

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



CORPOS ILEGÍVEIS

TRABALHO DE PROJETO

María García de las Llanderas

Para a obtenção do grau de Mestre em Teatro

Especialidade em Artes Performativas

Lisboa, 2019

CORPOS ILEGÍVEIS

María García de las Llanderas

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Marta Cordeiro.

Lisboa, 10/2019

SINOPSE

O problema da ilegibilidade de certas formas da dança é o tema central deste projeto. Através da escrita e da proposta de um percurso performático, reflete-se sobre as motivações por detrás da criação de discursos que têm como objetivo a disciplinação dos corpos considerados ilegíveis e, portanto, suscetíveis de contestar aos modelos corporais em processo de formação, ou já vigentes.

A relação entre a dança e a Igreja é examinada, tomando como exemplo o cancionero do *Llibre Vermell* de Montserrat e o conto de H. C. Andersen *Os Sapatos Vermelhos*.

Propõe-se olhar para a história desde uma perspetiva coreográfica, quer dizer, entender o passado em diálogo constante com o presente e moldado por discursos e corpos que desenham traços, não lineares e contínuos, mas disruptivos e móveis.

Palavras chave: coreo-história, corporalidade medieval, Igreja, dança, ilegibilidade.

ABSTRACT

The illegibility of certain forms of dancing is the main topic of this project. Through written research and a performative itinerary, it is considered the motivation behind the conformation of discourses that have as an aim the discipline of bodies considered illegible and, as such, liable to put into question body-models in process of being form, or already in force.

The relationship between dance and the Church is examined, taking as an example the *Llibre Vermell* de Montserrat song book and H. C. Andersen's fairy tale *The Red Shoes*.

Finally, it is proposed to look at History from a choreographic perspective. This means, understanding the past in constant dialog with the present, and shaped by discourses and bodies that design strokes, not linear and progressive, but disruptive and mobile.

Key words: Choreo-history, medieval corporeality, Church, dance, illegibility.

AGRADECIMENTOS

A Marta e a Diogo. Pela generosidade, apoio e afeto com que fui acompanhada durante todo o trabalho. Obrigada.

Agradeço também:

A família e amigas, obrigada pela paciência.

A Nuno Ferreira, por me escutar, baralhar e abrir possibilidades.

A Óscar, porque as vezes a palavra amigo fica pequena.

A Hentschel, por me dar confiança e coragem quando mais precisava.

ÍNDICE GERAL

CORPOS ILEGÍVEIS

SINOPSE/ABSTRACT	3
AGRADECIMENTOS	4
ÍNDICE GERAL	5
INTRODUÇÃO.....	7
1. CARNE RADIOATIVA.....	11
2. A HISTÓRIA EM MOVIMENTO. KÉLINA GOTMAN E A COREOGRAFIA COMO METODOLOGÍA.....	17
2.1 TOMANDO A NEUROLOGIA COMO EXEMPLO.....	19
2.2 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE A REPETIÇÃO.....	22
2.3 COREO-HISTÓRIA.....	28
2.4 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE OS ENUNCIADOS.....	29
2.5 INSTRUMENTOS DE TRANSDISCIPLINARIEDADE. ZONAS DISCURSIVAS DE INTENSIDADE E COREO-ZONAS	31
2.6 PEQUENA ESPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE ZONAS DISCURSIVAS DE INTENSIDADE.....	32
3. O <i>LLIBRE VERMELL</i> DE MONTSERRAT.....	36
3.1 CONTEXTO. O MOSTEIRO DE MONTSERRAT E O <i>LLIBRE VERMELL</i>	38
3.2 A PRÁTICA CUMUM DA DANÇA NA IDADE MÉDIA.....	42
3.3 A DANÇA E A IGREJA. UMA RELAÇÃO POR ESCLARECER.....	43
3.4 PARA UMA NOVA CORPORALIDADE?.....	49

4. OS SAPATOS VERMELHOS.....	51
4.1 OS SAPATOS VERMELHOS DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN. UM POSSÍVEL RESUMO.....	53
4.2 O CORPO DE KAREN, O CORPO SEM ÓRGÃOS.....	54
4.3 É KAREN REALMENTE POSSUÍDA? O CORPO PARADOXAL.....	56
4.4 O DESEJO COMO PRODUTOR.....	57
4.5 O DESAFIO DE KAREN.....	59
5. CONCLUSÕES E RESSONÂNCIAS.....	64
5.1 CONCLUSÕES.....	65
5.2 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE A NOÇÃO DE PRESENTE DE BERGSON.....	68
BIBLIOGRAFIA.....	69
ÍNDICE DE IMAGENS.....	72
ANEXOS.....	73

INTRODUÇÃO

O objeto que se apresenta inscreve-se no âmbito do Mestrado em Teatro, da especialização em Artes Performativas, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, na vertente “Trabalho de Projeto”.

