treinasse para o lazer: "schools from kindergarten to college must begin to train young people and their teachers for leisure; train them, that is, not to compete but to play" (Kaprow cit. por Allen 2016, 7).

A possibilidade de brincar, como os gatos brincam com os ratos-presa, pode vir a conceder uma nova transparência à linguagem. É possível que ao acordar o ser selvagem – o gato que brinca com o rato entre os

dentes caninos, que o larga e o deixa seguir uns metros para logo saltar sobre ele, até sentir o sangue a escorrer pela língua e pela garganta – seja assustador. Na opacidade das palavras rato, sangue, pelo e outras está tudo aquilo que blinda os objetos e que lhes anula as presenças límpidas e dinâmicas. Por isto, o rato – este rato que o gato segura entre as patas, este rato que foge para logo ser capturado, este rato com quem brinco – é uma existência transparente e saborosa para mim, gato, que aprecio a temperatura e a pelagem daquele corpinho enérgico que se debate. Além disso e depois, haverá simplesmente que deixar fluir os sonhos.

Como alcançar uma resposta global?

Em 2007, o democrata norte-americano Albert Arnold (Al) Gore Jr., ex-candidato à Presidência dos EUA, recebeu o Nobel da Paz "for their efforts to build up and disseminate greater knowledge about man-made climate change, and to lay the foundations for the measures that are needed to counteract such change"[8].

A par com a ação política de homens como Al Gore e de organizações como as Nações Unidas[9], todos nós sentimos desde há muito que as questões de sustentabilidade não se restringem a medidas parciais para atuar sobre o clima. Tais medidas parecem ser aspirinas para uma dor mais profunda e mais transversal ao corpo de Gaia. Mas, mesmo sendo limitadas e incompletas, tais ações ocupam a agenda dos meios de comunicação social e convocam junto da opinião pública uma consciência ética coletiva. Por isto, elas são essencialmente boas e necessárias.

8 https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2007/summary/

9 Demonstrando a urgência com que as Nações Unidas encaram este problema, o secretário-geral António Guterres convocou um grande fórum de debate para Setembro de 2019: "The Summit will showcase a leap in collective national political ambition and it will demonstrate massive movements in the real economy in support of the agenda. Together, these developments will send strong market and political signals and inject momentum in the "race to the top" among countries, companies, cities and civil society that is needed to achieve the objectives of the Paris Agreement and the Sustainable Development Goals". https://www.un.org/en/climatechange/

Este artigo, que acompanha, em diferido, e com uma autonomia argumentativa, a mesa de debate sobre "antropocenas" inscrita nas Jornadas Práticas Performativas em torno d'O Animal (junho de 2008), alinha nesse grande fluxo de esforços à escala planetária.

Muito pensamento se tem produzido acerca destas questões de cariz ecológico, que vão desde as propostas mais pragmáticas (por exemplo, de limitação de combustíveis fósseis para a redução de emissões de CO2) até questões mais profundas sobre atitudes e mundivisões. Como é que cada um de nós vê o mundo, quando conduzimos o nosso automóvel com motor de combustão por autoestradas de asfalto, rodeadas por mais asfalto e por cadáveres de árvores queimadas, espreitando os sms que aparecem nos nossos telemóveis, procurando chegar a tempo à próxima reunião de trabalho, em que se vai decidir medidas para aumentar a produtividade da empresa (ou da escola)? Claro que o retrato anterior não se aplica a milhões de outras pessoas que não têm automóvel nem são convocadas para reuniões, mas apenas realizam trabalho a partir da regra de máxima produtividade. Na verdade, o desígnio da produtividade e do crescimento económico está aí, transversal a todas as classes sociais, a todos os povos, assombrando as nossas vidas e o nosso tempo na Terra. De vez em quando, emerge um pensamento incómodo em cada um de nós: é isto vida?!

Com efeito, há quem tenha desenvolvido (e esteja a desenvolver) respostas para as questões que o antropoceno, o capitaloceno e os processos de domesticação maciça e de escravização da vida no planeta Terra comportam.

As Três Ecologias

No final da década de oitenta, o filósofo, psicanalista e ativista político francês Félix Guattari anunciava/desejava uma revolução, que designava por ecosofia, a realizar-se em três registos ecológicos: o do ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana.

Segundo ele, essa revolução não se deveria restringir às relações de forças de grande escala (como por exemplo a questão das emissões de CO2), mas também aos domínios moleculares da sensibilidade, da inteligência e do desejo. A revolução que Guattari preconizava tinha por alvo o CMI (*capitalism mondial intégré*) que tem vindo a apostar na separação do psiquismo, do socius e do ambiente, acompanhada pela infantilização da opinião pública e pela neutralização destrutiva da democracia. Esta separação tem sido veiculada pelos meios de comunicação, com a televisão à frente. Declarava então Guattari: "Pour se désintoxiquer du discours sédatif que distillent en particulier les télévisions, il conviendrait désormais d'appréhender le monde à travers les trois verres interchangeables que constituent nos trois points de vue écologiques" (1989, 32) . E ia mais longe ao declarar que, em vez de procurar respostas consensuais, se trataria de vir a cultivar as dissensões e a produção singular da existência. Assim, seria necessário inventar novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas do sujeito em relação ao outro, ao estrangeiro, ao estranho. Criar um programa, certamente distante (mas não contrário) das medidas que urgem neste momento, programa capaz de fomentar as articulações da subjetividade no seu estado nascente, do socius no seu estado mutante, e do ambiente, no ponto em que este precisa de ser reinventado, para se poder sair das crises maiores da nossa época.

Uma Ecologia em Profundidade

David Abram e todo o grupo da *Alliance for Wild Ethics*[10] aproxima-se de uma perspectiva semelhante à de Guattari, com a particularidade de ser construída a partir de um profundo respeito por aquilo que designam como a misteriosa eloquência da realidade terrestre – "a deeply imanente sense of the sacred quietly dawning across the planet"[11].

Uma ecologia em profundidade parte da premissa de que um distanciamento frio e desencarnado dos homens relativamente ao ambiente natural é em si mesmo uma ilusão e uma causa primária de nossa relação destrutiva com a Terra. Insistindo na primazia da incorporação ecológica, esta perspetiva ética sublinha o nosso inteiro enredamento na teia terrestre da vida. Isto pressupõe que estamos totalmente imersos e dependentes do mundo que erroneamente tentamos estudar, manipular e administrar a partir de fora.

Com efeito, Abram revê as diversas versões científicas que explicam o mundo – e revê-as em parte enquanto mundivisões que trazem novos reinos que coabitam este mundo. Mas a questão que permanece, segundo ele, é a de perceber o que pode sustentar e unificar todas as teorias e todas as mundivisões. Muitos dos que falam a linguagem das neurociências acreditam que a sua disciplina é a chave para tudo o que experimentamos, mas uma convicção análoga pode ser encontrada entre muitos daqueles que seguem o discurso da biologia molecular e da genética, assim como entre aqueles que seguem o jargão da física de partículas. Talvez existam múltiplas chaves para chegar à verdade oculta do mundo – admite Abram. Mas, a relação precisa entre esses reinos invisíveis – ou o modo preciso de entender a relação entre essas realidades

10 A Alliance for Wild Ethics é um consórcio de pessoas e organizações que convergem na luta contra a devastação disseminada do planeta. Convocando as artes, muitas vezes em conjunto com as ciências naturais, esta organização pretende provocar mudanças que tenham impacto sobre a experiência humana da natureza. Motivado por um amor pelo coletivo de vida mais do que humano e pela vida humana como parte integrante desse coletivo mais amplo, a Aliança trabalha para revitalizar as comunidades locais e integrar imaginativamente as nossas comunidades nas biorregiões terrenas que as cercam e suportam. (https://wildethics.org)

11 https://wildethics.org/essay/earth-in-eclipse/

– permanece misteriosa. Essa proliferação de mundos – essa multiplicação de domínios tanto religiosos quanto seculares, superpequenos e ultramodernos, coletivos e solitários – não deve desacelerar nas próximas décadas. O ritmo do desenvolvimento tecnológico parece garantir uma proliferação de explicações. Mas uma tal proliferação carece, segundo Abram, justamente de um plano capaz de tudo unificar. Ora, esse plano, encontra-o Abram na experiência ecológica profunda.

Com efeito, David Abram insiste na ideia de que cada um de nós é uma parcela de algo mais vasto e mais inescrutável do que nós próprios. Afirmando que a nossa vida faz parte de um contínuo com a vida dos rios e das florestas, que a nossa inteligência é indissociável da inteligência selvagem dos lobos e das terras húmidas, que os nossos corpos que respiram não passam de manifestações exuberantes da carne da terra – ele propõe uma ecologia radical, absolutamente simples, ao mesmo tempo sensual e sensitiva, capaz de nos devolver à terra e de recuperar o sentido de sagrado:

> [D]epth ecology opens a new (and perhaps also very old) sense of the sacred. It brings the sacred down to earth, exposing the clear-cuts and the dams and the spreading extinctions as a horrific sacrilege, making us pause in the face of biotechnology and other intensely manipulative initiatives that stem from a flat view of the world.[12]

12 Idem

A ecologia em profundidade pretende assim abrir uma experiência profunda de imanência do Sagrado precisamente enquanto multiplicidade de vozes terrestres e carnais de que fazemos parte e que nos envolvem – "a mystery at once palpable, sensuous, and greatly in need of our attentive participation"[13].

13 Idem

Não obstante, as forças de extermínio e a depredação dos recursos do planeta seguem em ritmo acelerado.

Chtuluceno

A filósofa e feminista Donna Haraway considera que "the scandals of times called the Anthropocene and the Capitlocene are the latest and most dangerous of these exterminating forces" (2016, 2). Que fazer? Qual o papel que as novas tecnologias estão a ter neste processo depredatório e qual o lugar que poderão ter enquanto soluções? Será que as novas tecnologias estão aí, contribuindo para rebentar com o planeta, ou oferecendo respostas inteligentes para superar os problemas?

Haraway denuncia a visão que tanto enaltece a tecnologia como uma solução milagrosa para os problemas de crescimento desordenado (visão que se assemelha a uma crença em Deus), quanto aquela que encara a tecnologia como causa de terríveis apocalipses. Ela manifesta-se contra tais conceptualizações da tecnologia – a de salvação e a catastrófica – afirmando que a tecnologia não é o inimigo, mas também não é o Graal:

> In the face of such touching silliness about technofixes (our techno-apocalypses), sometimes it is hard to rememenber that it remains important to embrace situated technical projects and their people. They are not the enemy; they can do many important things for staying with the trouble and for making generative oddkin. (Haraway 2016, 3)

Haraway é também crítica sobre aquilo que designa como uma perspetiva cínica, uma visão do "game over", de que nada há a fazer. Esta é, de resto, segundo ela, a mais perigosa das atitudes, sobretudo porque é cultivada por alguns cientistas conscientes das dificuldades que atualmente atravessamos.

As forças de extermínio abatem-se sobre aquilo que Haraway designa por fluxos ctónicos. Por exemplo, as religiões monoteístas são contrárias às forças ctónicas justamente porque instauram um deus único sobre a pluralidade de entidades invisíveis.

Neste ponto ela propõe a instauração de uma nova era: a do *Chtulucene*, uma era onde possamos viver-com e morrer-com. O programa de Haraway passa pela instauração de parentalidades (*making kin*) que justamente se baseiem em e amplifiquem os fluxos ctónicos. Estar na terra é sentir os tremores profundos que nos unem e nos afastam, *staying with the trouble,* é saber escutá-los e saber construir afinidades, não apenas com as coisas humanas, mas com todas as coisas que vivem junto de nós, que nos abraçam, que abraçamos, com quem fazemos amor, com quem brincamos.

A natureza que cura

O rato, aquele rato que o gato segurava primeiro entre as patas e depois entre os dentes, aquele rato que fugia para logo ser capturado, de corpinho enérgico e vibrante, acaba de morrer na boca do gato. Um sabor a sangue aquece-me agora a garganta e os sonhos de gato. A experiência da morte é, a par com a do nascimento,

sempre uma celebração da vida, por isso esse sabor deve ser, de algum modo, sagrado.

A coreógrafa e performer norte-americana Anna Halprin (n. 1920) esteve próxima da morte, quando lhe foi diagnosticado um cancro no princípio dos anos setenta. Na altura ela usou a dança como parte do seu processo terapêutico e, nesta sequência, criou programas de dança para doentes com cancro e com SIDA. Depois de o seu marido ter passado por uma crise semelhante, Anna desenvolveu a performance Intensive Care: *Reflections on Death and Dying* (2000).

O seu trabalho tem vindo a recolocar e a focar-se nas questões ambientais e na nossa relação com a vida e com a morte. Ela identifica três princípios na sua própria aproximação à natureza: (1) a noção de que o corpo humano é um microcosmos da terra; (2) a eleição dos processos naturais para orientação das suas opções estéticas; (3) e a convicção de que a natureza cura as nossas maleitas.

Ou seja, Anna não está interessada em fazer da sua dança uma imitação da natureza, nem tão pouco em transformar as paisagens naturais em palcos, mas sim em adoptar os processos naturais para os corpos que dançam.

O trabalho de Anna comporta também um lado reflexivo, já que busca compreender como é que o mundo natural e a experiência humana se refletem mutuamente.

Entre 1998 e 2002, Anna preparou as *Still Dance*, que Eeo Stubblefield considera ser uma "conversation with the land" e "the arrival at the 'still point' in which the voice of a living place is responded to by a performer"[14].

Acontecendo em lugares como a costa nordeste da Califórnia, um bosque de sequóias, ou uma húmida gruta, ela entrega o seu próprio corpo à natureza. De certo modo ela deixa de focar a sua dança na compreensão

14 Sobre este e outros trabalhos de Anna Halprin consultar https://www.annahalprin.org/performances

da morte, para escutar a voz do corpo em cada um desses lugares. Como escreve Janice Ross: "Her focus as the performer in this Still Dance piece is not on demonstrating an idea about death; it is about the body feeling buried, replanted in the earth, and the mind coming to terms with this purely through the body" (Ross 2007, 341).

O corpo – incluindo o rosto, as mãos, os pés, o cabelo – o corpo onde o tempo grava as suas rugas, cobre-se agora de lama viva. Pequenos animais correm sobre a pele, enquanto outros vibram por aí, alguns mesmo sob a pele, nas entranhas; outros procuram as fendas, as cavidades, as sombras que o corpo desenha sobre si mesmo. Há circulações minerais, patas de insetos, aromas húmidos.

O lugar da tumba é também e talvez a última morada de uma breve consciência, daquela que um dia, no princípio dos tempos, disse: a mim, basta-me um micro-segundo; mas durante esse breve tempo, foda-se, hei-de deixar uma boa vibração no ritmo do mundo.

Referências

Aa.Vv (2017). *Antropocenas*. Programa de espectáculo.

Abram, D. (2007). "Earth in Eclipse. An Essay on the Philosophy of Science and Ethics." https://wildethics.org/essay/earth-in-eclipse/

Allen, C. (2016). "Allan Kaprow's Radical Pedagogy." *Performance Research,* 21:6, 7-12, DOI: 10.1080/13528165.2016.1240931

Artaud, A. (1948). *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*. Bibliothèque numérique romandeeebooks-bnr.comm

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham & London: Duke University Press.

Crutzen, P.J. and Stoermer, E.F. (2000). "The Anthropocene". *The IGBP Newsletter*. No. 41, May 2000, 17-18.

Darwin, C. (1904). *The formation of vegetable mould through the action of worms with observations on their habits*. London: John Murray edition. Ebook #2355

Erle, C. E. (2018). *Anthropocene, A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Guattari, F. (1989). *Les Trois Écologies*. Paris: éditions Galilées.

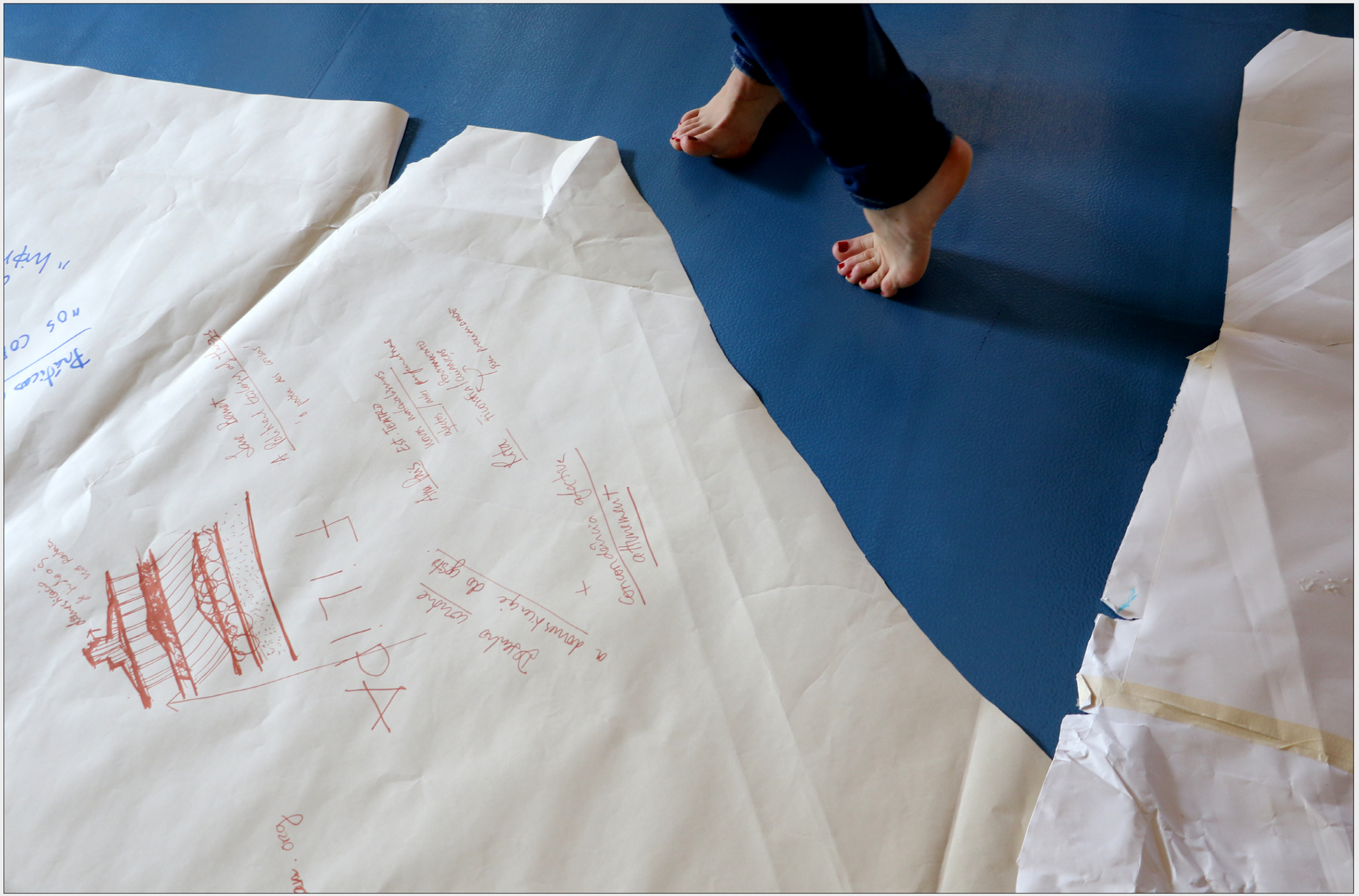
Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble. Making Kin in the Chtulucene*. Durham & London: Duke University Press.

Lewis, S. L.; Maslin, M. A. (2018). *The Human Planet. How we created the Anthropocene*. London: Penguin Books.