Tem como ponto de partida as seguintes perguntas: porque é que algumas formas de dança têm sido consideradas disruptivas e censuráveis? Que características existem nos corpos em movimento que têm sido objeto das disciplinas? Pode ser a dança um espaço de contestação e libertação dos modelos corporais impostos?

A motivação inicial foi um encontro fortuito com um artigo sobre as ‘pragas’ da dança medieval. Também conhecidas como coreomania (termo popularizado no século XIX), estes eventos nos quais, supostamente, as pessoas eram possuídas por uma vontade incontrolável de dançar que as podia levar até a morte, exerceu um grande fascínio ao longo da história. Sendo a ideia de partida fazer um projeto sobre esta temática, o processo de investigação desenvolveu-se em torno de questões que abriram o campo para além desta. Surgiu, então, a necessidade de investigar estes corpos, descritos como incontroláveis e até doentes, e que suscitavam os discursos que se tinham formado em volta deles. No processo, apareceram outras perguntas relacionadas com a própria forma que o projeto devia ter. Colocou-se, assim, a problemática da palavra: é suficiente o modelo de dissertação que se formula apenas através da escrita, para dar conta das experiências corporais? Qual é a relação entre a palavra e o movimento? Esta é a base da opção deste projeto ter dois componentes, que evidenciam duas possíveis aproximações às mesmas problemáticas. Por um lado, um ensaio e, por outro, um percurso performático. Há uma recusa consciente de dividir o trabalho em “parte prática” e “parte teórica”. A prática artística gera os seus próprios modos de saber e a pesquisa e escrita também podem ser prática criativa.

O capítulo 1 descreve o percurso performático que é acompanhado da escuta de vários relatos através de headphones. Decidiu-se apresentar o roteiro por meio de fotografias dos espaços, fragmentos dos textos que acompanham a performance, e um mapa do percurso. O objetivo é aproximarmo-nos do objeto desta pesquisa do ponto de vista da

criação artística, entendendo-a não como uma ilustração ou tradução da dissertação, mais como um outro processo que gera as suas próprias dinâmicas de conhecimento.

O capítulo 2 desenvolve reflexão teórica, fundamentando-se em conceitos desenvolvidos por Kéline Gotman e que têm a suas fontes em Michael Foucault e Gilles Deleuze. Apresenta-se uma visão da história enquanto coreografia de corpos e discursos, num diálogo constante entre presente e passado. São propostas, também, pequenas experiências práticas que têm como objetivo circunscrever conceitos abstratos através de uma dimensão performativa.

O capítulo 3 parte de uma nota introduzida pelo copista do cancionero medieval do *Llibre Vermell* de Montserrat. Examinam-se possíveis implicações que esta nota pode ter para o estudo da corporalidade medieval. Em última instância, procura-se dar conta da paulatina aplicação do critério de legibilidade a que os corpos são submetidos. Neste contexto, é observada a relação ambígua entre a dança e a Igreja.

O capítulo 4 foca-se no conto de Hans Christian Andersen, *Os Sapatos Vermelhos*. Continuando a reflexão em torno da relação entre Igreja e dança, propõe-se uma leitura da fábula a partir do conceito de Corpo sem Órgãos, de Deleuze e Guattari, assim como uma aproximação à teoria de Elizabeth Grosz sobre o desejo. Este capítulo incide, novamente, nos critérios de legibilidade e ilegibilidade dos corpos, explorando o potencial da dança como espaço de contestação à imposição de uma determinada visão do corpo, neste caso, a de corpo-como-recipientes.

O relatório termina com uma pequena reflexão sobre o processo de criação do projeto e com às conclusões às que se chegou.

Também se incluem imagens que foram selecionadas e colocadas, maiormente em pares, como um exercício para estabelecer relações, não ilustrativas ou diretas, entre discursos do passado e do presente. A intencionalidade desta escolha é, também, a de adicionar uma dimensão performática a apresentação escrita do trabalho.

As traduções das citações incluídas foram feitas pela autora, apresentando-se, em nota de rodapé, os textos na língua a que a eles se teve aceso.

CARNE RADIOATIVA

Carne Radioativa é o título do percurso performativo que integra este projeto. Neste capítulo, descreve-se o roteiro e o dispositivo de funcionamento da proposta. Acompanha-se de fotografias, um mapa e fragmentos dos textos gravados, que formam parte do percurso, e que os participantes podem ouvir através dos seus smartphones.

Carne Radioativa é um percurso performático pelas ruas de Alcântara, pensado como uma peregrinação. Começa na rua Triste-Feia e termina na capela de Santo Amaro.

Os participantes reúnem-se, no ponto número 1, onde é entregue um mapa com o roteiro proposto.

Em cada ponto assinalado, encontra-se um cartaz, pendurado no espaço público, com um código QR. Este código dá acesso a um documento em linha que contém um áudio, no qual se relata uma história. Cada ponto do mapa corresponde a histórias diferentes.

O percurso está estruturado de forma que os participantes caminhem sempre em sentido ascendente e não percam a referência visual da Ponte 25 de Abril. Desta forma, tenta-se que a coreografia desenhada pelos corpos corresponda à lógica da peregrinação. Este deslocamento, e o esforço físico que comporta, tem como objetivo colocar a própria consciência do corpo como parte fundamental do percurso.

Os textos gravados, que acompanham o roteiro, foram escritos em paralelo à investigação da que este relatório da nota. O ponto de partida foi a necessidade de trazer ao presente, e a uma dimensão performática, os conceitos problematizados neste trabalho.

Cada um dos áudios corresponde a uma personagem diferente, todas elas habitantes do bairro de Alcântara e, mais concretamente, da rua Triste-Feira. Todas elas passam por uma situação que as leva até o descontrolo corporal. A ilegibilidade de certas formas de dançar, a relação com o imaginário da Igreja Católica e a dança como espaço de resistência, são os tópicos centrais, comuns a todas as histórias.

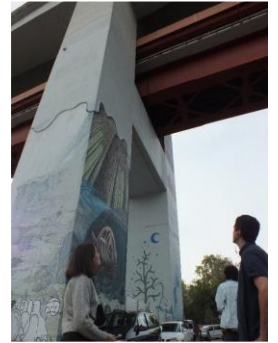
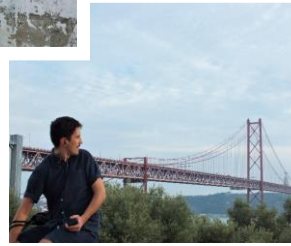
A transcrição completa dos textos pode-se consultar nos Anexos.



"Eu sou a carne. Eu sou a carne que brilha. A carne do espelho roto que desfaz a luz numa chuva de purpurina. E digo: dança. E digo: dançai!"



"Olha de novo a sua ponte-fita-de-medir e, como funâmbulo, o Cristo Rei caminha pela linha vermelha pendurada sobre o rio Tejo.



"A hidrografia completa do corpo agitou-se violentamente. O mapa de estradas elétricas a pulsar a sua mensagem em código morse aos músculos."



"Em frente à varanda, lá no alto, a Ponte 25 de Abril. Em frente mesmo, lá em cima, A Ponte. À frente, no céu, os carros a voar."



"O facto é que F.T. estava a vibrar de dentro para fora, os braços e mãos descreviam trajetórias de cintas invisíveis que corriam em todas as direções e planos possíveis à volta dela."



A HISTÓRIA EM MOVIMENTO

Kéline Gotman e a coreografia como metodologia

Neste segundo capítulo discute-se conceitos chave dos que a autora, professora, tradutora, bailarina e atriz Kéline Gotman apresenta ao longo do seu livro *Choreomania: Dance and Disorder* (2018). Gotman desenvolve no seu trabalho, apoiando-se fortemente em Michael Foucault e Gilles Deleuze, uma linguagem e metodologia própria para a análise dos discursos históricos em torno da dança e o corpo, colocando o foco de atenção no carácter cinético da formação e transformação de conceitos, discursos e disciplinas. Argumenta-se que a originalidade de Gotman reside na sua capacidade de converter a coreografia num instrumento para a análise da história do conhecimento e a porosidade das diferentes disciplinas que a conformam.