Lynch, W. T. (2019). The Domestication of Animals and the Roots of the Anthropocene". *Journal of the History of Biology*, volume 52, issue 1, 209-217. https://doi.org/10.1007/s10739-019-9555-1

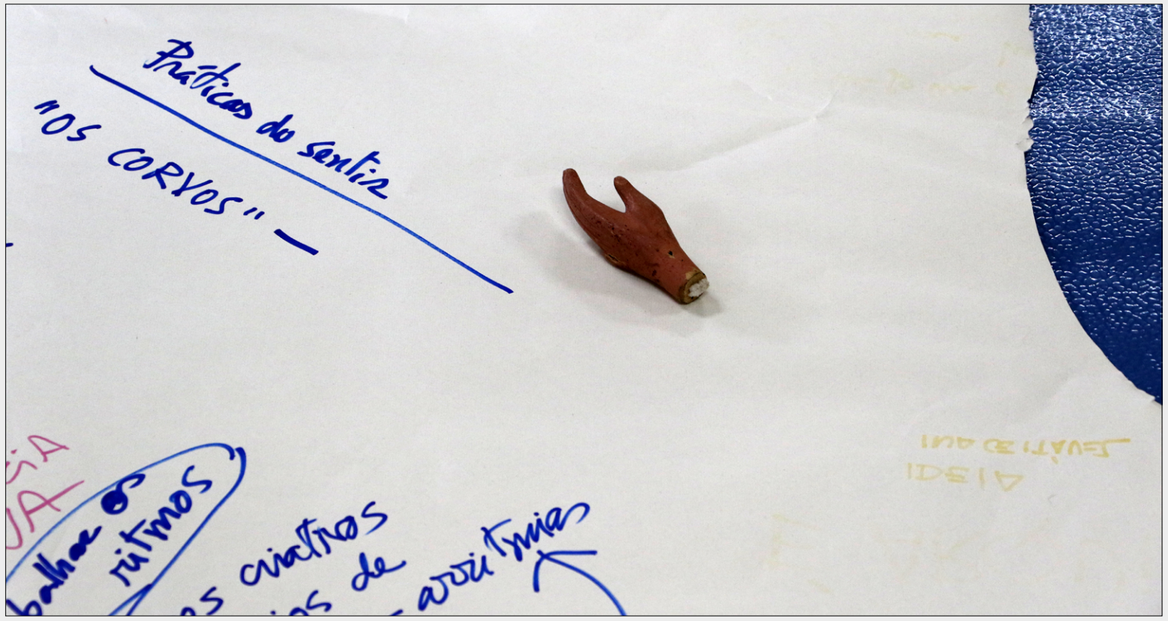
Ross, J. (2007). *Anna Halprin*. Experience as Dance. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

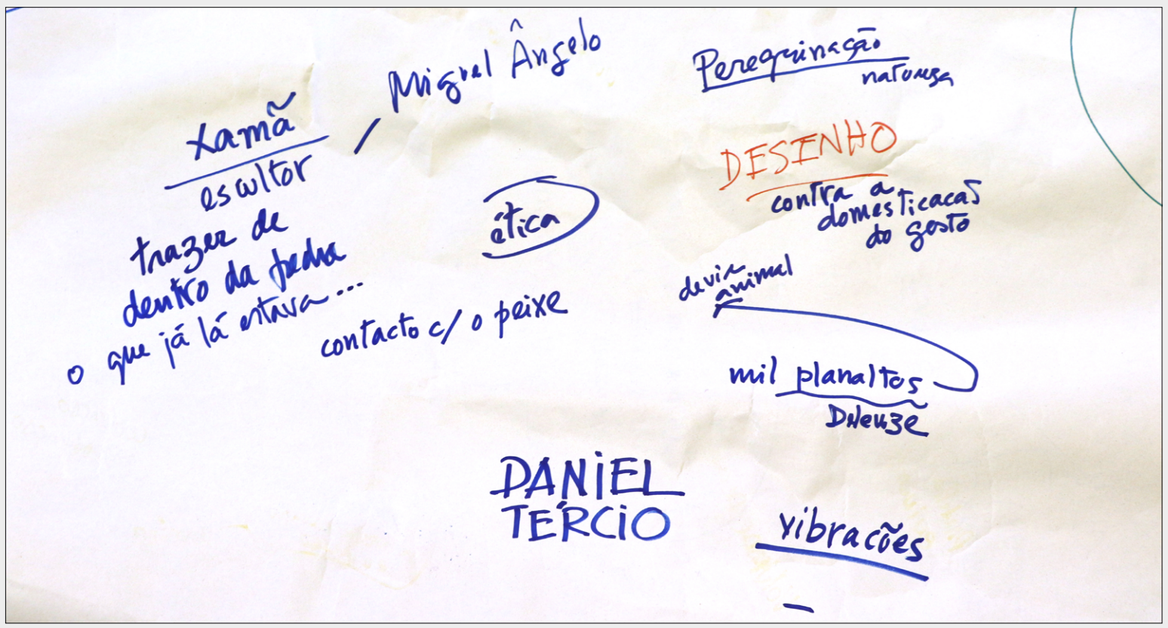
Zalasiewicz, J.; Waters, C.; Summerhayes, C.; Williams, M. (2018). "The Anthropocene." *Geology Today*, Vol. 34, No. 5, September/October 2018, 177–181.

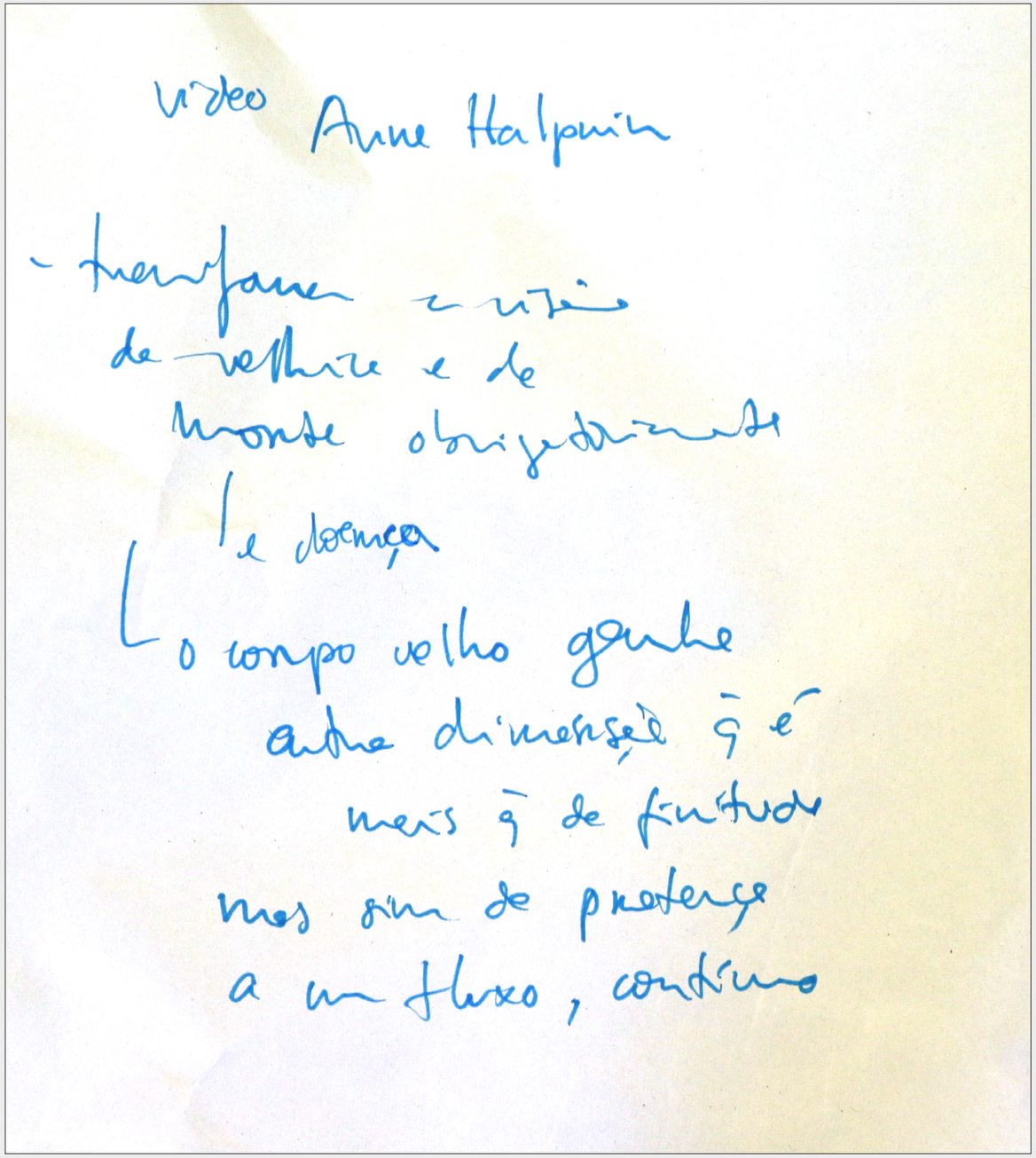


MESA-REDONDA ANTROPOCENO

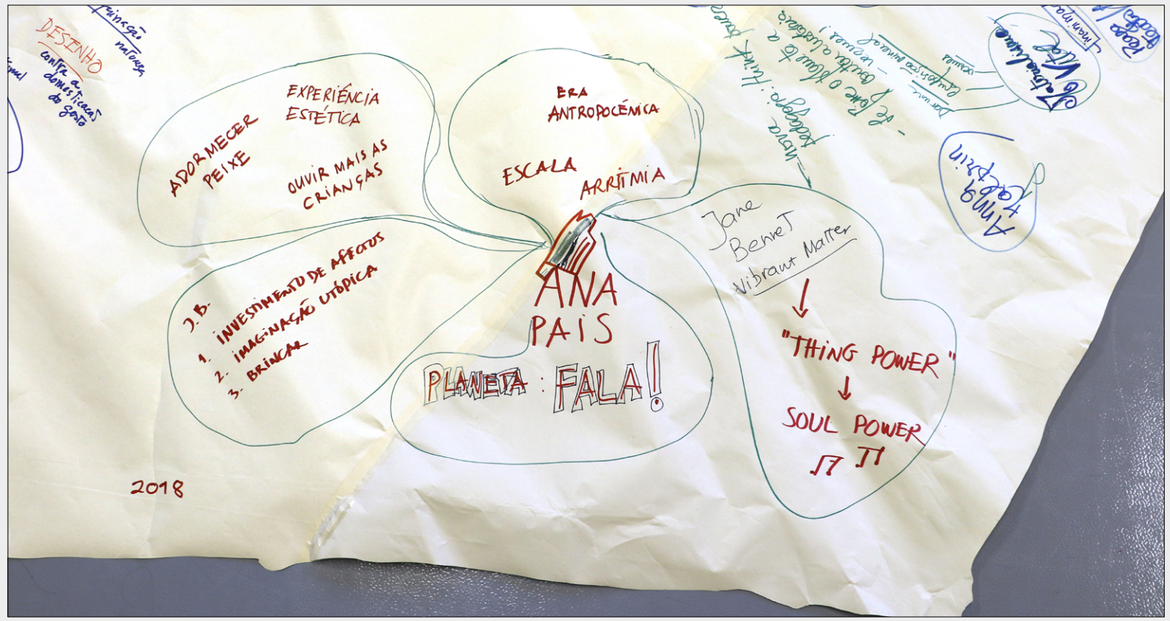
Anotações de Daniel Tércio, Ana Pais, Filipa Malva, Rita Pedro.

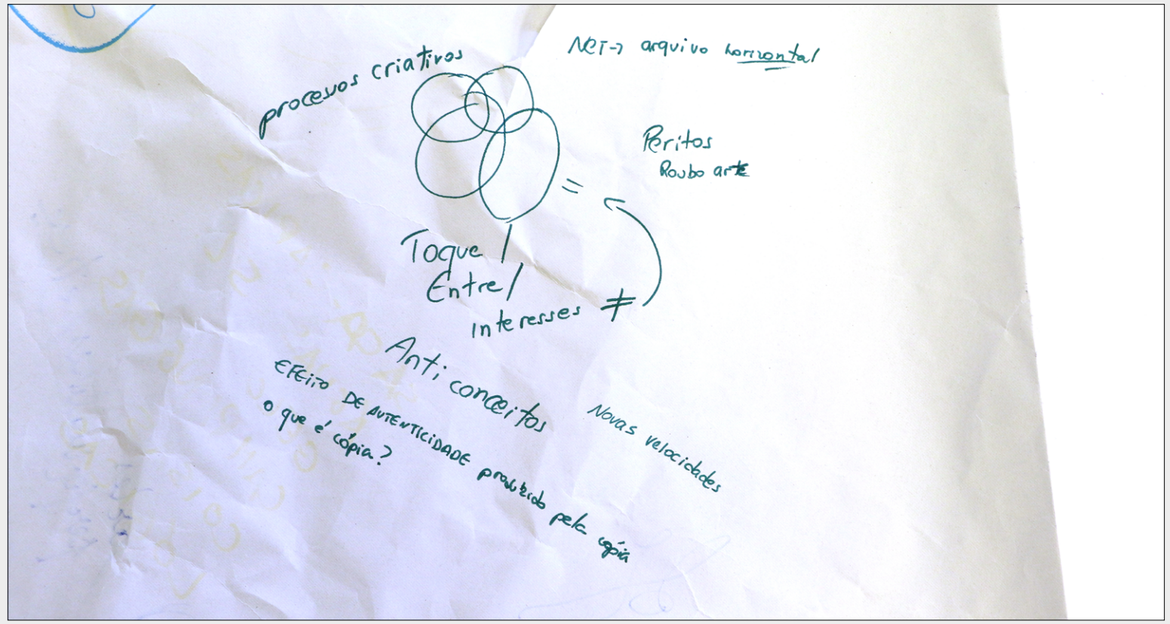

Práticas do sentir
"OS CORVOS" —
ritmos
os criatros
arritmias

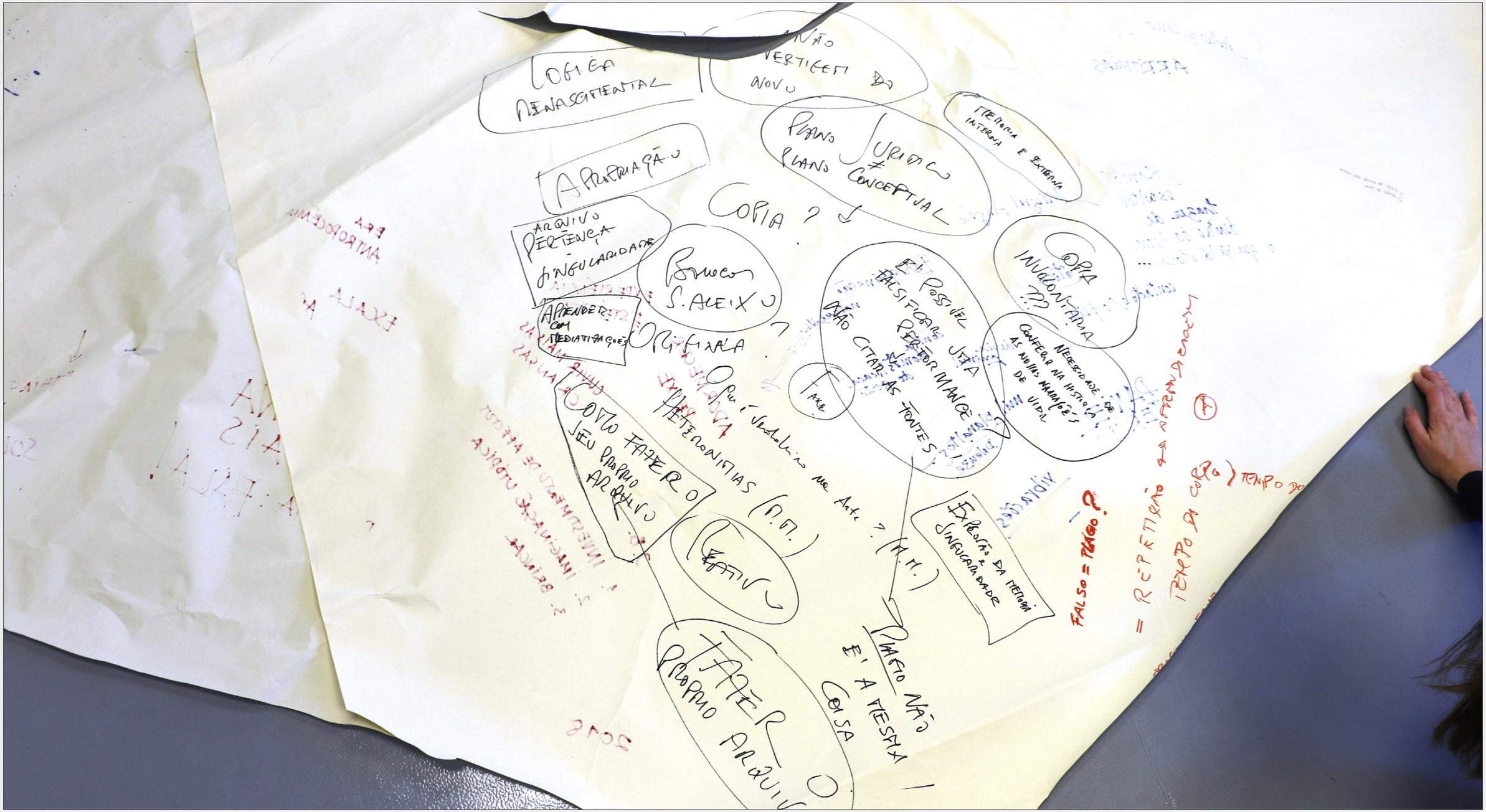

Xamã
escultor
Miguel Ângelo
trazer de dentro da fecha o que já lá estava...
ética
contacto c/ o peixe
Peregrinação
natureza
DESENHO
contra a domesticação do gosto
devir animal
mil planaltos
Deleuze
DANIEL TÉRCIO
vibrações


vídeo Anne Halpuin
- transformar a visão de velhice e de morte obrigatoriamente
e doença
o corpo velho ganha outra dimensão q é mais q de finitude mas sim de pretença a um fluxo, contínuo


Catástrofe
ERIÊNCIA


DESENHO
ADORMECER PEIXE
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
OUVIR MAIS AS CRIANÇAS
ERA ANTROPOCÉNICA
ESCALA
ARRITMIA
ANA PAIS
PLANETA : FALA!
1. INVESTIMENTO DE AFECTOS
2. IMAGINAÇÃO UTÓPICA
3. BRINCAR
Jane Bennet
Vibrant Matter
"THING POWER"
SOUL POWER
2018


processos criativos
NET-7 arquivo horizontal
Roubo arte
Toque
Entre/
interesses
Anti conceitos
Novas velocidades
Efeito de autenticidade produzido pela cópia
o que é cópia?


LÓGICA RENASCIMENTAL
NÃO VERTIGEM DO NOVO
PLANO JURÍDICO ≠ PLANO CONCEPTUAL
MEMÓRIA INTERNA E EXTERNA
APROPRIAÇÃO
COPIA ?
ARQUIVO PERTENÇA SINGULARIDADE
BOMBOM S. ALEIXO
APRENDER COM MEDIATIZAÇÕES
ORIGINAL ?
COPIA INVOLUNTÁRIA ???
É POSSÍVEL FALSIFICAR UMA PERFORMANCE NÃO CITAR AS FONTES !
FAKE
NECESSIDADE DE CONFERIR NA HISTÓRIA AS NOVAS NARRAÇÕES DE VIDAL
COMO FAZER O SEU PRÓPRIO ARQUIVO
HETERONIMIAS (M.M.)
EXPLOSÃO DA MEMÓRIA E SINGULARIDADE
FALSO = PLÁGIO ?
= REPETIÇÃO ≠ APRENDIZAGEM
TEMPO DO CORPO
PLÁGIO NÃO É A MESMA COISA
FAZER O PRÓPRIO ARQUIVO

RAPOSA NÃO POUSA

Sónia Baptista

Em 2014 fiz um trabalho sobre uma raposa, escrevi uma peça sobre uma raposa, fui uma raposa. Não deixei de ser, já passou tempo e não deixei de ser, nem a raposa deixou de ser A RAPOSA, toda ela maiúscula, toda eu minúscula perante ela.