2.1 TOMANDO A NEUROLOGIA COMO EXEMPLO

Para introduzir a metodologia de trabalho de Gotman, pode-se tomar como exemplo a sua análise do discurso neurológico em torno da histeria no século XIX.

George Didi-Huberman, em *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (1982), descreve a histeria como o grande invento do doutor Jean-Martin Charcot, para quem foi especificamente criada a Cadeira Clínica de Enfermidades do Sistema Nervoso em 1881, no hospital para mulheres de Paris, a *Salpêtrière*. Nas suas famosas aulas das Terças-Feiras, Charcot e os seus discípulos, criaram um imenso aparato discursivo para tentar explicar a origem de uma série de 'sintomas' observados em muitas das mulheres internadas no hospital. Estes 'sintomas' eram tão variados como as próprias explicações para a sua natureza. Nas palavras de Didi-Huberman, "Era o sintoma, colocando-o cruamente, de ser mulher"¹ (Didi-Huberman, 1982, p.68). Nas aulas, Charcot provocava, diante dos estudantes, os 'ataques de histeria' nas pacientes, como se fosse um espetáculo teatral. Estes ataques obedeciam a um padrão de repetição, uma dramaturgia de atitudes corporais, espasmos e sons animais, nos quais Charcot e os seus discípulos tratavam de ler o ilegível. A enfermidade era tão misteriosa e espectral como os corpos das mulheres. O trabalho do cientista consistia, porém, em tornar legível e visível (portanto previsível) aquilo que permanecia oculto nos corpos das 'doentes'.

Numa passagem de *Choreomania: Dance and Disorder* (2018), Kéline Gotman discorre acerca da histeria e da sua relação com a coreomania: "Os cientistas – neurologistas, neste capítulo em particular – interpretam o corpo que gesticula inexplicavelmente recorrendo à comparação e ao artefacto histórico, que ilustra o corpo contemporâneo em estado de agonia por justaposição com formas passadas e estranhas."² (Gotman, 2018, p.140)

¹ "It was the symptom, to put it crudely, of being a woman."

² "Scientists – neurologists, in this chapter, in particular- explain the inexplicably gesticulating body by recourse to comparison and historical artefact, which illustrate the contemporary body in distress by juxtaposing it to past and foreign forms."

A neurologia do século XIX é tomada por Gotman como exemplo da disciplina mais 'interdisciplinar' da época moderna: move-se no campo da interpretação histórica – ou reinterpretção – e cria discursos em que o corpo é olhado como artefacto histórico, ou arquivo, que há-de ser decodificado e que reativa (*re-enacts*) padrões, formas e eventos do passado. A neurologia criaria, então, novos sistemas de pensamento através dos quais poderíamos encontrar dois níveis coreográficos:

Um primeiro que daria conta da gestualidade da histeria como uma reprodução de formas corporais passadas, vinculadas à ideia de antiguidade como origem mítica – um tanto obscura – nas quais a neurologia veria um padrão reconhecível – uma coreografia – que trataria de decodificar. Diz Gotman, sobre a aparição da neurologia: "Aparece no século XIX como método que conecta realidades corporais contemporâneas e expressões passadas destas corporalidades. Resumindo, como forma de ler a história dos corpos através de congruências coreográficas."³ (Gotman, 2018, p.140)

Mas Gotman também concentra a sua atenção na coreografia que desenham os enunciados e discursos da neurologia, que se move no campo da narrativa literária, da historiografia, da história da arte ou da psiquiatria, para dar conta desse primeiro nível coreográfico. Neste sentido, Gotman procura sempre a descrição e análise da história do conhecimento, refletindo sobre o papel que o movimento dos conceitos, enunciados e corpos têm na formação dos discursos e disciplinas (estas também em contínuo deslocamento).