A peça da raposa, como eu a chamo, como a chamam todos os que a viram (a peça é mesmo da raposa e não minha, eu fui só um canal, um caminho por onde a raposa veio) não falava só da raposa, falava da dor e de ser, na dor, e de sobreviver à dor e a tudo o resto que, na altura da escrita da peça da raposa, não era assim tanto, comparado às dores do mundo, mas era doloroso, era.

A peça da raposa não poderia ser escrita como o foi hoje, não poderia ser feita como o foi hoje e, sempre que a volto a fazer, é já com uma distância meio desfeita, porque eu não me afastei da raposa nem ela de mim mas crescemos juntas, um bocadinho mais fortes, com uma cauda extra (abraçando a mitologia nipónica) e, assim o espero, mais sábias.

Só me resta deixar a raposa falar e partilhar excertos da peça que é a raposa.

Deixa-a pousar, disseram os descrentes.

A raposa diz:

Coisa sobre ser falsa e então partida

Na qual a artista apresenta o resultado do seu processo de investigação sobre o acto de ser e assume uma interminável série de falsas, vírgula, partidas (sendo que só há duas, uma falsa e outra, vírgula, partida).

Prefácio, no qual copy paste

O palco do teatro Noh tem uma espécie de ponte, Hashigakari, que ajuda a criar um sentimento de profundidade no espaço cénico e é onde as personagens podem melhor expressar o seu estado mental.

Introdução, na qual copy waste

A palavra Coragem vem do latim que junta assim coração e acção. E é contar a história de quem se é de coração na mão. E é agir com o coração e mostrarmo-nos assim, sem medo. E é dizer a verdade num espaço sem espaço para esconder. E no qual a artista assume. E chega.

Título, o qual desengraçado

In the fall the fox, e na queda raposar (repousar)

(Uma história sobre ser e des-ser)

Dia 0

Se se incorre em falsas, vírgula, partidas, durante o tempo suficiente faz-se o que se tem a fazer

mesmo descrente.

Dia 35

What does the fox say? Pois não sei. Talvez observe de sobrolho carregado a vida confusão, não perde o chão, raposa velha mais que certeira, ri da asneira. E dança, raposa dança. Há uma antiga estampa japonesa que mostra uma raposa-espírito, kitsune, a dançar na chuva, de pé em ponta e pé ali raposa sorri.

Dia 65

A fox and a woman go into a bar. The woman exits.

Dia 66

A fox and a woman go into a church. The fox exits.

Dia 67

A fox and a woman go into a monogamous relathionship. Having babies, having rabies. Uma procurou logo a localização da saída, a outra não. Quando se desencontraram a outra não tinha a quem dar mão. Porque pata tão. Pata tão, pata tão. Sangue?

Dia 45

Se eu não estou a dançar per se mas estou só a movimentar-me e estou a pensar em enunciado de conceito (bola de pêlo?) sobre pássaros e árvores (de facto, raposas), rios e estrelas (mas, raposas) não será então que o meu movimento se não dança, se torna, isso sim, num dançar com ou como algo? Ao pensar no acto de ser, o corpo é imbuído de um significado que pode rejeitar mas que existe e está lá não obstante. Eu não quero tornar-me na raposa fazendo movimentos raposantes (repousantes), mas porque sou a raposa ou estou a pensar na raposa ou estou a criar um arquétipo raposante, raposivo (abusivo) na minha cabeça, estou a moldar (barro ruivo e branco) a minha própria raposa, brincando aos deuses, provocando um momento de big bang evolutivo, criativo, (cativo) em que uma imagem é criada. Um corpo? Eu não sei como o animal, raposa, usa músculos, ossos, para se mover, mas sei como se move a minha raposa. Tem umas costas demasiado direitas e um ligeiro coxear. Não sorri muito mas está a tentar fixar sereno esgar – Quando me lembro de arrepanhar os cantos da raposa, a boca sorri de volta – Não corre, raposa, esfrega lombo e verdeja, boceja antes de cão mas acima de corvo. Pêlo, cinzento sê-lo, branco sê-lo, ruivo sê-lo, para lá do castanho. Se eu dançar uma família será que chove? A rimar com love?

Dia 53

No qual eu tento. Mas tanto.

Dia 778

De não saber o que fazer, o coração parou, mas parou no espaço cénico que não o é e onde pode das alturas descer para o corpo não ter de o fazer. Há de facto um espaço, uma aorta extra, como o segundo bolso atrás do bolso visível. Esse segundo bolso cosi-o eu e nele me quedo, enquanto da cadeira me medro.

Dia 123

Em Kyoto bastam-me as raposas encarnadas em coisas compradas. Se me ficam dos olhos pingadas é porque quando entro no templo Inari sinto-me comovida e sozinha na minha comoção porque sei que, 'pera aí, 'pera aí, não quero mas sei, sei que o amor está a ricochetear. Tenho os pés molhados e mosquitos assanhados mordem-me selvaticamente, mas o cheiro da chuva e das árvores e da pedra e todas as kitsune gentilmente em poses pousadas à espera é de espanto encanto e por isso gentilmente caminho, menores as minhas passadas, à espera de transbordar. Nesse mês aprendi a dizer tudo menos, vírgula partida, o fim. Neste mês daqui, vírgula chegada, owari.

Dia 00

O dia em que a raposa me cruzou e deixou marca. No caminho veio em diagonal, linha direita desenhada. Eu estava sentada, vamos fingir que o Xá da Pérsia, mas mulher, ao meu lado. Olhámos uma para a outra, eu e o Xá, a raposa não. Reconheci-lhe a magreza grisalha e quando voltou, mesma diagonal, fixo o ponto para linha direita, eu queria ter dito: Vais ficar bem! Mas, entre a Pérsia e Portugal, um relvado

britânico a desencorajar, bárbaros que das uvas pisam pomar. Barbarians, bastards, buttocks, bullocks, blow jobs!

Dia 111

Do Japão há uma máscara que deixa ver mas não respirar e isso quer dizer? Não se pode ser amante e amada, há que escolher.

Dia 2

Faço parte de um exercício de meditação selvagem e espiritual. O propósito é encontrar e ter contacto com um ser ou espírito animal. Por isso eu deixo-me cair e aterro no bosque e lá está ela, fina. Ela vem até mim e olhamos uma para a outra, nariz com nariz, ela de pé, eu de joelhos, fina. Digo-lhe, finalmente, tu vais ficar bem, ela responde, vai ficar tudo bem. Mas no mundo cá das infinidades eu estou, de facto, estendida no meio do silencioso arvoredo rodeada por outros corpos a viver outros e semelhantes encontros e choro quente porque o ar está mais fresco e não me mexo porque dormente. Sendo que a dor…mente. Mormente. Sendo que o amor…mente. Somente.

Dia 50

O que diz a raposa quando garganta só forma vogais? Canta às claras des-sendo texto.

Fala às claras. Tantas as palavras e nenhuma é castelo, sendo texto.

Dia do juízo final

Em que volto à raposa, animal, ser, bicho porque, Isabella. Rosselini.

Querida Isabella, gosto muito da tua série Green Porno. Gostava muito da tua mãe e adorava os teus anúncios da Lâncome quando era miúda. A dada altura consegui mesmo aperfeiçoar uma razoável parecença da onda melena do teu cabelo e tenho disso fotografia como prova. Ainda gosto mais de ti agora por bicho não teres receio de ser.

Atenciosamente. S.

p.s. Mas a raposa não tem hábitos ou órgãos sexuais estranhos ou exóticos, Isabella. Abandono assim a selvajaria. Roma e Pavia não se foderam num dia.

Querida Isabella, sinto esta compaixão pelos animais porque se calhar é-me muito próxima a sua candura. A sua candura em relação à vida e em relação a nós, sempre tão no seu caminho, sempre a tirar-lhes caminho. E mesmo assim, comem-nos pouco. A candura da natureza de bicho comove-me. Não quero interpretar ou justificar as suas acções. Acho que eles são, simplesmente. Enquanto eu tenho de ser enquanto des-sou eles são, simplesmente.

Atenciosamente, S.

p.s. O Aristóteles era tonto.

Dia D

Em que revejo antigas contemporaneidades. Considero comprar um fato de raposa que vi. Feio. Se

me deitar no chão suicida e abanar uma cauda electrónica que expele faíscas, como será? Feio? Enquanto se ouve, distante, o som de cães de caça e cavalos galopando entrecruzados com uma voz feminina enumerando os vários estágios da feitura de uma estola de raposa. Feio? Noutra sala, num pequeno ecrã, o filme Papuça e Dentuça (história de amizade improvável entre raposa e cão de caça) sem nenhum som a não ser o fading in and out da canção Touch Me da Samantha Fox:

Touch me, Touch me, I wanna feel your body...

Feio? E eu não quero que a raposa seja suicida. A raposa safa-se.

Podia também fazer coisa de companheira conceptual em que usaria uma máscara de raposa e estaria nua debaixo de um casaco de pele de raposa e esmagaria ovos de galinha com o salto dos meus stilettos encarnados. Em silêncio. Feio?

Farei um compósito.

Usarei a máscara kitsune, usarei um casaco de kimono, os ovos serão de codorniz e trautearei alguma coisa do Pássaro de Fogo. Vai correr bem. E a raposa ficará bem também. No fim a raposa safa-se. No fim esqueci-me de comprar ovos, Stravinski).

(Mas roubei-os, Leonard Cohen).

"There's a crack, a crack in everything, that's how the light gets in".

Dia menos 0

O acto de ser é uma transição, um caminhar para alguma coisa ou de alguma coisa. A afirmação tem

o mesmo poder que a negação. O acto de ser é igual a ser em acção, a acção de ir ou vir. Ir-se, ir ser? Espécie de passado como em algo que não volta mais mas que é também passado porém presente. Pode ir-se, ser-se uma e outra vez, o mesmo mas nem por isso. Eu estou a ser, ser-me, em mim sou, porém o que eu me estou a tornar não está calcificado, tenho ossos porém sou afectada pela corrosão, pelo ar que me permite ser mas que me mata gentil. Para ser eternidade quando morrer? Ser éter, é isso? Mas antes do coração em éter estou a tornar-me em?

Am I becoming my other through heartache?

Ou.

Am I becoming my mother through heartache?

Mas antes do coração em éter estou a mostrar-me sem, medo, sem.

E aceito, mãe.

Arrepanho os cantos da raposa e a boca sorri de volta.

Depois da queda a raposa pródiga, cadela às avessas, volta.

Porque.

Eu sou a excepção

vejo as pequenas brancas flores de coração amarelo

explodindo tão de amarelo porém seguras como carícia acabada de cair

Mas não chuva

Amarelo como o oposto de chuva

E ternas, explodindo sim, mas ternas

Vejo as pequenas flores no pasto incólumes da pressão de decidir

E mal suspiro

Eu sou a excepção porque consigo entre as brancas pétalas passar

Eu sou a excepção porque sou de leve o corpo luz quase ar

E avistada assim

Roliça ou seca (seca como água sendo que água não fazendo, se eu água sou então água não tendo)

Mas eu sou a excepção

Porque no lombo enquanto a terra era assente tomei terra como tição ardente, para sempre em cicatriz correndo, para sempre com o susto encanecendo

Eu sou a excepção porque, como a terra, sou essas pétalas brancas ficando

Brancas pétalas

Caninos afiados da mordida descansando

Perdido o gume de dias roendo

De mim os calcanhares

De mim os calcanhares

De mim os calcanhares

Essas flores, onde, do coração amarelo, alguns dizem olho, caem lágrimas de branca e leitosa graça

Ou

onde em brancas veias coração tenro enlaça

Eu sou a excepção, eu tenho ossos

Eu sou a excepção, eu tenho ossos

Eu sou a excepção, eu tenho ossos

Eu sou coração e tenho ossos

A excepção é ter ossos enquanto coração

A excepção é suportar ossos enquanto coração

Eu sou a excepção porque ficarei de pé

O meu amor ficará de pé e isso é a excepção

Há margaridas

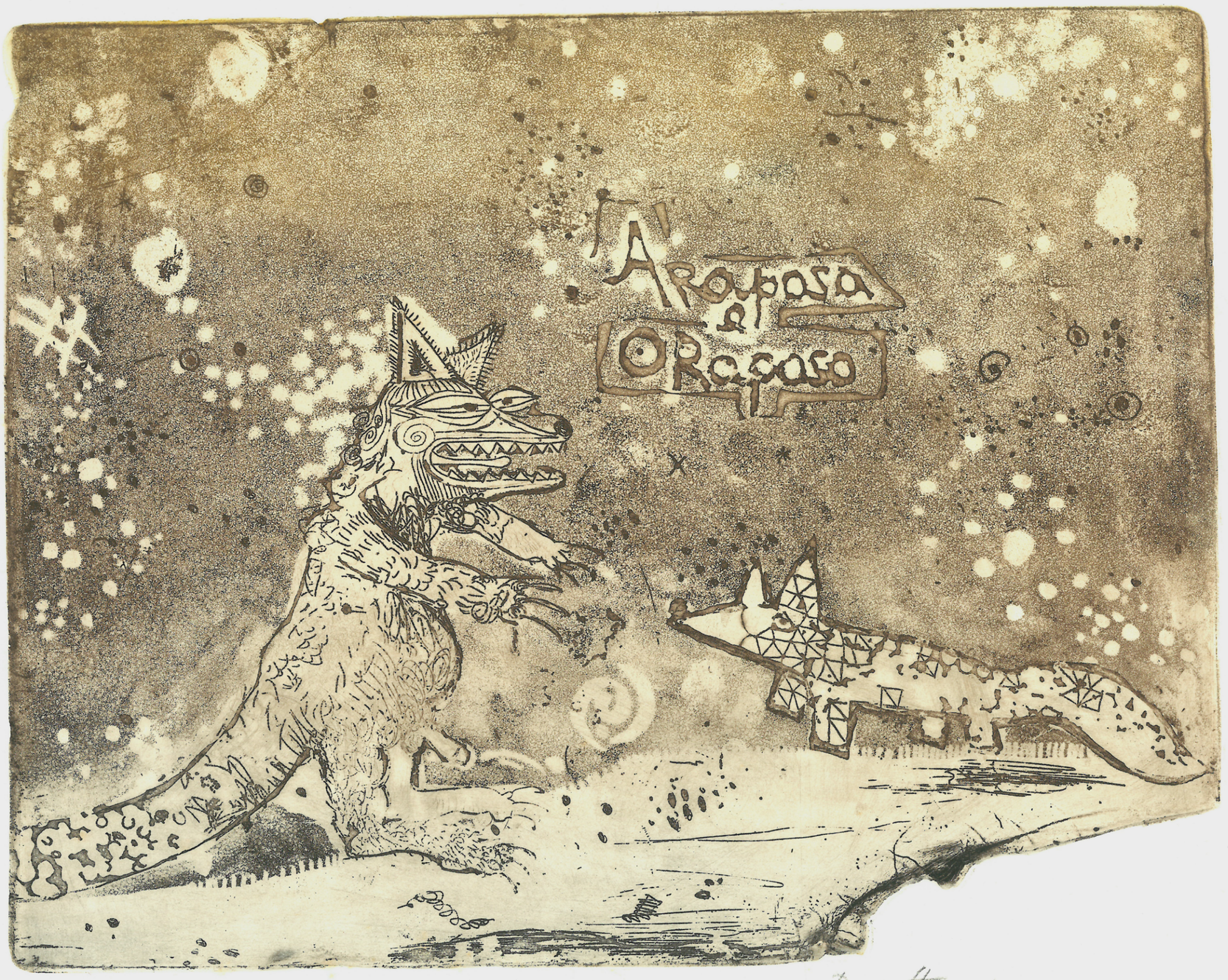
Eu conto-lhes estrelas

Há margaridas, o mundo é vasto eu conto-lhes estrelas

Há margaridas, o céu é ermo eu conto-lhes estrelas

Porque eu sou a excepção e nunca escuridão.

In The Fall The Fox, *E Na Queda Raposar* estreou no Festival Temps d'Images no Outono de 2014. O livro, com o texto da peça *E Na Queda Raposar*, foi publicado pela *não edições* em 2015.



"A RAPOSA E O RAPOSO"
Daniel Tércio
Água-tinta, 1982.

VERBETES PARA O DEVIR ANIMAL



ÁGUA

Ciane Fernandes

A água é uma molécula polar formada por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio, com estrutura em rede de ligações de hidrogênio que lhe conferem uma alta instabilidade, bem como altas temperaturas de ebulição e fusão, o que, paradoxalmente, mantém o estado líquido de modo mais permanente. O Dia Mundial da Água foi instituído pela ONU em 22 de março de 1992, além da Declaração Universal dos Direitos da Água, frisando a questão da falta deste recurso vital devido à sua distribuição desigual e não potável no planeta. Águas terapêuticas incluem a ozonizada, a água de prata coloidal, o Plasma de Quitón, bem como banhos em fonte termal, hidromassagem, hidroterapia, talassoterapia, Watsu®, WaterDance®, Aguahara, e modos culturais diversos, a

Ilustração:
Anselmus Boëtius de Boodt

exemplo do *ofurô* japonês e do *hamame* turco. Segundo Dr. Masaru Emoto, a água responde a emoções ou músicas específicas, por exemplo, criando padrões auto-organizados em formas de cristais. Todas as formas de vida possuem esta característica, pois têm a água como substância constitutiva básica. Um feto humano tem cerca de 94% de água; um recém-nascido, 75%; um adulto, 65%; um idoso, 45%. Cada célula viva consiste de 80% de água, e 71% da superfície da terra é coberta por água em estado líquido, dos quais 97,4% está nos oceanos. Inúmeras são as divindades das águas ao redor do mundo, incluindo deuses e deusas do mar, das fontes, cachoeiras, lagoas, rios, chuva, tempestade e inundações, muitas vezes associados à fertilidade, maternidade, fortuna, abundância, beleza, amor, cura, sabedoria, espíritos ancestrais, ondas, marés, animais marinhos, e às criaturas do mar e/ou híbridas, como serpentes, dragões e sereias, por exemplo. Divindades das águas são adoradas em rituais e festivais de grande complexidade religiosa, cultural e social ao redor de todo o planeta, a exemplo de pelo menos sete festivais para *Suijin*, deus da água na religião japonesa *Shinto*; e da festa para a deusa iorubá Iemanjá (*odoyá* ou mãe das águas) no dia dois de fevereiro em Salvador da Bahia, Brasil. Além disso, a água está presente em grande parte de diferentes tradições religiosas, como no batismo católico, ou em vários rituais indianos com banhos nas águas sagradas do Ganges. A água é um dos quatro elementos[1] da astrologia, do xamanismo, e da filosofia e ciência gregas, um dos quatro elementos[2] que compõem as interações climáticas, um dos cinco elementos[3] da literatura védica indiana e da medicina tibetana, um dos cinco elementos[4] da filosofia budista, e um dos cinco elementos[5] da medicina chinesa (os quais têm sistemas corporais específicos; no caso

1 Fogo, terra, ar e água.

2 Luz, ar, água e terra.

3 Terra, água, fogo, ar e éter.

4 Terra, água, fogo, vento e vazio.

5 Madeira, fogo, terra, metal e água.

da água, rins, bexiga, ossos e sistema endócrino). Dos quatro fatores de movimento identificados por Rudolf Laban, o fluxo tem sido associado à água, bem como à função psicológica do sentimento (C. G. Jung). Já na abordagem somática *Body-Mind Centering*®, explora-se o movimento dos diversos sistemas do corpo, sendo que a água está presente principalmente nos sistemas fluidos: circulação sanguínea, sistema linfático, fluido celular, fluido transicional, fluido intersticial, fluido cefalorraquidiano, fluido sinovial, periórgão, tecido conjuntivo, gordura. Muitas das qualidades, associações e princípios aquáticos vêm sendo explorados nas artes cênicas. Por exemplo, batalhas navais em espetáculos com uso de água em grandes quantidades eram populares na Roma antiga (*naumachia*), bem como no *aqua drama* europeu e norte-americano do século XIX. Em 2003, o Chichester Festival Theatre teve a água como tema de suas produções, e o palco recebeu 9.800 litros de água. Algumas práticas associam dança e terapia no meio aquático com mergulho em apneia, como no evento *Liquid Cosmos/Circuito de Movimento Aquático* (Marina Sans, Panmella Ribeiro, Patricia Furtado de Mendonça e Raisa Chapinotti), além de mergulho, vídeo-dança e cinema, como na obra de Julie Gautier. As artes cênicas em campo expandido vêm cada vez mais extrapolando o espaço teatral e ido em busca das águas do planeta, em imersões e ecoperformances duracionais que diluem relações como corpo-ambiente, performer-espectador, processo-produto, a exemplo de 36.5/*A Durational Performance with the Sea* (Sarah Cameron Sunde), e *Global Water Dances*, que acontece bianualmente em aproximadamente 100 localizações distintas do planeta no mesmo dia e hora. Salve *Odoyá*!



AR

Ana Godinho

O ar é redondo, circunda a Terra, faz um corpo único com ela. Tem camadas e estratos. Envolve-nos, protege-nos, distribui-se dentro e fora de nós, à volta. Sem forma, sem sentido ou pensamento, entre o céu e a terra torna-se sem cessar atmosfera. Pode até dizer-se que é tudo quanto há, que é de onde tudo vem.

É uma força que se exerce à distância ou age na proximidade maior. Límpido e calmo, o ar aquece e arrefece, tem diferentes pressões, equilíbrios e desequilíbrios que se desenvolvem numa batalha eterna. Quente é mais leve e sobe e pode voar-se nele. O contrário também acontece. É uma espacialidade sem coisas que faz variar a temperatura, dilata ou contrai o próprio espaço. Como uma

Ilustração:
Autor desconhecido

vitalidade errante vai em todas as direcções livre e pura, escapando-se sempre. Pode ainda tornar-se excessivo, vento, brisa ou aragem.

Liga-se à água, fica húmido. Névoa, neblina ou nuvens suspendem-se nele. Manteve-se milhares de anos sem interferência antrópica. Veio há 4500 milhões de anos, mas pode faltar-nos num instante derradeiro. Ao juntar-se, forma massas, concentra-se, desloca-se, dispersa-se. Zela pelos processos de absorção e assimilação, assegura a eliminação das matérias mortíferas. Com um movimento elementar, que bem pode estar na criação do mundo, liga-se também ao vazio. Apanha-se em dois ou três átomos por meio de uma ligação química. É molecular num instante presente, no eterno agora. Fluido, transparente, sem odor nem sabor, elástico, impermanente e vibrante. É um corpo. Composto e complexo, denso ou mais subtil, fibra ou fio, *vayu*, une todas as partículas, em todas as escalas, até chegar não se sabe bem onde.

É um meio – atravessa e atravessa-se –, um alimento, partilha-se e respira-se. Aberto, sem constrangimentos de convecção, sem restrições nos trajectos, encontra em si mesmo a forma de preservar múltiplas e imprevisíveis reciprocidades que vão em todos os sentidos.

O ar é mais do que ar. Nada lhe é estrangeiro. É nenhum lugar para todos, sem um antes nem depois, numa inseparável variação infinita. Impalpável, invisível e até musical. Não é símbolo nem metáfora, diz o que quer dizer, e passa nas e entre as palavras. Toca-nos imediatamente, é afecto. Vive no reino do intervalo. Reúne-nos, e quando parece que nos vamos separar, nesse instante exacto, religa-nos.

Inala-se, a um certo ritmo, a vida toda. Troca-se ciclicamente entre fora e dentro, incorpora-se, sai pelos poros. Nesses movimentos, a "cada respiração", auto-regenera-se e circula num plano de composição concreto, que é ele mesmo um plano de vida e realidade. Ou então, abstrai-se, rarefaz-se e desaparece.

O ar de inspir-ar e expir-ar, de natureza vital, *spirare*, propaga-se por todas as coisas, habitando-as, duplicando-as. São ventos, *anemos*, forças aéreas, correntes de ar que abrem zonas de passagem, hiatos, alvéolos.

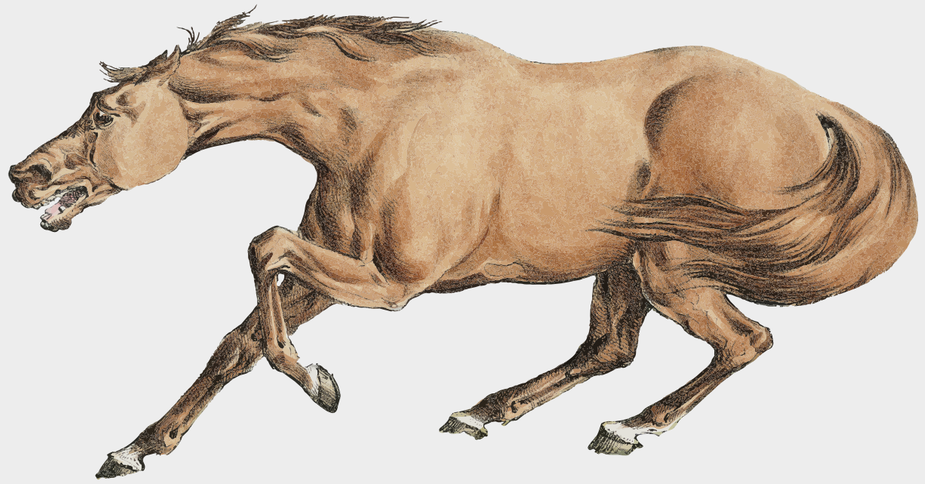
Respira-se sem consciência disso, mas às vezes ganha-se consciência. Contamos a expiração, a inspiração, fazemos pausas... Contamos as idas e vindas do sopro. Recebe-se ar, devolve-se, volta-se a percorrer diferentemente o mesmo caminho. Os efeitos surgem na imaginação, no pensamento, na criação. Umas vezes curta, superficial, outras profundamente, suspiramos. Prolongamos conscientemente uma e outra. Guardamos ou deixamos ir. O pensamento vai a par, segue no mesmo ritmo, na mesma velocidade ou lentidão. Num momento indefinido, os pensamentos abrem-se em zonas de ar inimagináveis, noutro, o ar põe-se entre dois e afasta-os até já não haver nenhuma ideia a passar, a fugir, a esconder-se. Alterna unindo. Entrámos no ar no meio de um sopro ao nascer. O sopro é paradoxal e distingue-se da respiração biológica. Marcará o início de uma existência separada e inscrever-se-á no corpo para sempre. São ares ou sopros que preservam e reparam a vida em todos os instantes e em todos os seres.

O ar em movimento terá equivalentes semânticos que se opõem ou se confundem: espírito,

alma, pneuma, psukhê, (em hebraico: ruah). Homero usa-os confundindo-os. É assim que a alma é alento e anima um só átomo ou um universo inteiro. O sopro é muito real e a "anima" está no mundo todo. Sinal de vida é graça, e moribunda evola-se.

O ar mais do que oxigénio é Prana.

É animal, vegetal, mineral, capaz de todos os devires e de todas as metamorfoses. É material imaterial, fluido e espesso, imponderável, meio ou força vital pura. Matéria mãe, corpo-anima.



CAVALO

Daniel Tércio

O cavalo pode deslocar-se a passo, a trote ou a galope. [A passo.] Segundo a astrologia chinesa, 2014 foi o último Ano do Cavalo, o sexto animal no ciclo de 12 anos que rege a vida na Terra. As pessoas nascidas em 1918, 1930, 1942, 1954, 1966, 1978, 1990, 2002 e 2014 pertencem ao signo do cavalo. [A trote.] Os cavalos são excelentes comunicadores e muitas vezes é a eles que compete comunicar um problema dentro de sua comunidade. As imensas qualidades do cavalo podem, com o cavalo de fogo, congregar poderosas forças de transformação. [A galope.] O cavalo de fogo é formado a partir do calor das chamas e da selvajaria equídea, tornando-o tão perigoso quanto repleto de força de vontade. Ele tanto pode derrubar fronteiras quanto desconsiderar as tradições. Mas as coisas são

Ilustração:
Henry Alken

mais complexas, já que alguém pode parecer um cavalo e ser uma serpente, internamente, e um boi, secretamente. O zodíaco chinês, baseado nos animais combinados com os cinco elementos, resulta em 8640 combinações (5 elementos, 12 animais, 12 meses, 12 horas do dia).

[A passo.] Há também histórias em torno do cavalo, que jamais se esgotam. Há cavalos em palco, como aqueles que supostamente atuaram no tablado da ópera do Tejo em Lisboa, em 1755, na ópera *Alessandro nell'Indie* de David Perez, com libreto de Pietro Metastasio.

E cavalos que são meio homens, como os centauros que viviam nas montanhas de Tessália. [A trote.]

Devir homem, ou devir cavalo? Essa extraordinária hesitação que coloca o estado humano sempre numa linha de fronteira e que José Saramago tratou num conto do *Objecto Quase*. [A galope.]

"Todo centauro dorme. Dorme todo o seu corpo. Já o sonho veio e passou, e agora o cavalo galopa por dentro de um dia antiquíssimo para que o homem possa ver desfilarem as montanhas como se por seu pé andassem, ou por veredas delas subir ao alto e dali olhar o mar sonoro e as ilhas espalhadas e negras" (Saramago 1984, 120).

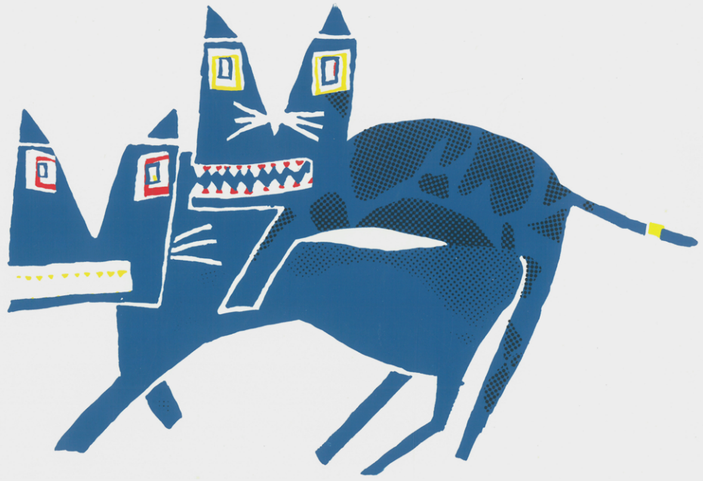
[A passo.] [A trote.] [A galope.] Como Paul Virilio assinala, a domesticação do cavalo facilitou as primeiras formas de ocupação territorial. Graças ao cavalo, a humanidade imprimiu uma nova velocidade e desenhou, de certo modo, as rotas da crueldade. Estar a cavalo é olhar os outros a partir de um plano superior, mais alto e potencialmente mais agressivo. Por isso, a chegada dos cavalos à América explica a vitória das expedições ibéricas sobre os ameríndios, apesar da inferioridade

numérica daqueles sobre estes. O que está por dizer é o efeito que isso teve em cada animal, em cada cavalo de guerra, em cada cavalo de arado. Quando o freio força a língua, que acontece ao maravilhoso nervo, às pulsações aceleradas, equídeas, selvagens? Quando as rédeas são puxadas, implacáveis, que acontece à paisagem que corre veloz sob os olhos de longos cílios, e à relva pisada pelos cascos nus?

Referências

Saramago, J. (1984). "Centauro". In *Objecto Quase* (pp. 111-131). Lisboa: Caminho.

Virilio, P. (1984). *L'Horizon Negatif*. Paris: Editions Galilée.



CIO OU ESTRO

Ana Luísa Valdeira

Os termos sinónimos cio e estro têm origem grega. O primeiro vem de Zelus ou Zelos, o deus da grandeza, do entusiasmo, da inveja e do ciúme. E o segundo de *oistros* que significa literalmente moscardo, um tipo de insecto da família *Oestridae* cujas larvas são parasitas de muitos mamíferos.

Contam os mitos que Zeus, pai de todos os deuses e companheiro de Hera, estava sempre a apaixonar-se. Para esconder a sua paixão por Io, princesa de Argos, primeiro cobriu o mundo de nuvens e depois transformou-a em vaca. Mas Hera primeiro soprou as nuvens e depois enviou um moscardo [*oistros*] para picar a vaca. Io, agora em forma de vaca, foi perseguida pelo *oistros* da Grécia até ao Egipto, tendo ficado arrebatada e enlouquecida com a sua picada. Já no Egipto, à beira

Ilustração:
Daniel Tércio

do rio Nilo, Io recupera a forma humana, devolvida por Zeus, dando à luz o filho de ambos, Épafo.

A palavra *oistros* não aparece, no entanto, apenas associada a este mito. Eurípides usa-a na tragédia *Medeia* para se referir a um delírio. Homero usa-a no livro 22 da *Odisseia* para descrever a loucura dos pretendentes de Penélope. Heródoto emprega-a em *Histórias* para se referir ao desejo dos peixes quando estes querem desovar. E Platão usa-a para se referir a um impulso irracional ou para descrever a alma do tirano que será sempre conduzida pelo moscardo do desejo. Platão coloca ainda Sócrates a comparar-se a si próprio com um *oistros*, como aquele que é capaz de estimular os jovens da cidade, tal como o moscardo pica o cavalo[1].

A tragédia, a filosofia e a poesia souberam captar a força do *oistros*, o estímulo ardente, o desejo incontrolável, o ardor sexual, a paixão louca, o delírio impetuoso. A origem da palavra transforma o seu significado na ideia de uma paixão mordaz como uma picada. Uma picada que excita os animais, ao mesmo tempo que os atormenta. Como se o cio fosse uma espécie de veneno que se impregna nos seus corpos e os enlouquece. A palavra expressa esta ambivalência: o desejo sexual como tormento. Uma ambivalência também manifesta no desejo frustrado de Zeus e no ciúme de Hera. Ou não fosse a luxúria de Zeus, a hostilidade de Hera e a loucura de Io um fogo erótico cruzado incitado pelo ferrão envenenado do cio.

Pensado como picada, e na sua relação com o mito grego, o estro está inevitavelmente mais relacionado com os animais do sexo feminino. Não é por isso de estranhar que a hormona feminina estrogénio tenha exactamente a mesma origem. Ainda assim, o termo diz respeito aos dois sexos,

1 A tradução da palavra *oistros* apenas surge nas traduções portuguesas de Platão associada a esta última comparação (*Apologia de Sócrates*, 30e-31c), perdendo-se infelizmente em outras obras. Mas as versões inglesas preservam o termo ao traduzi-lo por *gadfly*, mantendo assim o seu sentido literal (*The Laws*, 854b; *The Republic*, 577e).

embora neles se possa manifestar de maneira diferente. Existe, no entanto, uma perspectiva redutora sobre o cio, como bem nos diz Simone de Beauvoir (2009), que enaltece a iniciativa sexual do macho, contrastando com a fêmea que apenas é vista como a presa da espécie, ou como aquela que se adapta à servidão da maternidade. Deste ponto de vista, é a fêmea que vê a sua vida regulada por um ciclo, cuja duração e ritmo variam de acordo com a espécie, tendo, na maioria das vezes, um carácter passivo. É a fêmea que está preparada para receber o macho, aguardando-o; é o macho quem a possui, ela é possuída. Mas estes são apenas lugares-comuns, como defende Beauvoir (2009), insuficientes para esclarecer os dados da biologia. Apesar disso, não há como negar que o impulso sexual do macho se pode também traduzir pelo aparecimento de várias características que o diferenciam da fêmea: plumagem brilhante, cornos, juba e outras atitudes sedutoras. O grifo, por exemplo, faz um extraordinário voo picado para impressionar a sua amada. Já o grilo usa a sua voz encantadora, entoando três cantos diferentes: um para anunciar a sua aproximação, outro para o cortejo e um último para afastar os rivais. Mas a sedução mais espectacular é a da ave-do-paraíso que vai adquirindo novas cores e formas, ao mesmo tempo que coreografa uma dança sempre diferente para galantear os seus amores.

Podem existir diferenças de comportamento entre géneros, reforçadas pelos vários rituais de acasalamento, mas a manifestação do cio não está apenas relacionada com a reprodução e com a consequente preservação da espécie. Durante o cio, os machos também se satisfazem sexualmente uns com os outros e as fêmeas umas com as outras. Um cão copula muitas vezes com outro cão;

as veadas montam-se umas nas outras; e os bonobos confortam-se uns aos outros, entre abraços, carícias e sexo, independentemente do género, só para mencionar alguns exemplos. Mas nem todos revelam relações ocasionais. O albatroz-de-laysan, por exemplo, é conhecido por acasalar para toda a vida e cerca de metade desses casais são formados por duas fêmeas. Ao contrário do que se possa pensar, o instinto sexual não é apenas funcional, nem tem apenas como fim último a procriação. O desejo pode proporcioná-la, aliado ao ciclo biológico e às condições do ambiente, mas muitas vezes apenas emerge como a lava a brotar da cratera de um vulcão, desencadeado por uma deliciosa, e por vezes dolorosa, picada de moscardo.

Referências

Beauvoir, Simone de (2009). *O Segundo Sexo*. *Fatos e Mitos* (4ª edição), trad. Sérgio Milliet, São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

Plato (2000). *The Republic*, ed. G. R. F. Ferrari, trad. Tom Griffith, Cambridge University Press.

_____ (2016). *The Laws*, ed. Malcolm Schofield, trad. Tom Griffith, Cambridge University Press.

_____ (1961). *Apologia de Sócrates*, tradução e prefácio de Sant'Anna Dionisio, Seara Nova.



DIABO

Gonçalo M. Tavares

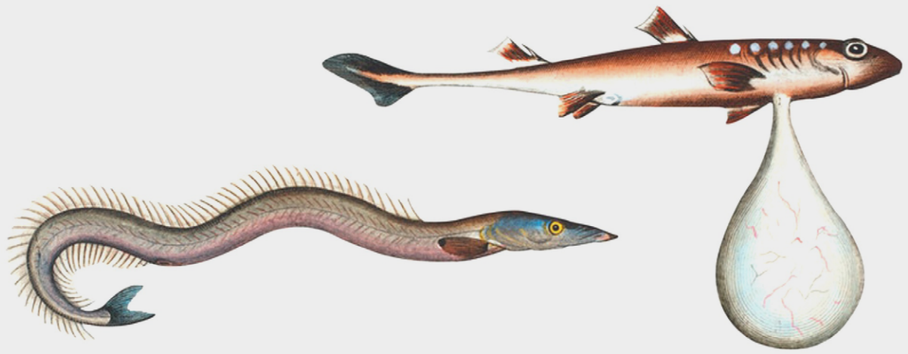
O diabo quer fazer pão porque está com fome, o diabo tem estômago, claro, e dois olhos, sim, a maldade depois está em todo o lado – não apenas nas células, na parte interna do bicho, está também no espaço, a maldade distribui-se por ali, pela sala, pelos móveis, por exemplo, pelo sofá onde se sentam tranquilamente, pelo cachimbo que o convidado fuma, a maldade está em redor do diabo porque o que está em volta do diabo é já diabo, pertence àquele corpo, por exemplo os mecanismos têm a maldade inteira, as pequenas guilhotinas para as páginas minúsculas, nas pequenas guilhotinas, o diabo, no microscópio o diabo, na ampulheta o diabo, é o diabo que vai lá e vira a ampulheta para que a areia continue a rolar, a areia que cai é o diabo porque o diabo tem

Ilustração:
Odilon Redon

este instinto de seguir, de obedecer à natureza, às suas leis, quando alguém cai de cima da árvore é o diabo e a sua lei que faz cair do alto um corpo, um diabo gosta disso: das alturas, do homem que cai, começa a divertir-se primeiro com a laranja que cai no chão, mas depois começa a querer mais, o diabo tem um estômago enorme, um apetite enorme de maldade, e esse estômago está no sítio mais alto, esse estômago está na cabeça do diabo porque o diabo não tem uma anatomia como a dos homens, o estômago tem apetite e está na cabeça e a fome que tem só pode ser encerrada pela maldade, e a fome agora do diabo, vejam bem como ele está bem-comportado, a fome do diabo é a dos pãezinhos, quer pão no forno, o bom do diabo e por isso decide tirar à sorte para ver qual dos meninos vai para o forno.