Michael Foucault, em *História da Sexualidade I* (1992) e em *Vigiar e Punir* (1999), analisa o surgimento de mecanismos que visam criar corpos dóceis, quer dizer, corpos disponíveis para serem transformados e perfeiçoados. Estes mecanismos ou métodos para submeter os corpos mediante o escrutínio minucioso e a criação de discursos detalhados sobre as suas características, são as chamadas 'disciplinas'. Os corpos devem ser treinados para garantir a sua utilidade e eficiência no âmbito da nascente

³ "Appears in the nineteenth century as a method connecting contemporary corporealities and past expressions of these corporealities, in short, as a way of reading bodily history through choreographic congruences."

industrialização dos séculos XVIII e XIX. Mas a disciplina do corpo teria uma origem mais antiga, que Foucault encontra na vida conventual da Idade Média.

Ainda que a metodologia de Gotman seja devedora do pensamento de Michael Foucault, a diferença entre eles reside na importância da descrição cinética, na ênfase que Gotman coloca no próprio movimento, na necessidade de indagar e desenlear a coreografia que os conceitos desenham no seu infinito processo de transformação, nos seus perpétuos saltos entre o passado – entendido este como uma formulação, uma ficção ou narrativa que também está sempre a mudar – e o presente.

(...) busco também apreender os processos intelectuais e discursivos através dos quais a abstração dos cenários históricos produz novos corpos de conhecimento e verdade – novas ficções – que são materiais e móveis. O conhecimento move-se – executa um ato cinético, onde *kinesis* refere passagem, transferência e repetição.⁴ (Gotman, 2018, pp. 44-45)

Como se observa, no caso da neurologia e da sua interpretação da histeria, é fundamental atender a este jogo de repetições e reflexos que se materializam duplamente: no corpo da doente e no próprio discurso sobre a doença. Assim, os gestos, movimentos e estados do corpo histérico são interpretados como uma repetição, tirada de um imaginado cenário histórico originário e convertida num suposto padrão abstrato, que é revelado através do corpo doente. O outro jogo de repetições e reflexos está nos próprios enunciados e discursos acerca da doença. Estes transitam entre diferentes disciplinas, alimentando-se e contagiando-se de outros discursos, mas também recorrem a fontes e arquivos do passado que são assimilados e repetidos sempre com uma ‘certa medida de diferença’.

No estudo da coreomania, durante o século XIX, recorre-se frequentemente à referência do caso que se converteu no mais popular e paradigmático: o surto acontecido em Strasburg no Verão de 1518, onde, supostamente, centenas de pessoas dançaram durante semanas nas ruas, em estado de agonia, até cair ao chão completamente

⁴ “(...) I seek also to capture intellectual and discursive processes by which abstraction from historical scenes produces new bodies of knowledges and truth- new fictions- which are material and mobile. Knowledge moves- it performs a kinetic act, where ‘kinesis’ denotes passage, transfer, and repetition.”

exaustas, para acordar e começar o processo novamente. Os 'possuídos' por esta doença contagiosa eram levados até a igreja próxima dedicada a San Vito que os curava milagrosamente. Histórias sobre estes surtos são repetidas por diversos cronistas posteriores. Uma das características dos doentes era a sua aversão pela cor vermelha.

A *coreomania*, similarmente à histeria, surge como resultado de uma leitura específica do passado. Esta procura de sinais de corporalidades históricas nos corpos contemporâneos produz um espaço de abstração no qual se criam novos discursos.

Desta forma, o conceito de *coreomania* surgiu no discurso médico do século XIX, ligado a um passado obscuro e primitivo que se foi alimentando de relatos chegados das colónias – habitadas, no imaginário do século XIX, também por figuras primitivas que remetiam para uma antiguidade evasiva, habitada por corpos animais e de comportamento imprevisível.

Este processo de assimilação e repetição, que cria novas ficções e saberes, 'coreografias' de corpos e discursos, é um dos grandes focos de interesse de Gotman. Procura uma aproximação à história que não abstrai os sujeitos da sua dimensão corporal. Quer dizer, nem Gotman nem Foucault ignoram as mentalidades e incluem na sua análise os corpos que conformam essas mentalidades. Para Gotman é relevante esta dimensão material do discurso que permite a sua mobilidade e o seu contato com outros corpos de conhecimento.

2.2 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE A REPETIÇÃO

Pense-se na repetição, como repetição de um movimento concreto: estou sentada na cadeira da minha secretária, levanto o braço, começando o movimento pelo cotovelo; o ombro articula-se para permitir a trajetória, para cima, do braço, continua para o antebraço, o pulso e, finalmente, a mão estica-se e puxa o braço até ficar direito e

perpendicular ao chão, por cima da minha cabeça. Demorei dois segundos a executar o movimento, cuja qualidade foi fluida e leve.