O diabo tem isto, o que é estranho: gosta de leis e de ordem. A casa deve estar por isso limpa e a higiene é algo indispensável, as meninas varrem em círculo como se fossem loucas e o diabo acredita que tudo se faz assim, nunca em linha recta sempre em circunferência. O que um faz o outro a seguir estraga ou aperfeiçoa, é preciso sempre alguém nas costas completar o que foi feito anteriormente por outro, mesmo que completar seja derrubar, estragar, tornar incompleto, e aí estão as quatro irmãs a varrer bem o chão e o diabo quer ordem, e por isso inscreve em cada compartimento da casa, as leis certas, as leis exactas, leis no chão, é preciso que as leis estejam escritas no chão e que os meninos possam andar descalços dentro de casa, que tirem os sapatos, que com os sapatos não se sente nada e que descalços eles sintam com os pés a lei, mas não são leis, na verdade não é bem isso, por vezes são conselhos, que o diabo gosta de dar conselhos, conselhos

de bom pai e na verdade não são letras ou pelo menos não se vêem essas letras, talvez o chão tenha afinal inscrições, inscrições invisíveis e secretas que só se tornam visíveis quando a mão certa passa por elas à velocidade certa.



EMBRIÃO

Maria R. Bartilotti Matos

É importante reconhecer que a existência do embrião não se reduz a uma sucessão de estádios (refiro-me a todos os embriões animais), que incluem diferentes dinâmicas de edificação e de divisão celular de uma substância que se faz ser. Devemos compreender antes de mais que não existe embrião sem o encontro feliz de células dotadas de polaridades e do encontro do ovo (zigoto) com o seu meio. No humano, o blastocisto implanta-se no revestimento uterino, cuja matéria se torna comum aos dois. O embrião relaciona-se com o líquido em que está mergulhado e com os fluidos partilhados com o progenitor e, por extensão, com o mundo. Neste encontro e nesta capacidade de receber e de habitar, enlevo o papel dos líquidos – um ovo amniótico envolto em membranas permitiu que

Ilustração:
Marcus Elieser Bloch

a vida se abrisse à terra trazendo os fluidos do mar há milhões de anos. A cria humana reflete esta maravilhosa solução.

Ainda isento de cérebro ou de sensibilidade, o embrião sabe. Sabe que à terceira semana de vida se organizará em três camadas germinativas (gastrulação) que originarão todos os tecidos do corpo. Sabe que formará um tubo neural e os somitos que, aos pares, evoluem nos vertebrados para vértebras, costelas, músculos e pele. Aliás, é nesta fase do desenvolvimento embrionário de um animal que este se assemelha a animais de outras espécies, dentro da mesma categoria taxonómica, de um mesmo *phylum*. E o embrião sabe que, como animal que deseja ser, terá de alterar o seu aspeto discóide, dobrando-se em dois eixos, longitudinal e transversal: da curvatura ventral das suas terminações desenha-se um ser com cabeça e cauda; o que outrora era periférico será central, reconfigurando-o ao cilíndrico; o que era aberto torna-se fechado, tunelizado. Na dobragem do embrião funde-se um duplo tubo que se fará coração, que no humano baterá ao 22.º dia. No embrião humano, o intestino médio roda 270º em torno do eixo da artéria mesentérica superior no sentido anti-horário até vir a ocupar o quadro intestinal final, fixo nos seus mesos. Apenas o embrião – e só este, em qualquer animal – consegue concretizar esta cinética intrincada de movimentação vital.

Na mitologia grega, quimera é uma criatura monstruosa que cospe fogo, com cabeça de leão, peito de cabra e cauda de dragão. Em termos científicos, a palavra "quimera" descreve qualquer organismo contendo dois ou mais grupos geneticamente distintos de células e, por consequência, de ADN, com origem em diferentes zigotos. Visando a geração de órgãos para transplante

desenvolveram-se recentemente em laboratório quimeras humano-porco e humano-ovelha, em que células estaminais humanas foram acopladas nos embriões animais. Tal como a quimera aterrorizou os gregos, também nós vivemos com desconfiança e angústia estes cruzamentos que convidam o Homem a problematizar o desfazer das barreiras entre espécies, como n'*A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Welles. Por questionamentos éticos, irrepreensíveis, e no confronto com a forma como nós, humanos, idealizamos a nossa humanidade. Um animal a integrar parte da nossa alma recorda-nos a besta que também somos.

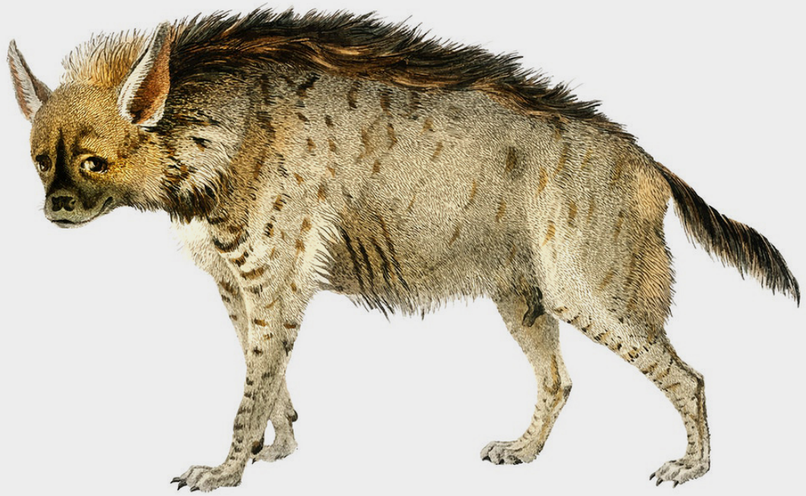
Referências

Eco, U. (2007). *História do Feio*. Algés: Difel.

Schoenwolf et al. (2014). *Larsen's Human Embryology*. Philadelphia: Churchill Livingstone.

Stewart, C. L. (2001). Chimera. Em S. Brenner, & H. J. Miller, *Encyclopedia of Genetics* (Vol. 1, pp. 330-333). London: Academic Press.

Welles, H. (2016). *A Ilha do Dr. Moreau*. Lisboa: Alêtheia Editores.



HIENA

Paula Caspão

A hiena apareceu na minha vida por volta de 1972, no corpo de uma figurinha em PVC, que na minha memória ficou ligada aos brindes do detergente da roupa que lá em casa se usava: Juá. "A brancura que dá brindes…", dizia um anúncio publicitário já dos anos 80, creio. Entre o amarelo claro e o esverdeado, de textura e relevo mais próximos do crocodilo, o aspecto físico da hiena do Juá convocada a esta página – em assumida confusão com a cultura publicitária dos anos 70-80, que devo ter incorporado muito mais profundamente do que alguma vez serei capaz de imaginar – não corresponde a nenhuma das imagens das quatro espécies de hienas que se conhecem hoje: hiena-malhada (*Crocuta crocuta*), hiena-riscada (*Hyaena hyaena)*, hiena-castanha (*Hyaena brunnea*),

Ilustração:
Charles Dessalines D'Orbigny

lobo-da-terra (*Proteles cristata*).

Após um pequeno inquérito em família, vim a saber que o mais provável é a hiena aqui em causa ter sido fabrico do detergente Azur, não do Juá. Em todo o caso, a figurinha pertencia à minha irmã Helena, então rainha auto-designada do nosso pequeno reinado, dotada de um grande sentido de soberania, sedução e magnetismo. Por essa mesma altura, uma prima pronunciava o nome da minha irmã Helena transformando o primeiro 'e' em 'i' e engolindo o 'l', criando no meu ouvido um enlace de estranhas cumplicidades entre a minha irmã Helena e a sua intrigante Hiena. Ali se gerou uma primeira confusão de espécies, materialidades, estilos, sentimentos: entre animal e humano; entre PVC e plasticidade mental; entre artificialidade e realidade; entre amor e desencanto; entre desejo de fusão e necessidade de emancipação. Uma história um tanto incongruente que agora me faz sorrir, não sem um ligeiro sobressalto alucinatório, ao ler um fragmento de literatura da Antiguidade a propósito dos poderes narcóticos da hiena: segundo Aristóteles, escrevia Aelian, a hiena teria "na pata esquerda o poder de pôr outras criaturas a dormir" e seria assim capaz de "instilar torpor com um simples toque".

"Porquê a hiena?" é uma pergunta recorrente dirigida a quem quer que demonstre interesse, consideração ou fascínio por este animal. Só muito recentemente percebi, ao ler a monografia de Mikita Brottman (2012), o que das hienas me continua a intrigar e atrair, para lá da infindável rede de associações culturais (nada apetecíveis) que constituem as suas histórias: são criaturas absolutamente liminares.

Referências

Aelian, C. [c. 175 – c. 235 AD], *On the Nature of Animals*, Book 6 [VI, 14]. Translated by A. F. Scholfield (1958). http://www.attalus.org/translate/animals6.html#14

Brottman, M. (2012). *Hyena*. London: Reaktion Books.



HOMEM-CROCODILO

Catarina Canelas

Em crioulo da Guiné diz-se *homi-lagartu*, explica-me o Sr. João, a quem todos chamam carinhosa e respeitosamente Joãozinho, apesar dos seus 85 anos e do seu caminhar vagaroso por entre o mar de gente da Praça de São Domingos ao Rossio. Uma multidão que para mim é caótica, mas suspeito que para ele é uma massa transparente, interrompida apenas pelos seus *parenti* [conterrâneos] guineenses que calorosamente cumprimenta como se estivessem ainda na *tabanka* [aldeia]. E vai-me descrevendo esse cenário do mato, guardado atrás dos olhos que viram tanto e que agora quase nada vêem: lembra-se bem da terra que deixou há 27 anos, nas margens do rio Cacheu, onde os crocodilos meditam e onde todas as coisas humanas e não-humanas podem incorporar

Ilustração:
Ulisse Aldrovandi

espíritos ou estar enfeitiçadas. De dia ou de noite, um homem pode "virar" crocodilo: mergulha num túnel que ninguém conhece, que começa dentro da sua casa e vai até onde for preciso. E assim segue a *montia* [à caça], volúvel por entre a água e lama do rio, à procura da presa-homem que já escolheu.

Conta-se que, por estas terras, tanto homens como mulheres podem mudar de forma; e com esta capacidade podem magoar outras pessoas ou escapar de situações perigosas. Durante a guerra da independência da Guiné, foram frequentemente reportados casos de pessoas que mudaram de forma transformando-se em árvores, ninhos de térmitas ou que simplesmente se tornaram transparentes. Diz-se também que os Mandjaco se transformam em hienas, os Fula em corujas e os Beafada em chimpanzés (Sousa 2014, 232). São animais-*bidago* [enfeitiçados], cujo corpo é temporariamente tomado por alguém. Mas é entre os Balanta – etnia que se encontra na Guiné, no Senegal e na Gâmbia – que existem homens que podem transformar-se em crocodilo-*bidago*.

A olho nu, o crocodilo-*bidago* é em tudo semelhante aos outros, com a sua enorme cabeça e a pele coberta de espinhos e volumes rugosos. Mas há uma diferença, confidencia-me este Balanta octogenário: se lhe tocarmos, descobrimos que em vez de pele dura como couro e pedra, a pele do homem-crocodilo é mole como carne humana acidentada. E quando atacam? No tempo chuvoso. Numa terra onde só existem duas estações – a das chuvas e a seca – esclarece Joãozinho, ele evita os meses em que os estuários dos rios emagrecem e se deixam invadir pela água salgada. O crocodilo normal não quer saber, mas para o homem-crocodilo isso é terrível: o sal faz arder os

olhos, queima-os, e pode até cegar. Em todo o resto é igual. E é verdade que está no topo da cadeia alimentar, mas ainda assim logo abaixo da carabina: se lhe dermos um tiro, cai igual aos outros, e a família não poderá despedir-se do corpo que já não volta à forma de homem.

Na realidade, ninguém sabe quem são estes homens. A família pode suspeitar, mas não tem a certeza. Não é óbvio, não é pré-determinado nem hereditário. E atenção: não devemos procurar saber! Joãozinho reduz o volume ao sussurro: "o meu pai era crocodilo". E antes que eu pergunte, remata: "mas já morreu".

Diz-se que o homem-crocodilo come pessoas. Mas "comer" não é comer, esclarece Joãozinho com um sorriso que antevê a revelação do grande segredo: o corpo pode até ficar intacto. Ele come a alma. Rouba a alma de um homem que por algum motivo é cobiçado, cujas características deseja: "pessoas bonitas ou famosas que não pertencem ao seu grupo de descendência" (Temudo & Abrantes 2015, 472) [tradução minha]. E as características únicas dessa alma podem reencarnar nos fetos que crescem nos ventres das mulheres da sua família. Uma vez tomada a alma, segue Joãozinho atalhando o português com crioulo, o homem-crocodilo pode oferecê-la à sua própria mulher, à cunhada, à tia, à filha; àquela que inaugurou a cobiça quando se deixou levar pelas paixões. Se já estiver grávida, a criança impregnada desta nova alma vai trazer à luz do dia o jeito da presa engolida. Se ainda não estiver, aí ficará de reserva, para breve. Ou pode até acontecer que essa oferta seja suficiente para a emprenhar. Eles "comem" para aumentar a saúde das pessoas dos seus próprios grupos (Temudo & Abrantes 2015, 472). Rouba a alma e deixa lá o corpo, a boiar quase

inteiro, morto. Depois da alma tirada, é deixar o que sobra vir à tona. A família do próprio que o recolha e leve, antevendo ou não o mistério por detrás do golpe do crocodilo que já se foi embora.

Às vezes é apanhado em flagrante e foge. Ou é abatido. Outras vezes tenta-se acusar um homem-crocodilo, já de volta ao corpo de homem. Mas o homem-crocodilo não se rege pelas leis dos homens, nem pelas leis dos crocodilos. Ainda que se prove que cometeu tal crime, se este aconteceu enquanto crocodilo, não pode ser julgado em tribunais. Ninguém manda. Como ninguém manda nos Balanta, famosos por não terem líderes nem chefes, facto que desde sempre confundiu invasores e colonizadores. E, por norma, um homem-crocodilo toma boas decisões, faz o bem da sua comunidade. Aliás, todos sabem que quem é apanhado por um homem-crocodilo terá feito alguma coisa que não devia. Mas o quê? O que fez o homem-presa para merecer acabar desalmado? Que pulsão é essa que obriga o homem-crocodilo à gula fatal?

Talvez num outro mundo, uma qualquer história de leitos alheios e filhos ilegítimos trouxesse desgraça. Mas a narrativa do homem-crocodilo repõe a ordem: não há mais lugar para a mulher desonrada, o malandro, o corno ou o filho bastardo. O homem-crocodilo reorganiza o tabuleiro: competidor abatido, alma engolida e regurgitada, genes multiplicados, prole fortalecida. Honra a brilhar, por dentro e por fora.

Se são bons? Se são justos? "São sempre bons para a *moransa* [clã]", conclui Joãozinho enquanto arregala os grandes olhos turvos. A justiça desta cosmologia Balanta assim o dita.

E o que dizer desses olhos do Joãozinho que quase nada vêem? Não me ocorre outra explicação

senão a de estar diante de um homem-crocodilo, que adormeceu de barriga cheia de almas e se deixou cegar pelo sal das correntes.

Referências

Sousa, J. V. (2014). *Shape-shifting nature in a contested landscape in Guinea-Bissau*. PhD thesis. Oxford: Oxford Brookes University.

Temudo, M.P. & Abrantes, M. (2015). "The Pen and the Plough: Balanta Young Men." In *Guinea-Bissau. Development and Change* 46(3), 464–485. International Institute of Social Studies.



JUGO

Ana Godinho

Quando procuramos as origens da palavra (em sânscrito *yug*, em latim *jugum*, em grego antigo, *zugón*, etc.) confirmamos que, em quase todas as etimologias, a acção de ligar é comum e tem um carácter mágico – unir com, ou pôr sob o jugo, ligar, jungir. Aparece também com o significado de junta, canga, peça que une em conjunto para que dois (contrários) andem a compasso. O jugo é concreto, simbólico, metafórico e real. Fiel da balança, freio, constelação (balança) até chegarmos à definição de ioga. O jugo é um meio, um veículo, um método, ou caminho com uso duplo, uma orientação disciplinadora, sujeição e opressão. Paradoxal e ambivalente, ata, enliça, engata, atrela, contrai em sentidos diferentes. É laço, vínculo ou nó. Ao jugo está associado o

Ilustração:
Autor desconhecido

movimento de ligar/desligar com um fio ininterrupto como fazem o mestre, os deuses, ou o tirano "ligador" (Xerxes em *Os Persas,* logo ao início, lança sobre o mar jangadas unidas por cordas de linho e, mais adiante, Ésquilo mostra como a língua dos súbditos já não está dominada pelo freio. Uma vez solto do jugo da força, o povo libertado pode, enfim, falar livremente). O nó ou o jugo é suporte expressivo de uma diferença que se exerce numa relação de poder (domínio pelo freio do medo, do silêncio, da dor) de submissão absoluta ou por uma pura linha de fuga (veja-se em *Antígona* aqueles que "não conservavam a cerviz sob o jugo" por já não tolerarem as ordens, ou ainda a referência do coro às conquistas da humanidade: a domesticação de animais, a fala, o pensamento, a política, etc.). É o "engenho do homem" que se apodera dos animais do monte e o "jugo lhe põe". Magia ou arte, esse "engenho subtil vai p'ra além do que se espera, ora o leva ao bem, ora ao mal". Dumézil mostrou bem de que tipo é o exercício deste prestígio mágico do jugo, e como o mestre soberano o usa. Os laços, a canga, os vínculos, são maneiras de transferir as forças mágicas, os poderes que, vindos do soberano, contagiam todos. O mestre tem o poder de pôr sob o jugo porque tem forças que em certas condições específicas pode partilhar, transferir, e que fazem justiça, dão segurança, saúde, vida, mas são também cruéis e violentas. Quem está com a cerviz sob o jugo deseja voluntariamente essas forças e, transformando-se, incorpora-as.