Se agora o leitor tentar repetir o movimento descrito (convido-o mesmo a experimentar) não obterá necessariamente o mesmo resultado. Um corpo nunca poderá executar exatamente o movimento de outro corpo. Podemos perceber que o movimento não será idêntico, ainda que o desenho, a trajetória, o tempo-ritmo sejam hipoteticamente os mesmos. A intenção de repetição implica sempre a diferença, que constitui o motor da novidade. O movimento que o leitor executou foi uma repetição daquele descrito, que se tornou numa outra coisa. E que ainda se tornará uma outra coisa se o leitor tentar descrever o seu movimento e outra pessoa tentar transferi-lo para o seu corpo e repetir.

Gotman diz:

A '*Kinesis*' dá a entender uma estrutura de repetição que implica prioridade – alguma coisa sucedeu antes que a repetição pudesse acontecer – e novidade. Com a repetição vem a diferença: a mesma coisa, nesta formulação *heracliteana* nunca é repetida exatamente da mesma forma. A coreomania retorna, na literatura médica, com uma certa medida de diferença. Portanto, também as formações discursivas que as moldaram em ficções, sugerem retornos discursivos a fontes anteriores e a conceptualizações históricas.⁵ (Gotman, 2018, p.45)

Se pensarmos no movimento que executamos como um enunciado: a repetição do enunciado-movimento cria uma série de novas singularidades que transformam o enunciado-movimento inicial numa coisa diferente, independentemente do facto de que a articulação do movimento (a sua trajetória, tempo-ritmo, etc.) possa ser a mesma. O mesmo enunciado-movimento não se repete de forma igual, não só por ser outro corpo a executá-lo, mas porque o espaço e tempo de execução também mudaram, alterando o próprio enunciado-movimento. Diz Deleuze, a propósito da formulação que Foucault faz sobre os enunciados, que estes podem ser repetidos mas que as condições de repetição são muito estritas: "É preciso que haja idêntico espaço de distribuição, idêntica repartição de singularidades, idêntica ordem de sítios e de lugares, idêntica relação com

⁵ "Kinesis suggests a structure of repetition that implies priority- something happened before repetition could take place- and novelty. With repetition comes difference: the same thing is never, in this Heraclitean formulation, repeated exactly the same way. Choremania recur, in medical literature, with a measure of difference. So, too, the discursive formations that fashion them into fictions suggest discursive returns to prior sources and historical conceptualizations."

o meio instituído: todo isso constitui, para o enunciado, uma 'materialidade' que o torna repetível." (Deleuze, 1998, p.30)

Desta forma, aproximamo-nos dos conceitos de repetição e diferença de Deleuze, que Gotman utiliza para dar conta do processo de formação e transformação dos discursos em torno da coreomania. Discursos que se movem e saltam entre diferentes campos do saber e atravessam espaços geográficos.

Na sua análise da separação platónica entre o sensível e o inteligível, entre o modelo e a cópia, Deleuze reclama a identidade própria do simulacro, aquele terceiro patamar na hierarquia de Platão. Se o modelo ocupa o lugar primeiro e habita nesse mundo estável e ordenado das ideias, a cópia desce a um segundo degrau, e habita o mundo sensível. Mas a cópia participa do modelo em quanto referência direta, enquanto aquele formar parte da sua identidade. Não acontece assim no último degrau, ocupado pelo simulacro. Este, cópia de uma cópia, perde a referência direta do modelo. Não obstante, conserva a aparência de uma relação com ele. Simula e engana, cria ilusão de participar da identidade do original.

Deleuze chama a atenção sobre a forma de olharmos para o simulacro, e subverte sua conceção enquanto cópia degenerada. O simulacro afirma intrinsecamente a diferença, interioriza uma dissemelhança. Esta inversão rompe com a hegemonia do modelo e com a possibilidade de um ponto de referência para a hierarquização: "Já não há ponto de vista privilegiado nem objeto comum a todos os pontos de vista. Não há hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro..."⁶ (Deleuze, 1989, p. 263)

Assim, a coreomania e os discursos e enunciados que a atravessam, participam deste jogo da repetição, retomando fontes passadas e discursos de campos muito variados, re-significando, neste processo de repetição, os enunciados e discursos reproduzidos.

Gotman procura trazer à luz estas relações e mutações nos discursos, através dum exame pormenorizado de textos tão dispares como crónicas latinas medievais, diários de

⁶ "Ya no hay punto de vista privilegiado ni objeto común a todos los puntos de vista. No hay jerarquía posible: ni segundo, ni tercero..."

viagens coloniais ou textos médicos. Nesta aparente disparidade espacial, temporal e discursiva das fontes utilizadas, Gotman não intenta buscar uma origem ou momento constitutivo da coreomania como conceito, mas como, de que forma ou através do que, o conceito é transformado, deslocado e adquire novos usos e conotações. Em suma, a coreomania é vista por Gotman através do prisma do simulacro, como um evento sem um referente fixo, cuja identidade é a própria dissemelhança.



Figura 1

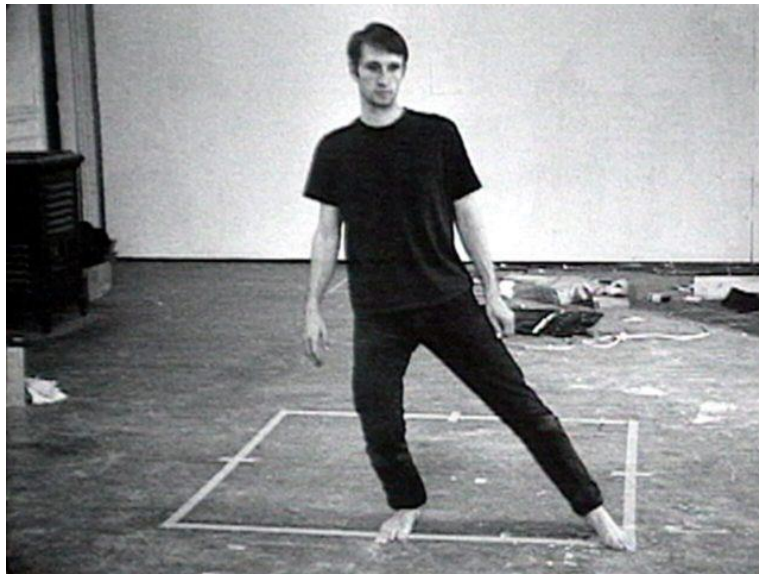


Figura 2

2.3 COREO-HISTÓRIA

Em *Foucault* (1998), Deleuze sublinha a importância central que tinha para o filósofo francês tanto a topologia – a descrição do espaço heterogêneo de formação, articulação e dispersão dos enunciados – como aquilo em que consistem as singularidades que o enunciado supõe. No caso de Gotman, no entanto, a atenção parece estar nas trajetórias, percursos múltiplos – coreografias rizomáticas – que os enunciados executam nessas topografias. Mas estas coreografias não respondem a uma ordem preestabelecida ou a um ‘coreógrafo’ ou, em termos de Foucault, a uma consciência universal que atravessaria a história e as disciplinas e as dotaria dum progresso. São movimentos que encontram o seu motor em si mesmos e no contágio recíproco, criando coreografias contingentes que não respondem a um fim ou a uma suposta acumulação de movimentos que resultaria numa hipotética coreografia final e que tornaria inteligível o conjunto de gestos e os dotaria de homogeneidade. Estas coreografias que Gotman nos apresenta são rizomáticas, nunca axiomáticas (proposições) ou articuladas sistematicamente (frases), ou seja, são enunciativas, coreografias-enunciados ou, dito doutra forma, enunciados que são interrogados enquanto executantes de coreografias.

Como enunciados, não respondem a um sujeito fixo mas, antes, a um sujeito variável. O sujeito das coreografias de Gotman é múltiplo e difuso. É a multiplicidade infinita da imagem de um espelho que se reflete num outro espelho:

Se, como Kate Elswit aponta, reformulando Franko, a tarefa de ‘ler’ fontes históricas é também a de procurar ressonâncias contemporâneas com elas, fontes anteriores lendo fontes anteriores a elas mesmas, extrairão, da mesma maneira, os seus próprios regimes de significação, que hoje podemos tentar rastrear. (...) Traçando a relação entre formas passadas de historicidade – o imaginário histórico do passado – podemos tentar extrair uma ‘coreo-história’ contra pontual e coreográfica.⁷ (Gotman, 2018, p.66)

⁷ “If, as Kate Elswit points out, reprising Franko, the task of ‘reading’ historical sources is also to trace contemporary resonances with them, prior sources reading sources prior to themselves similarly extract their own regimes of signification, which we can, today, attempt to trace. (...) In tracing the relationship between past forms of historicity -past historical imaginings- we can attempt to draw out a contrapuntal, choreographic ‘choreohistory.’”