O jugo reenvia ainda para uma acepção guerreira. As armas são meios mágicos de submissão. Aparelhar o veículo, seguir um caminho, suportar condições difíceis de jugo, significa fazer sacrifícios para chegar a uma liberdade estranha e paradoxal. O poder supremo pelo jugo é um poder

de sintonização que quer acabar com a dualidade. Porque o jugo é capaz de reunir as extremidades mais longínquas, as atracções e as repulsões, as simpatias e as antipatias, as contendas, as alianças, as contracções e as expansões que afectam os corpos de todos os tipos, uns relativamente aos outros. Compara as forças unidas, alinha as forças contrárias, ajusta-as, submete-as ou liberta--as. Pode ser só uma redução específica que anula a tensão desnecessária. Engenho, potência mágica, tanto pode acontecer à distância como bem mais perto. O chefe, o mestre, os deuses, são sempre "ligadores". Indra, Zeus ou Júpiter fazem experimentações paradoxais que submetem e libertam ao mesmo tempo. Experimentam movimentos incompreensíveis lutadores. Unem o sol e a lua a diferentes níveis, preparam combates e batalhas. Os corcéis e o cocheiro, no Fedro de Platão, os homens fascinados com a cabeça sob o jugo submetidos por forças que os enfeitiçam, em *Discurso da Servidão Voluntária* (La Boétie), são exemplos.

O jugo é atroz, exige torções impensáveis, mas pode ser uma poderosa afirmação da vida (dionisíaca e apolínea): "toda a subjugação, toda a dominação, equivale a uma interpretação nova", diz Nietzsche. O jugo tem de poder ser considerado enquanto nova possibilidade, "mutação" ou nova "figura trans-histórica [que] deve defender-se tanto contra os velhos mitos como contra as desfigurações preestabelecidas, antecipadoras. 'Não voltamos atrás para reconquistar um mito, encontramo-lo de novo, quando o tempo treme até às bases sob o império do perigo extremo'" (Deleuze 1980, 502) [tradução minha].

Pelo seu poder de transformação, com ele, distribuem-se de novo as forças. Animal e humano

voltam a confundir-se. Animais que somos, "espíritos animais", estranhas simbioses, entramos em ritmos que põem em marcha ou bloqueiam (um ser, um pensamento, uma palavra, um afecto). Atrelamos pensamentos como se atrelam corcéis. Suprimem-se hábitos, condicionalismos, egos. Um outro movimento natural do corpo surge na dança, nas artes marciais, no ioga, na micropolítica. Acordam-se pelo jugo vias inusuais, disciplinas, esforço. A entrega engata-se, aprende-se a dominar os cavalos, vivem-se invivíveis, equilibra-se o mundo.

Fazer exactamente o contrário do que a natureza humana nos força a fazer (pensar e, então, não pensar; andar e, então, parar) é reagir contra a inclinação normal. Encaminhar-se para o mundo contrário ao nosso, o dos deuses, é unir-se a si próprio. Pôr-se em movimento por si, com os deuses. Eles que nasceram de si próprios e desenharam a sua força. O jugo que une e afasta acaba com a dor e o sofrimento. Para vencer a morte, o jugo divide, mas também liga em qualquer circunstância. O que é mau já não é, o jugo sem jugo, um fora absoluto que se apropria sem se apropriar, expandindo-se. Num vai e vem sem fim. Assim o vê Nietzsche. Afirmando-se, dissolve-se. Não se justifica a vida nem se redime. O jugo ou a conquista da liberdade.

Referências

Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Editions Minuit.

Dumézil, G. (1952). *Les Dieux indo-européens*. Paris: Presses universitaires de France.

Nietzsche, F. (2000). *La Généalogie de la morale*. Trad. fr. P. Wotling. Paris, L.G.F.



LOBISOMEM

Ana Pais

No mundo ocidental, o mito do lobisomem recua à Antiguidade Clássica. Licáon, o insolente rei que serviu carne humana (do seu próprio filho sacrificado, supõe-se) a Zeus para testar o seu poder, foi por este transformado em lobo. É esta a versão imortalizada por Ovídio nas *Metamorfoses*. O lobo surge aqui como castigo, lugar indesejado, uma espécie de degredo animal, simbolizando a punição da violência e impudência perante a divindade.

Posteriormente, a figura do lobisomem difunde-se na cultura popular associada a uma transformação do homem em lobo por via da influência da Lua Cheia; ou seja, regularmente uma vez por mês. Diagnosticada como licantropia (doença mental de um homem que acredita ter-se transformado

Ilustração:
Autor desconhecido

em lobo), ou crendice, a metamorfose é explicada por um acesso a instintos não domesticados, que a lua desperta. Esses instintos são de violência, mas também de pulsões, uma rendição à selvajaria. Trata-se de uma espécie de "carnaval animal": um dia de rédea solta dos instintos que, ao invés do carnaval propriamente dito, representa uma ameaça para a comunidade. A conotação destes instintos com o desejo sexual é frequente e faz das mulheres o alvo predilecto do faro do lobisomem.

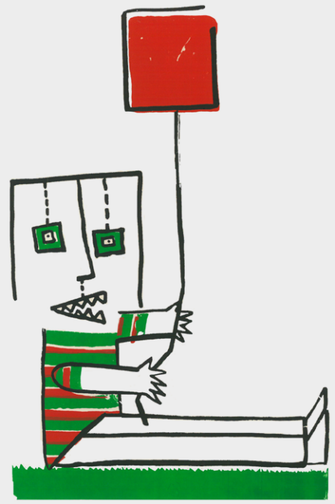
Revelando um aspecto da natureza do homem metamorfoseado, o lobisomem é, paradoxalmente, disfarce: Licánor transforma-se em lobo porquanto ele mostra uma essência violenta e sanguinolenta, tanto quanto a figura popular do lobisomem, e traz à flor da pele o desejo selvagem da carne através de cantorias uivadas à lua. As metáforas "vestir a pele do lobo" (vestimenta de Hades, rei dos Infernos e disfarce de Zeus) ou do "lobo com pele de cordeiro" concretizam também esta ambivalência entre disfarce e revelação.

"Lobisomar" seria, assim, a acção simultânea de disfarçar e revelar (o carácter, os instintos, os desejos), nos antípodas da civilização. A sua origem pode ser encontrada em castigos, feitiços ou maldições, não em escolhas. É algo que acontece à margem do livre arbítrio do transformado.

Curiosamente, a transformação do lobisomem sucede por influência da lua mas, segundo a sabedoria popular, são as mulheres que se diz serem mais sujeitas à sua força atractiva: a lua, diz-se, atinge os fluxos femininos, desde os humores à menstruação. É sobretudo curiosa esta ausência da figura feminina nas mitologias lupinas, na medida em que é culturalmente forte a relação entre as mulheres e uma dita irracionalidade indomesticável dos instintos (e por isso tantas foram condenadas

como bruxas, feiticeiras e, mais tarde, diagnosticadas histéricas e feministas). É como se o arquétipo selvagem do instinto tendesse para a violência e para o desejo que necessita de ser expressado, no masculino, e para o demoníaco e a loucura, quando atribuído à mulher. Num caso, ele é o mal necessário à manutenção da ordem; noutro, o mal que importa a todo o custo reprimir. Um lado do arquétipo é da ordem do controlo e da domesticação; outro, da ordem do insondável e do indomável. De um lado a cidade de Tebas; de outro, as Bacantes.

Não é por acaso que em sociedades com fortes tradições populares matriarcais, como as da América Latina, existem mitos de mulheres-lobas. La Loba, por exemplo, é uma lobimulher que vive numa caverna onde coleciona ossos de animais do deserto em extinção, especialmente lobos. Quando La Loba recupera ossos suficientes para reconstituir um esqueleto inteiro de lobo, ela canta e o esqueleto ganha vida, correndo pelo deserto à solta. Este representa o arquétipo selvagem feminino da intuição e do conhecimento da realidade subtil, abafado na cultura ocidental por séculos de patriarcado. Todas as mulheres são já também lobimulheres, não precisam de lobisomar.



MONSTRO

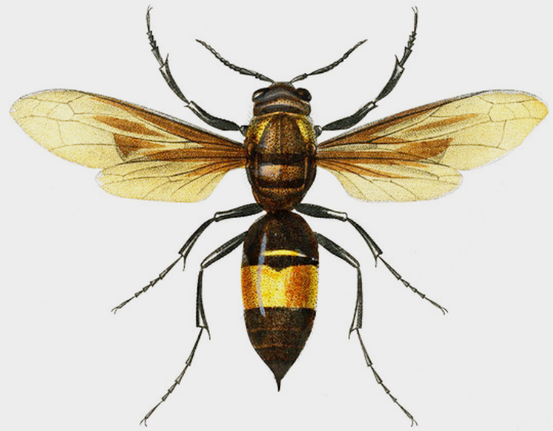
Gustavo Vicente

Era dia de lançamento de um livro para crianças. A escritora chegou e cumprimentou com demorada paciência os muitos conhecidos que ali a esperavam. Depois, sentou-se a uma mesa preparada para o efeito numa ponta da livraria – atrás da mesa, uma cortina à italiana dava ao recanto o ar de um pequeno teatro. Pronta para dar início à leitura, começou por testar o sistema de som com as habituais pancadinhas na malha do microfone. A abertura da sessão foi, deste modo, anunciada e o público rapidamente tratou de se recompor das suas distracções, visando agora o mini-palco e devolvendo, com silêncio, a atenção da autora. Ainda fascinado pelo eco das pancadas amplificadas – e aproveitando-se da hesitação das primeiras palavras – uma das crianças

Ilustração:
Daniel Tércio, 2018

presentes (vamos chamar-lhe M) aproximou-se subitamente da mesa, pedindo para experimentar o microfone. Apanhada de surpresa, a escritora vacilou por um instante, mas acabou por consentir a experiência. M chegou-se ao micro com cerimónia e, ainda antes de vir a esboçar um tímido "O-lá", já um bando de catraios se juntava atrás de si – também eles impulsionados pela possibilidade de dar à sua voz o volume sobre-humano que saía dos altifalantes. Com um ar de desejo mal cumprido M teve, então, de permitir o acesso a todos os outros que, entretanto, se alinhavam à espera da sua vez. Deslocando-se um pouco para o lado (o espaço era exíguo), deu passagem ao "cliente" seguinte, mas, no preciso momento em que o deixava passar por si, não resistiu a segredar-lhe ao ouvido: – Diz "Monstro". A criança interpelada estremeceu por um instante, mas rapidamente se recompôs, sorrindo nervosamente enquanto proclamava para a audiência: – Bom dia. Os garotos foram-se, assim, sucedendo e a todos eles – assim que se preparavam para falar – M colava-lhes os lábios ao ouvido e sussurrava (de tom cada vez mais encorpado): ¬ Diz "Monstro"! Por esta altura, já a plateia tinha dado pelo golpe improvisado e deleitava-se com as reacções das crianças e com a expectativa de concretização daquele Monstro que teimava em ganhar vida. Movido por um qualquer espírito de missão, M não arredou pé e continuou, firme, a desafiar os vários passantes que, invariavelmente, não ganhavam coragem para lhe dar troco: – Moooonstroo – murmurava-lhes. Até que um dos pequenos "candidatos", certamente activado pela excitação crescente que a audiência oferecia à situação, confirmou, muito a medo: – Monstro.

Perante o destino selado, os adultos jubilaram com gritos de reconhecimento. A escritora, tornada cúmplice de toda a experiência, também se rendeu à pequena comemoração e preparava-se, entretanto, para assumir o controlo da sessão. [M estagnou, por um momento, com um leve sorriso de satisfação e nervoso miudinho. Os seus olhos, bem abertos, apontavam já para outra paisagem: a do Monstro que ali se materializara. Nenhuma das crianças que ainda se enfileiravam para o micro deu mais um passo. Todas elas pareceram ficar, por uns longuíssimos segundos, meio estarrecidas, impregnadas pela presença (esquiva) de uma nova criatura. M foi o último a regressar ao seu lugar.] As palavras do livro seriam, finalmente, inauguradas.



MOSCA

Sérgio Bordalo e Sá

Da enciclopédia Britânica:

> Qualquer um de um número largo de insectos caraterizado pelo uso de apenas um par de asas para voar e a limitação do segundo par a meros puxadores (chamados balanceiros) que são usados para o equilíbrio. O termo 'mosca' é comummente usado para designar praticamente qualquer pequeno insecto voador. No entanto, etimologicamente o nome refere-se a aproximadamente 125 000 espécies de dípteros, ou moscas 'verdadeiras', que estão distribuídas por todo o mundo, incluindo o Subártico e as montanhas altas.[1]

Ilustração:
Charles Dessalines D'Orbigny

1 In https://www.britannica.com/animal/fly-insect [tradução minha]

Na linguagem corrente, o termo "mosca" tem um conjunto muito diversificado de significados: tanto serve para designar alguém maçador ou impertinente, um sinal no rosto, um pedaço de barba por baixo do lábio inferior do homem, um pequeno cálice de aguardente pedido num café, o centro de um alvo de tiro ("na *mouche*") ou uma das categorias de peso no boxe.

Metaforicamente, está longe de ter uma conotação positiva, porque quem "está com a mosca" está chateado, um sítio "estar às moscas" tem muito pouca gente e alguém "andar às moscas" é não estar a fazer nada.

No entanto, apesar de malvistas por grande parte da humanidade, as moscas e as suas larvas são importantes para os pescadores, que as utilizam como isco; para a medicina, que as usa em feridas para eliminar carne podre e assim evitar a gangrena; e para a investigação forense, que, como surgem em carne morta, através delas consegue determinar há quanto tempo um corpo deixou de ter vida.

Há inclusive um tipo de mosca, a denominada mosca-da-fruta ou *Drosophila melanogaster*, que é muito importante no estudo da genética, porque conserva aproximadamente 75% dos genes conhecidos de doenças humanas.[2]

As moscas conseguem caminhar na vertical ou pousar de cabeça para baixo num tecto, porque produzem uma secreção nas pequenas patas, que funciona como adesivo. Estas mesmas patas têm sensores de gosto e as moscas limpam-nas muito regularmente, esfregando-as, para poderem provar melhor aquilo em que posam a seguir. Alimentam-se através da sucção de fluídos e usam a sua saliva para amolecer comida sólida. Passam por quatro fases de desenvolvimento (ovo, larva, pupa e adultos)

2 https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B9780124051959000056

e, no máximo, podem chegar até aos 40 dias de vida.

"Be afraid. Be very afraid".

Algures no ano da graça de 1986. Estava eu a entrar na dezena de anos de vida, quando me lembro de passar de carro pelo cinema Londres em Lisboa, ali no cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida João XXI (sim, o daquelas cadeiras magnificamente únicas, que desciam assim que nós nos sentávamos nelas), e ver o cartaz[3] de um filme que chamava a atenção pelo que tinha escrito: "Tenha medo. Tenha muito medo". Não tinha ainda idade para o poder ver numa sala de cinema. Mas aquelas duas frases davam substância a muito do temor que uma criança espera que a idade adulta venha a afastar. Quando 'formos grandes', não temos medo de ver um filme, certo...? Todavia, ao mesmo tempo, era-me difícil conceber como é que uma *simples* mosca pode provocar "medo". "Muito medo".

Aquele cartaz sempre me fascinou e era uma inevitabilidade ver aquele filme mais tarde ou mais cedo. Só percebi a razão de uma mosca provocar "muito medo" exactamente dez anos depois. Claro que é ficção científica (e da boa, que o David Cronenberg é um dos grandes), porque até agora não foi provado que se pode fundir um homem com uma mosca, mas caso tivéssemos os dois o mesmo tamanho ficámos a saber que perderíamos esta luta. De goleada. Porque afinal, quem não gostaria de caminhar na vertical ou poder posar de cabeça para baixo num tecto? (A parte alimentar das moscas

3 https://www.amazon.com/Fly-1986-Movie-Poster-Style/dp/B001Z4C25G

é que seria um pouco dispensável, mas não vamos ter conversas de determinado calibre.)

"Não fazer mal a uma mosca" não é propriamente o meu nome do meio. Pelo menos, em termos literais. Deveria eu ter um pouco mais da idade referida acima, quando uma varejeira, daquelas bem verdes e ruidosas, entra pelo escritório do meu pai adentro, enquanto eu estava a ver televisão. Quis o destino que eu treinasse a pontaria e acertasse. Na *mouche*! A criatura caiu aos 's' e aterrou numa gaveta da secretária que estava ligeiramente aberta, por entre uma série de folhas de papel. Quando vou para apanhá-la, para lhe proporcionar um eterno descanso mais digno nas correntes que levam ao Tejo, vejo-a ainda rodopiar sobre si própria e largar uma boa meia-dúzia de pequenas larvas brancas, que se contorciam sozinhas. Ou seja, o meu trabalho sextuplicou... (Vou deixar um tempo para que esta imagem – pequenos seres brancos saídos do estertor de uma varejeira a mexerem-se furiosamente – se plante convenientemente na cabeça de quem lê... Mais um pouco... Já deve ser suficiente.)

Acabo o texto com esta nota mais escatológica, o que até é apropriado neste contexto. Até porque se a teologia escatológica se confirmar, provavelmente não haverá muitas mais criaturas que nos sobreviverão para além das moscas.



NU

José Gil

A nudez só surge quando há qualquer coisa a esconder. Talvez mesmo só quando acontece uma coisa especial, o pecado original, o acontecimento fundador da civilização judeo-cristã. Antes dele, "os dois estavam nus, o Homem e a sua mulher; mas não tinham mutuamente nenhuma vergonha". Mas depois, "os seus olhos abriram-se, e eles compreenderam que estavam nus: por isso, prenderam folhas de figueira umas às outras, para fazerem tangas" (Génese, II, 25, e III, 7) . O estado idílico, de antes do pecado original, testemunha a existência de um conhecimento sem culpa, numa condição de inocência transparente. Estado não puramente natural, entre a inconsciência do animal e a consciência de si do sujeito moral. O animal não anda nu, está sempre coberto de pelos, de escamas, de penas

Ilustração:
Autor desconhecido

ou de carapaças. A pele lisa só ao homem pertence. Mas como eram Adão e Eva, antes de saberem que estavam nus? Ou viviam como seres míticos, entre a animalidade e a humanidade tal como a conhecemos, antepassados do "bom selvagem" de Rousseau; ou, segundo a teologia cristã, gozavam de um "vestido de graça", invisível mas que os impedia de percepcionarem a sua nudez (e de que Giorgio Agamben [2009, 95] retraça o destino até os dias de hoje).

De onde vem a necessidade de esconder? Do medo do olhar e do juízo do outro. Como se o outro adivinhasse, sem errar, os meus pensamentos. Vestidos ou apenas pelas expressões do rosto, emitimos sempre signos inexactos e ambíguos, que não exprimem univocamente o nosso pensamento e as nossas emoções. Comunicar é esconder, expressar-se é mentir ou falhar, mesmo quando se pretende o contrário. O nosso corpo cobre-se de ornamentos, signos e índices que, ao mesmo tempo que dizem um sentido, o significam equivocamente. Por isso, a nudez se tornou sinónimo de verdade. "O rei vai nu", o homem nu, "sem qualidades". Mas, por si só, a nudez material não chega para simbolizar a verdade. Pode-se andar nu como se anda vestido, o que prova que o que se quer manter escondido está "dentro" da pele e do corpo, está na alma. Então, qual a função da nudez? A de nos designar a alma, a de nos significar que o interior do corpo existe como dimensão do espaço e é habitado e animado. A nudez é o signo da alma, situada no espaço interno do corpo.

Estar nu é estar só, negativamente individuado, desprotegido, separado. Mas é também a condição de uma comunicação intensa com o outro. Se, nas representações do corpo ocidentais, a vergonha e a culpa se concentraram nos órgãos genitais, no Oriente as imagens eróticas podem ser

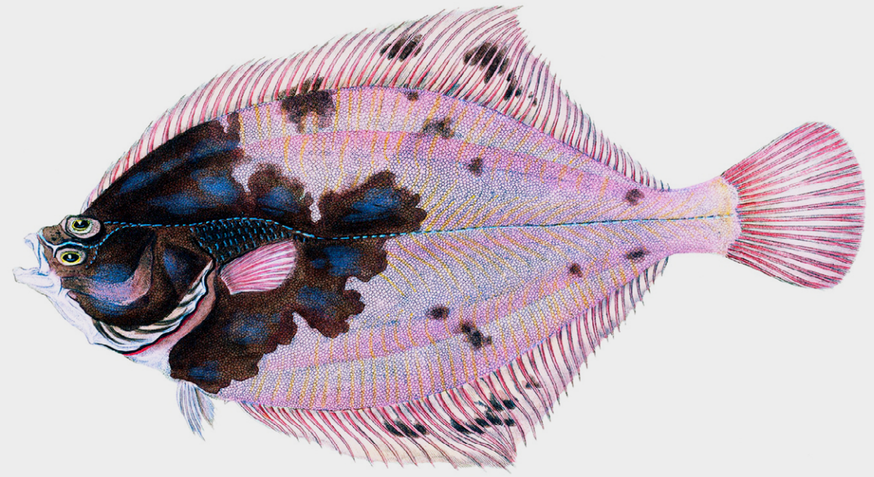
públicas e celebradas. É pelo sexo que os corpos comunicam e misturam mais intensamente os seus "interiores".

Tradicionalmente, na arte, a nudez da mulher mostra uma beleza estética que apaga o sexo e simultaneamente o realça indirectamente, ritmando o espiritual e o erótico. Hoje, sobretudo na dança contemporânea, com o desaparecimento das dicotomias nu/vestido, natureza/cultura, animal/humano, verdade/mentira, o corpo deixa de ser o receptáculo da alma, o altar de um deus ou um autómato eléctrico, para se tornar uma "máquina" tradutora de movimentos heterogéneos, culturais, naturais, cósmicos. Pouco importa o nu e o vestido, porque um transita continuamente no outro, há nu aqui vestido ali, ou nu somente durante um tempo e vestido logo a seguir. O que conta é a atracção, conexão e transformação de um no outro, como no nu vestido e no vestido nu, enovelando-se e desdobrando-se em mil partes e mil peles em movimento.

Referências

Agamben, G. (2009). *Nudités*. Paris: Payot & Rivages.

Bottéro, J. (1992). *Naissance de Dieu, la Bible et l'historien*. Paris: Gallimard.



PELE

Rita Pedro

É pela pele que iremos conseguir fazer entrar a metafísica nos espíritos.
Artaud

Temos nomes, mas se calhar não são verdadeiros. Quem sou eu? É uma coisa esquisita, tu não sabes quem és tu, eu não sei quem sou eu. (...) O nome não me chega, o nome não é a pessoa, o ser da pessoa é que eu quero saber. (...) Não sei o que é isto, sei que é uma borracha, mas, se calhar, não é uma borracha. Tem esse nome, mas, se calhar, não é isso. Não sei isso sobre o corpo, o que nós somos. Eles devem pensar que é uma pessoa. Não quero um nome, quero saber

Ilustração:
Edward Donovan

> esta pele, o que é, se calhar esta pele não sou eu mesma. Nós temos nome, não sei quem sou, se calhar nada tem nome. (Mariana, 8 anos).

Esta fala de uma criança de apenas oito anos, conduz-nos a pensar diferentemente na ideia de pele. Ao pensar no corpo, "não sei isso sobre o corpo, o que nós somos", e na pele, "não quero um nome, quero saber esta pele, o que é, se calhar esta pele não sou eu mesma", como uma maneira possível de encontrar uma resposta para uma das maiores perguntas do Ser Humano: "temos nomes, mas se calhar não são verdadeiros. Quem sou eu?", esta criança convoca-nos à perplexidade. Paradoxalmente, aquilo que somos estaria situado numa zona na qual, em simultâneo, já não somos. Estamos mais habituados a pensar na sua questão a partir da ideia de uma certa identidade.

Em primeiro lugar, para apreender este outro sentido da pele, trazido pela fala da criança, é necessário distingui-lo da ideia da *pele* enquanto órgão, "órgão anexo da epiderme" ou "revestimento externo do corpo". A este significado da pele dado pela anatomia acrescentam-se as respectivas funções como a "protecção dos tecidos subjacentes", o que inevitavelmente leva a estabelecer uma correspondência entre a pele e o corpo da ciência. Se na fala da Mariana, a pele fosse um órgão, e sendo o corpo de cada pessoa formado por um conjunto de órgãos, como poderia ela duvidar da sua pele como não fazendo parte de si mesma ("se calhar esta pele não sou eu mesma")?

Com Deleuze, "Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se *latitude* de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. (...) Assim como evitámos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos definilo por características Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos" (Deleuze & Guattari 1997, 42). Referindo-se a uma ideia levada a cabo por Espinosa, Deleuze apreende uma ideia do corpo diferente. Neste sentido, importa considerar duas dimensões do corpo: por um lado, a sua longitude e a sua latitude, i. e., as relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre elementos sem forma, moléculas e partículas e, por outro lado, os afectos ou o grau de potência. A longitude de um corpo faz anular os seus órgãos. Eis que a sua latitude faz desaparecer o corpo enquanto representação, fazendo emergir um corpo de afectos. Com efeito, ao invés do órgão e da função, a questão passa a ser a dos afectos e da potência. Assim, quando a Mariana se refere à pele para se questionar *quem ela é, não sendo mais ela mesmo*, a ideia de pele só faz sentido se anularmos os órgãos e partimos do afecto ou do grau de potência para se estabelecer uma diferença cada vez mais clara quanto à noção de corpo. Apagam-se os órgãos e libertam-se partículas que se misturam com partículas vizinhas, criando-se uma zona de indiscernibilidade, onde circulam os afectos e de onde decorre o devir. Apreendida nesse sentido, a ideia de pele passa a ser possível de ser entendida na fala da Mariana, como remetendo para esse corpo de afectos e devires. Ao entrar em devir-criança, a Mariana, inevitavelmente, seria levada a questionar-se sobre si mesma entrando num processo de dissolução do sujeito, daí a sua perplexidade: "não quero um nome,

quero saber esta pele, o que é, se calhar esta pele não sou eu mesma". No seu caso, como escreve Artaud, a metafísica teria entrado no seu espírito, pela pele.

Referências

Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs*. Volume 4. Trad. S. Rolnik. São Paulo: Editora 34.



POMBA DA FRUTA

Pedro Félix

Para os Kaluli da Papua Nova-Guiné, a Pomba da Fruta de Barriga Laranja (*Ptilinopus Pulchellus*), pássaro que chamam de *muni,* não sendo boa para comer, é absolutamente central para pensar.

Um dia, dois irmãos foram pescar. A rapariga mais velha apanhou um peixe e o irmão mais novo pediu-lho. A irmã recusou dizendo que o peixe estava destinado à mãe. Um pouco mais à frente, a irmã voltou a apanhar outro peixe e, de novo, o irmão pediu-lho. A irmã recusou novamente dizendo que este era para dar ao pai. O irmão continuava a tentar apanhar um peixe sem qualquer resultado. Ao terceiro peixe apanhado pela irmã, e ao novo pedido do rapaz, esta respondeu que desta vez o peixe seria para o irmão mais velho. As sucessivas recusas entristeciam cada vez mais o rapaz. Finalmente o rapaz conseguiu apanhar um muito pequeno

Ilustração:
Autor desconhecido

camarão, comeu-lhe a carne e colocou a casca sobre o nariz que ficou vermelho como o camarão e as suas mãos transformaram-se em asas. Ao aperceber-se do sucedido, a irmã pediu, desesperada, que ele não voasse. Ao abrir a boca para responder, o rapaz só conseguiu soltar o triste grito do pássaro *muni* e voou. A irmã chorou pedindo para ele ficar com todos os peixes que havia apanhado, mas o rapaz, agora pássaro *muni*, voou soltando um piar melódico e regular dizendo "Os teus peixes,/ tu não os partilhaste./ Não tenho irmã,/ tenho fome".

O pássaro *muni* está entre os mais pequenos da sua espécie. Tem dois cantos associados, um rápido e histérico e outro mais melódico, lento e triste, quase um choro. O segundo canto tem associações simbólicas para os Kaluli. Os Kaluli da zona do monte Bosave (Papua Nova-Guiné) sabem bem que para nós as pombas são só pássaros, mas para eles são "vozes na floresta". Para os Kaluli, todos os pássaros são entidades, falam e estruturam-se socialmente. Os Kaluli contam este mito [para nós é um mito, para os Kaluli é outra coisa] e actualizam-no em rituais [para nós são rituais, para os Kaluli são outra coisa] que executam na "casa grande", à luz de fogueiras. O antropólogo deprimido que assiste ao "ritual" tenta, em vão, documentar o momento. A fraca intensidade da luz obriga a sua câmara fotográfica a um maior tempo de abertura do diafragma. Só assim a pouca luz poderia impressionar a película. Mas os movimentos dos operadores do ritual são tão rápidos que a fotografia surge desfocada. No entanto, a limitação técnica permite captar a transmutação do oficiante em pássaro.

Em teoria, aos cientistas sociais em geral, e aos antropólogos em particular, é exigido que se transformem no "outro", que o compreendam e traduzam. É-lhes exigido que tragam o "outro", um "outro" que está e estará sempre fora do seu alcance... pelo tão básico facto de que alguém nunca poderá ser "o outro". Resta então ao cientista criar literatura, inscrever da melhor forma possível o pouco que lhe é dado a ver e o pouco que lhe é

dado a compreender, mesmo que para isso deva recusar representações "nítidas" ao olhar.

Não nasci na floresta, o pássaro não é meu irmão. Por isso não escaparei ao ridículo do pastiche se pretender recriar o movimento do oficiante do "ritual" Kaluli. Não sou Kaluli, não sou um pássaro *muni*. Mas uma coisa sei – tenho pelo menos a obrigação e a técnica para tal –, sei que, de entre as folhas, o pássaro, o jaguar, o Kaluli, o bailarino de uma companhia de dança, que olham para mim, têm as suas concepções do mundo, o seu mundo que, naquele momento, toca o meu e me interpela. Não poderei nunca entender a pomba da fruta de barriga laranja ou dialogar com o lince, mas poderei tentar ser aquele que tem a disponibilidade para ver e ouvir, aquele que procura perceber as vozes na floresta, reconhecendo que fabricou um espaço imaginado, ponto de contacto entre mundos distintos que se desafiam mutuamente.

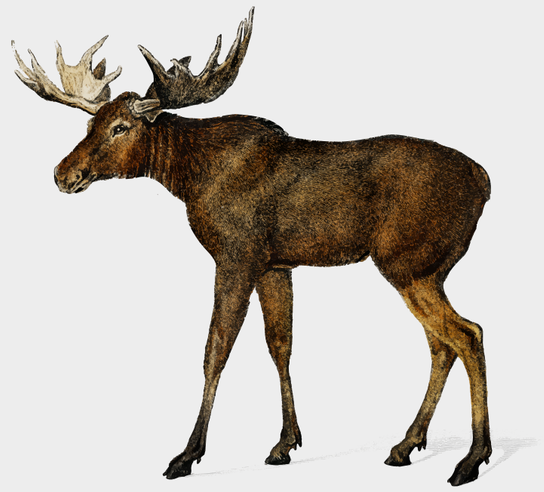
Mas sobretudo, o que não posso esquecer é que, tal como eu olho para a pomba, para o Kaluli, para o bailarino, para o jaguar... também ele, naquele momento de encontro, está a olhar para mim.

Referências

Feld, S. (1990 [1982]). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (2nd edition). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Levi-Strauss, C. (1962). *Le Totémisme aujourd'hui*. Paris: PUF.

Viveiros de Castro, E. (2015). *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago: HAU Books.



TAXIDERMIA

Paula Caspão

Querida Taxidermia. Há muito que habitamos o mesmo planeta. Partilhamos, secreta e inconscientemente, vários desejos e ensejos. Mas só há pouco percebi a que ponto temos vivido enredadas, cúmplices, unha com carne, à flor da pele: uma da outra.

Estavas lá, bem instalada e tranquila, em exposição nos armários envidraçados da sala, quando descobri, nas primeiras aulas de Ciências Naturais, um nebuloso desejo de vir a estudar as espécies marinhas das Dunas de S. Jacinto. Que dizer da tua presença incontornável em todos os museus de História Natural e das Ciências que visitei com afinco ao longo da minha juventude, antes de começar a estudá-los com perplexidade e desgosto (outra forma de fascínio)? Vêm-me aqui à memória as linhas de Steven Connor sobre o modo

Ilustração:
Charles Dessalines D'Orbigny

como os teus objectos 'taxidermizados' operam frequentemente como "repositórios de *rêverie*, alegoria e afecto pedagógico – nem exactamente conhecimento, nem completamente sensação, mas uma espécie de quimera contemporânea demasiado agradável, uma reluzente sensação-de-conhecimento" (Connor 2009, 12) [tradução minha].

Estavas lá, querida Taxidermia, quando me perdi de amores pela casa Deyrolle em Paris, rue du Bac, galeria de História Natural "única no mundo", espécie de museu-loja de curiosidades nascida em 1831 com o intuito de conservar espécies e de divulgar produtos pedagógicos. Actualmente ainda uma referência na tua área, a Deyrolle foi certificada 'Entreprise du Patrimoine Vivant'. Curioso. Orgulhosamente, a casa anuncia os teus animais como verdadeiras vedetas dos melhores castings parisienses, antes de figurarem na primeira página de jornais e revistas, em desfiles de moda, em anúncios publicitários de produtos de luxo ou no cinema (Deyrolle serviu de cenário para o filme *Meia-Noite em Paris* [2011], de Woody Allen). Por falar em cinema, querida Taxidermia, estavas lá também quando vi *The Silence of the Lambs* (1991) ou, mais recentemente, *La Piel que Habito* (2011), filmes que mostram o teu velho fetiche de reorganização e encenação da pele a desaguar no teu objectivo lógico e logístico (o assassínio justificado), expondo as conexões que tão bem desempenhas entre consumismo, estética e patriarcado (Niesel 1994).

Não há volta a dar-lhe, querida Taxidermia. Tu e eu, eu e tu, não se pode negar e é para sempre, em relação conturbada. De uma maneira ou de outra, tiveste-me sempre engatada. Ao mundo vieste para ficar. Serves diferentes públicos, desde donos de animais domésticos, pescadores e caçadores, museus de História Natural, entidades de conservação, zoológicos, universidades e, claro, o teatro, o cinema, a moda, a televisão.

Estavas lá, também, todas as vezes que passei e parei no boulevard Voltaire, entre 2002 e 2015, para olhar e fotografar a montra de uma loja especializada em soluções de extermínio e controle de ratos, baratas e outros incómodos. A decoração da montra consistia numa cuidada *mise-en-scène* de roedores de tons e tamanhos diversos, embalsamados em posições humanizantes, numa reconstituição escultural de apanhados de uma 'morte viva' em plena comédia humana.

Mas estou a desviar-me do que me levou a escrever-te, querida Taxidermia. É que, apesar da omnipresença de produtos de taxidermia nas sociedades ocidentais que pude observar, parece-me que muito pouco se sabe sobre os indivíduos que te têm como trabalho, e sobre a forma como te experienciam (Eliason 2015), para além dos grandes nomes romantizados pela grande História imperialista dos grandes Homens reconstrutores de corpos de Conhecimento mortos-vivos. Para *ouvir* histórias tuas contadas com a devida complicação de vozes, tenho andado a ler um texto menos recente de Donna Haraway: "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in The Garden of Eden, New York City, 1908-1936". Terás lido? Gostaria de saber o que pensas.

Referências

Connor, S. (2009). "Such Stuff As Dreams Are Made On" [An expanded version of an essay published as 'The Right Stuff. *Modern Painters,* 58-63]. Em linha: http://stevenconnor.com/stuff/stuff.pdf. Acedido em 10.05.2019.

Eliason, S. L. (2015). "Bringing Dead Animals Back to Life: The Good, the Bad, and the Ugly". *Contemporary Journal of Anthropology and*

Sociology, CJAS 5 (1-2), (2015), 58-73.

Haraway, D. (1989). "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in The Garden of Eden, New York City, 1908-1936". In *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science* (pp. 26-58). New York: Routledge.

Niesel, J. (1994). "The Horror of Everyday Life: Taxidermy, Aesthetics, and Consumption in Horror Films". *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2 (4) (1994), 61-80.

Yadan, H. (2017). "Deyrolle, la boutique musée en version paradis terrestre". *Le Magazine Belles Demeures*, Septembre 2017. Em linha : https://magazine.bellesdemeures.com/luxe/art-de-vivre/deyrolle-la-boutique-musee-en-version-paradis-terrestre-article-20691.html. Acedido em 12.05.2019.



VACAS/VOZES

Laura Marques

O Manuel veio.

Diz que agora só falo de vacas.

(Diário Guggialp, 29 de Junho 2012)

No inverno antes de subir aos Alpes pela primeira vez, um amigo mostrou-me vários chamamentos de animais domésticos utilizados naquele cantão, Wallis. De entre os animais invocados, apenas para um deles haviam sido criados dois sons: um para chamar, o outro para enxotar. Esse animal, claro, era a vaca.

Para chamar, diz-se: "Komm hier, komm!"

Ilustração:
Charles Dessalines D'Orbigny

Para enxotar, diz-se: "Hey loba-loba-loba!"

No verão seguinte trabalhei como guardadora de vacas Eringer no Guggialp. Aqui o pasto era abundante, num plano quase horizontal, e as vedações eram naturais: picos intransponíveis de um lado, rio selvagem do outro. Não havendo nenhum lugar específico para levar as vacas ou para as trazer de volta, os chamamentos foram aí pouco exercitados.

Dois anos depois fui parar ao Illalpe: desta vez contava com 50 vacas, em vez das 20 do alpe anterior. Aqui, o pasto seria à conta para todo o verão e teríamos que percorrer quatro níveis entre os 1500 e os 2400 metros de altitude. Para racionar o pasto, montam-se vedações eléctricas, estruturas que por vezes não aguentam o embate dos corpos em luta ou o desejo pela erva mais fresca do lado de lá. Aqui tive que aprender a enxotar as vacas com a ajuda do cajado. Este diz: "ela é maior e mais forte do que parece". A acompanhar o cajado na mão, pela boca não me saía o "loba-loba", antes se desenvolveu um assobio semelhante àquele que alguém me ensinou para desviar abelhas. Dizer "Komm hier, komm!" já se tornou prática constante e, na maioria das vezes, com o efeito pretendido. Este é tão ou mais eficaz quanto mais longo o tempo de habituação das vacas à minha voz, sendo esta acompanhada de estímulos positivos como novo pasto, sal ou pão.

Uma vez por outra, esse chamamento coincidiu com a presença de alguma testemunha humana. Nessas alturas, não foi raro ouvir: "Então, mas elas não percebem português?".

Já no alpe Breonaz, na parte francesa do cantão, continuei a chamá-las em alemão. A meio da temporada, no dia da festa do alpe, os donos subiram para beber e comer, mas também para dar cereais às suas vacas. Os cereais são despejados em longas linhas sobre o pasto e, se o som desta actividade não for suficiente para as

atrair, logo os donos começam a chamá-las. É um momento de alguma expectativa: para além de exibição de poder, toma-se também o pulso à memória e profundidade da relação entre as duas partes ("então, já não te lembras de mim?").

Ao "Komm hier, komm!" juntou-se o "Viens ici, viens ici!". As vacas não responderam logo, houve um longo momento de impasse, talvez de confusão.

Para sempre ficará a dúvida se foi uma questão linguística.



VOO

Daniel Tércio

No circo, os trapezistas sobem os mastros até se aproximaram da lona da tenda. Numa pequena gaiola aberta, parecem medir o espaço que os separa do abismo. Um solta as amarras do trapézio que lança no ar com um gesto de mão. O aparelho circense balança sobre o vazio. Jean-Pierre Rosnay declara que nada se assemelha mais a uma *page d'écriture* do que um trapézio (1960, p. 66). Que escrita é esta? O trapezista segura o aparelho, lança-se, para depois se enrolar entalando as pernas na barra do trapézio. O corpo balança de cá para lá, de lá para cá. No seu campo de visão, o auditório está invertido. O voador lança-se por sua vez (a escrita deste já segue direita), o seu corpo é como o de um frágil pássaro que perdeu as asas, ou de um dragão voador, que as ganhou. Esse primeiro gesto é dramático e sublime: há que ter a noção exata do vai-e-

Ilustração:
Autor desconhecido

-vem, conhecer os tempos, os ritmos, confiar na força do outro. Confiar que a sua escrita direita vai encontrar a escrita invertida do apoio. De certo modo, para se lançar, há que acreditar que existe uma ordem no universo, ondas que seguem uma certa cadência, uma certa música. Logo outro voador se lança no vazio o que faz com que o primeiro tenha que abandonar os braços do apoio, buscando a segurança precária da gaiola aberta. A sequência torna-se um bailado acompanhado pela respiração de quem assiste. Os gestos encadeiam-se sobre desejos. Há laivos azuis e amarelos nos trajes dos voadores. O trapézio é uma máquina de produção inútil, afetada pelos desejos cruzados e porventura contraditórios do acidente e da sublimação do corpo. Uma máquina paradoxal.

Em algumas zonas do sudeste asiático – nas florestas das Filipinas, do Bornéu e do sul da Índia – olhando para as copas das árvores, é possível descortinar os lagartos voadores do género draco. Estes lagartos voam para escapar aos perigos, atrair parceiros sexuais e encontrar comida. Será que também voam pelo simples prazer de se lançarem no vazio, entre as árvores?

Conhecidos como dragões voadores, eles não medem mais do que 8 cm (incluindo a cauda) e conseguem voar a uma altura de cerca de 9 metros. Têm corpos achatados, que também ajudam no voo, e apresentam uma cor castanha mosqueada. Nas patas possuem um conjunto de nervuras alongadas, que conseguem estender e retrair conforme as suas conveniências. Entre as costelas há dobras de pele que se apoiam no corpo quando não estão em uso, mas atuam como asas quando desfraldadas, permitindo que o draco siga os fluxos de vento e deslize no céu, orientando-se graças ao uso das suas longas e finas caudas. Nos machos, as partes inferiores das “asas” são azuis, e amarelas nas fêmeas. No pescoço, os dracos também ostentam uma barbela, amarelo

brilhante nos machos, e cinza azulado nas fêmeas. Apenas estas descem ao solo, onde escavam um pequeno buraco, para depositarem cinco ovos, que cobrem com terra. Permanecem de guarda 24 horas e depois, se tudo correr bem, regressam às árvores e às suas vidas de saltadores e voadores.

Referências

Dehling, J. M. (2017). "How lizards fly: A novel type of wing in animals", PLoS ONE 12 (12): e0189573. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0189573

Rosnay, J.-P. (1960). *Les Diagonales*. Paris: N.R.F.

NOTAS

BIO-GRÁFICAS

Ana Godinho

Professora de Filosofia, Investigadora integrada do Instituto de Filosofia da Nova/IFILNOVA da Universidade Nova de Lisboa. Doutoramento e Pós-doutoramento em Filosofia. Publicou *Linhas de Estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Relógio d'Água, 2007; *O humor e a lógica dos objectos de Duchamp*, Relógio d'Água/IFL, 2011 (Com José Gil) e vários ensaios, entre os quais: "Eterno Retorno e Jogo Ideal" in *Nietzsche e Deleuze: Jogo e Música*, Rio de Janeiro, ed. F. U., 2008; "Como desfazer para si próprio o seu rosto?" in *Cadernos da Subjectividade*, S. Paulo, 2010; "The drawing of the winding line in Imagined-Architectures: architectural graphic representation and other images – drawing (...) City (...) Body, Dwelling on Earth", 2018; "Movimentos Imaginados, corpos em Trânsito" in *interact*, Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia nº 28-29, 2018.

Textos deste Autor:

SCENOPOÏETES DENTIROSTRIS AR JUGO

Ana Luísa Valdeira

Licenciada em Estudos Artísticos e Mestre em Estudos Ingleses e Americanos – Estudos Inter-artes pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente está a terminar o Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa com uma tese sobre a poética indeterminada de John Cage. É editora da *Cine Qua Non - Bilingual Arts Magazine* e investigadora do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. As principais áreas de investigação são as Artes Performativas, os Estudos Inter-artes e a Arte Norte-Americana do século XX. Completou ainda o Curso Complementar de Violino do Conservatório Nacional e foi membro da Orquestra Sinfónica Juvenil, membro co-fundador da Nova Orquestra de Lisboa e membro da Orquestra Académica da Universidade de Lisboa.

Textos deste Autor:

Ana Pais

Bolseira FCT de pós-doutoramento em Artes Performativas (Centro Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), dramaturgista e curadora. É autora do livro *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Colibri, 2004) e de *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas* (Colibri, 2018). Organizou ainda a antologia *Performance na Esfera Pública* (Orfeu Negro, 2017) e a sua versão em inglês disponível online em www.performativa.pt. Foi crítica de teatro no *Público* e no *Expresso*. Como dramaturgista, colaborou com criadores de teatro e dança em Portugal e, como curadora, coordenou vários eventos de curadoria discursiva, dos quais destaca o *Projecto P*! (Lisboa, 10-14 Abril 2017) e *Em Fluxo - Sentimentos Públicos e Práticas de Reconhecimento* (Lisboa, 3-5 Abril de 2019).

Textos deste Autor:

André Pita

Lisboa, 1983. Actor/performer/artista/investigador.

É doutorando em Artes - Artes Performativas e da Imagem em Movimento, parceria do Instituto Politécnico e Universidade de Lisboa, onde desenvolve uma investigação através do seu processo criativo, em torno do tema do exílio. Mestre em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema e licenciado em Teatro, no Ramo de Actores, pela mesma instituição. É ainda licenciado em Psicologia pelo Instituto Superior de Psicologia Aplicada.

Textos deste Autor:

ATURDIMENTO

Catarina Canelas

Bolseira de investigação do INET-md - polo FMH, na área de desenvolvimento da Terpsicore - Base de Dados de Dança e Artes Performativas, desde Outubro de 2017. Licenciada em Política Social, pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Política (ISCSP-UTL), e em dança pela Faculdade de Motricidade Humana (FMH). Entre 2002 e 2015, trabalhou em desenvolvimento comunitário em diversas ONG, da área social e cultural, maioritariamente em intervenção com crianças e adolescentes em situação de risco e avaliação de projectos nessa mesma área. Actualmente frequenta o mestrado em Política Social.

Textos deste Autor:

HOMEM-CROCODILO

Cecília de Lima

Desde 1999, desenvolve a sua carreira como coreógrafa e bailarina trabalhando com diversos criadores europeus. Presentemente é Professora convidada da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (Licenciatura em Dança) e da Universidade Aberta (Doutoramento em Media-Arte Digital). Em 2017, recebeu o grau de Doutoramento pela FMH-UL, na especialidade de Dança (bolseira da FCT). Na sua formação académica, destaca-se: o Mestrado em Coreografia pela ArtEZ (Holanda) e o confronto entre uma instrução clássica, iniciada na Companhia Nacional de Bailado, e uma formação artística de vanguarda desenvolvida na European Dance Development Centre. Tem realizado investigação no Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em Música e Dança (INET-md), no campo da relação da prática de dança com a fenomenologia, as ciências cognitivas, as práticas somáticas, a educação artística e a dança em expansão tecnológica.

Textos deste Autor:

DEVIR-CRIATURA

Ciane Fernandes

Professora titular da Escola de Teatro e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Mestre e PhD em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, EUA, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, onde é pesquisadora associada. Autora dos livros *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro* (Brasil e EUA, 2007), *O Corpo em Movimento/The Moving Researcher* (Brasil e UK, 2002) e *Dança Cristal* (2018). Tem-se apresentado em eventos no Brasil e internacionalmente, inclusive com membros do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, o qual fundou em 1997.

Textos deste Autor:

ÁGUA

Daniel Tércio

Professor Associado na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, onde leciona, ao nível da licenciatura e da pós-graduação, cursos de História da Dança, Estética, Movimento e Expressão Plástica, e novas tecnologias aplicadas à dança. Possui um bacharelato em Filosofia (UL), uma licenciatura em Artes Plásticas (ESBAL), a componente curricular do mestrado em História da Arte (UNL) e o Doutoramento em Dança (FMH). Integra a direção do Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em Música e Dança (INET-md) e coordena o grupo de investigação sobre Estudos em Dança. Coordena também a especialidade de Dança no programa doutoral em Motricidade Humana. É investigador responsável por projectos financiados através da Fundação para a Ciência e Tecnologia, dos quais se destaca *Techologically Expanded Performance* (TEPe), iniciado em 2018. Autor, entre outras, da obra Dançar para a República (Caminho 2010), e de obras de ficção, Daniel Tércio tem participado em projectos performativos e de formação artística, numa perspectiva transdisciplinar. Enquanto crítico de dança, colabora regularmente com a imprensa desde 2004.

Textos deste Autor:

PREFÁCIO ANTROPOCENO CAVALO VOO

Gonçalo M. Tavares

Escritor e professor universitário, tem um mestrado em Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e um doutoramento em Motricidade Humana na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH). É responsável pela leccionação do curso "Corpo e Pensamento Contemporâneo". Estão em curso cerca de 400 traduções da sua obra com edição em mais de cinquenta países. Os seus livros deram origem, em diferentes países, a peças de teatro, peças radiofónicas, curtas-metragens e objectos de artes plásticas, vídeos de arte, ópera, performances, projectos de arquitectura, etc. Foram feitas inúmeras teses académicas – mestrados e doutoramentos – sobre o seu trabalho em Portugal, Brasil, França e Itália. A sua obra é objecto de estudo no programa de diferentes cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento ligados à Literatura.

Textos deste Autor:

DIABO

Gustavo Vicente

Professor, investigador, actor e encenador. Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona as cadeiras de Correntes de Dança Contemporânea, Estudos de Performance e Prática como Investigação. Investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a área de investigação Discursos Críticos em Artes Performativas. Membro (co-convener em 2016-17) do Choreography and Corporeality Working Group da International Federation for Theatre Research e do conselho editorial da *Sinais de Cena*. Actor desde 2001, trabalhou com diversos criadores em teatro e cinema. Em 2009, ganhou o prémio de Melhor Espetáculo (FATAL) com a sua primeira encenação e mais recentemente, em 2019, o prémio de Melhor Espectáculo Solo (Guia dos Teatros) com uma criação para os mais jovens. Colaborador do Teatro do Vestido desde 2013.

Textos deste Autor:

DA CRIATURA E SOBRE O QUE DELA PODEMOS INTUIR

MONSTRO

José Gil

Nasceu em Moçambique, em 1939. Após completar o ensino secundário em Lourenço Marques, matriculou-se em Matemáticas, na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Interrompeu a Licenciatura para ir estudar Filosofia em Paris (Sorbonne). Doutorou-se em Filosofia em 1982, com uma tese sobre O Corpo como Espaço do Poder. Foi assistente de Filosofia na Universidade de Vincennes (França). Viveu dois anos na Córsega, e escreveu um livro de Antropologia sobre "os sistemas políticos corsos". Deu aulas na New School for Dance Development de Amsterdão e Arnhem, e no Collège International de Philosophie de Paris. Voltou a Portugal, onde ensinou na Universidade Nova de Lisboa. Publicou livros sobre Estética da dança e sobre Filosofia do corpo.

Textos deste Autor:

DEVIR-ANIMAL NU

Laura Marques

Nasceu em Leiria, em 1988, e tem participado em projectos multidisciplinares nas áreas das artes visuais, performance, documentário e música improvisada. Em 2018 estreou o documentário *Vacas e Rainhas* no Festival Vision du Réel (Suíça), onde recebeu o prémio da Meta Cultural Foundation, Slon Residency. Nesse mesmo ano, recebeu o prémio Fundação INATEL e uma menção honrosa na Competição Portuguesa do Doclisboa 2018. Este filme é resultado da sua experiência enquanto guardadora de vacas Herens nos Alpes Suíços, trabalho sazonal que faz desde 2012. No âmbito da música improvisada, tem desenvolvido projectos onde utiliza a voz como instrumento, tanto a solo - Fenómeno - como em colaboração com músicos como Maria do Mar, Carlos Godinho, André Tasso ou Helena Espvall. Em 2014, editou o CD *Olha Para Este Grão*, composições musicais ilustrativas do processo de plantação e colheita em diferentes hortas portuguesas. É mestre em Antropologia - Culturas Visuais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e licenciada em Design de Equipamento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

https://cargocollective.com/laura_marques

Textos deste Autor:

VACAS/VOZES

Luca Aprea

Encenador e investigador do Instituto de Etnomusicologia - centro de estudos em música e dança (INET-md). Doutorado em Motricidade Humana - especialidade de Dança, pela FMH / Universidade de Lisboa. É professor da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa onde, na actualidade, desempenha as funções de Director do Departamento de Teatro.

Textos deste Autor:

ATURDIMENTO

Maria R. Bartilotti Matos

Nasceu no Porto. É médica, especialista em radiologia, licenciada em Medicina pela Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. Teve formação em dança contemporânea, com acento na componente de contacto e improvisação, frequentando atualmente o c.e.m., em Lisboa. Possui valências no âmbito de edição videográfica e integra o núcleo de cinema documental KINO-DOC. Desde 2017 realiza o curso de doutoramento em dança na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. A sua pesquisa envolve estudos do movimento numa perspetiva anatómica e ontológica, com ênfase na embriologia.

Textos deste Autor:

EMBRIÃO

Paula Caspão

Escritora e artista, é investigadora e docente convidada no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), bem como investigadora associada no Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC/UNL). Doutorada em Filosofia (Epistemologia e Estética) pela Universidade de Paris-10, foi Visiting Scholar na Tisch School of the Arts, Performance Studies/ New York University (2018). Actualmente investiga as diversas formas de vida – gestos, poéticas, geografias, histórias, ecologias – implicadas nas formas de trabalho (i)material que constituem o museu, o arquivo e o fazer histórico. Explorando procedimentos de contaminação entre formas de composição coreográficas, teóricas e/ou documentais, o seu trabalho tem sido apresentado na Europa, Austrália e EUA desde 2005. É autora de *Relations On Paper* (Ghost Editions, 2013), editora de *The Page As a Dancing Site* (Ghost Editions, 2014) e *Pièces Assemblées* (Head, 2017).

Textos deste Autor:

HIENA TAXIDERMIA

Pedro Félix

Coordenador da equipa instaladora do Arquivo Nacional de Som. Investigador do INET-md (UNL) desde 1997 e do IHC (UNL) desde 2014. Colaborou com o Museu do Fado entre 2005 e 2019.

Integrou a equipa responsável pela elaboração da candidatura do Fado a Património Cultural Imaterial da UNESCO e coordenou o programa de digitalização do espólio fonográfico do Museu do Fado. Tem participado na organização de vários arquivos de som privados e colaborado com instituições públicas e privadas no tratamento de espólios fonográficos. Tem realizado trabalho de gravação, digitalização, restauro e masterização de áudio em edições críticas de fonogramas históricos. Concebeu e coordenou o projecto europeu HeritaMus (2015-2018). Tem desenvolvido trabalho sobre grupos musicais em Portugal, tecnologia do som, indústrias da música, e património sonoro, investigação que serviu de base para publicações em livro, capítulos e artigos em revistas científicas, e para a sua tese de doutoramento sobre a prática musical em contextos de produção industrial, tendo como terreno o grupo Xutos & Pontapés. Integrou a equipa de coordenação da Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Círculo de Leitores, 2010) para a qual escreveu mais de 50 entradas.

Textos deste Autor:

POMBA DA FRUTA

Rita Pedro

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de Paris VIII, fez o Mestrado sobre o conceito de Infância, em Filosofia, na Universidade Nova, sob a orientação do Professor José Gil (2015). Desde 1999 coordena e desenvolve projectos de *Filosofia com Crianças* (FcC) e trabalha nessa área como pesquisadora, formadora, professora e animadora. Desde 2006, coordena e dinamiza projectos de FcC em contexto de migração e interculturalidade, nomeadamente o projecto *Pensar e Agir na Diferença* na Associação Moinho da Juventude situada no Bairro Cova da Moura (2006-2009), o projecto *Filosofia na Comunidade*, com crianças de comunidades piscatórias e rurais em Cabo Verde (2009-2011) e *Diálogos na Diversidade* no Museu Nacional de Etnologia (2018-19). Desde 2012, trabalha em parceria com vários artistas, atores e bailarinos, na co-criação de experiências artístico-filosóficas e espectáculos para crianças. Autora e intérprete de duas *miniconferências para miúdos curiosos*, sobre racismo, no teatro Maria Matos e no LUCA, entre 2017 e 2018. Criação da conversa-espectáculo "*Why some people don't like black and others don't like white*?", em co-criação com um grupo de crianças, no Festival TODOS de 2018.

Textos deste Autor:

Sérgio Bordalo e Sá

Licenciado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1998), tem um mestrado em Film Studies pela The University of Iowa (2001) e um doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2013). Entre Abril de 2014 e Maio de 2015, foi bolseiro de investigação num projecto académico do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) relacionado com filmes turísticos. Em Junho de 2015, começou a trabalhar no projecto de investigação do INET-md (Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em Música e Dança), polo na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, primeiro como bolseiro e desde Abril de 2019 como Investigador Auxiliar, onde pesquisa a relação entre a dança e o cinema. Foi igualmente Professor-Adjunto Convidado na Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria (2014) e na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal (2018/19).

Textos deste Autor:

Sílvia Pinto Coelho

Nasceu em Coimbra em 1975. Coreógrafa, investigadora do ICNOVA e professora auxiliar convidada na NOVA-FCSH – nos Mestrados de Artes Cénicas e de Ciências da Comunicação –, é doutorada e mestre em Ciências da Comunicação, licenciada em Antropologia e bacharel em Dança. Desde 1996, coreografa e participa em processos de pesquisa, e em filmes com colaboradores de várias áreas. Apresentou peças suas em Portugal, Berlim e Madrid, entre as quais *Einzimmerwohnung* (2004) e *Capricho#2/Outra Coisa*, com Daniel Pizamiglio (2017) e *Capricho#12/Jogo de Espelhos* (2019). Influenciada pelas técnicas e estéticas mais difundidas nos anos 90, frequenta o c.e.m. desde 1994, fez o CIDC do Forum Dança (1997-99) e aulas diárias para profissionais na Tanzfabrik (Berlim, 2002-05).

Textos deste Autor:

O OLHAR DA ONÇA

Sónia Baptista

Completou o C.I.D.C do Fórum Dança e tem um mestrado com distinção em Coreografia e Performance pela Universidade de Roehampton, em Londres. Em 2001, foi-lhe atribuído o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. No seu trabalho performativo, explora e experimenta com as linguagens da Performance, Dança, Música, Literatura, Teatro e Vídeo. Começou a publicar os seus poemas e textos em 2011. Paralelamente, desenvolve projectos na área da música, pedagogia e iniciou experimentações no campo das artes plásticas e visuais participando em exposições colectivas e instalações. O seu trabalho tem sido apoiado pelo Ministério da Cultura/Secretaria de Estado da Cultura – DGArtes, Fundação Calouste Gulbenkian e Centro Nacional de Cultura. As suas criações têm sido apresentadas em vários Festivais, Teatros e Galerias em Portugal e no estrangeiro. Artista Associada da AADK Portugal.

Textos deste Autor:

RAPOSA NÃO POUSA

PRÁTICAS PERFORMATIVAS EM TORNO D'O ANIMAL