Portanto, através da análise destas coreografias, Gotman apresenta-nos uma história na qual não existe uma linha clara e progressiva até ao presente. O passado refaz-se constantemente nesta relação de repetições, num balançar contínuo com o presente. Esta “ambiguidade temporal”⁸ (Gotman, 2018, p.141), ou porosidade entre passado e presente, revela o movimento coreográfico da história. A coreo-história não se caracteriza por movimentos contínuos e lineares, mas antes por “um movimento que salta, omite e pula – um deslocamento lateral, diagonal ou em ziguezague – de ideias e corpos através do tempo.”⁹ (Gotman, 2018, p.141)

2.4 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE OS ENUNCIADOS

Uma das tarefas que ocupa Foucault em *A Arqueologia do Saber* (2018) é tentar aproximar-se de uma possível delimitação do que um enunciado pode ou não pode ser, qual é a sua função, e o espaço em que opera. Ele próprio, apercebe-se da impossibilidade, ou sequer da pertinência, de tentar uma definição ‘tradicional’ acerca do que é um enunciado. Talvez a melhor forma de nos fazer perceber qual é, segundo Foucault, a função enunciativa, seja através de um exemplo extraído d’ *A Arqueologia do Saber*.

Pensemos no teclado de uma máquina de escrever (podemos também pensar no teclado de um computador): as letras que lá vemos não são um enunciado, mas essas mesmas letras – A, Z, E, R, T, no exemplo de Foucault, que teria o seu equivalente em Q, W, E, R, T, num computador – enumeradas num manual de dactilografia, são ‘o enunciado da ordem alfabética assumida pelas máquinas de escrever francesas’ (Foucault, 2018, p.127) ou, no segundo exemplo, o enunciado da ordem alfabética do teclado de um computador standard.

⁸ “Temporal ambiguity”

⁹ “(...) the hopping, skipping and jumping motion – the lateral, diagonal or zigzag move – of ideas and bodies across time.”

Comprovamos que o enunciado não tem de ser, necessariamente, equivalente a uma frase, proposição, ou sequer a signos gramaticais, mas podemos dizer que é aquela função que faz possível a esses traços emergir como signos (ou frases ou proposições, em qualquer caso). Esta função está ligada a uma materialidade que torna os enunciados repetíveis, mas esta materialidade não é propriamente espaço-temporal (não é identificável com um fragmento concreto de matéria), ela responde, antes, a um estatuto que “nunca é definitivo, mas modificável, relativo e sempre suscetível de ser repostado em questão” (Foucault, 2018, p.147). Assim, diferentes cópias de um mesmo livro não supõem diferentes enunciados, mas a mesma frase dita por um escritor na sua vida quotidiana e posteriormente recolocada na fala de uma personagem corresponde, efetivamente, a enunciados diferentes.

Sobre a singularidade do enunciado, diz Foucault:

(...) a relação que mantém com o que enuncia não é idêntica a um conjunto de regras de utilização. Trata-se de uma relação singular: e se nestas condições reaparece uma formulação idêntica – são de facto mesmas palavras que são utilizadas, são substancialmente os mesmos nomes, é na totalidade a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado. (Foucault, 2018, p.131)

Assim, um enunciado não pode ser reduzido a uma relação significante-significado ou de sentido de uma frase.

Se voltamos ao nosso movimento-enunciado¹⁰ podemos ver como a sua repetição (eu sentada na minha secretária enquanto escrevo este texto) remete para uma experimentação cinética que faz parte da minha pesquisa. Esse mesmo movimento, repetido por um estudante sentado na sua secretária durante o período de uma aula, remete para uma chamada de atenção ao professor (levantar o braço para falar, por exemplo).

¹⁰ V. infra p. 20

2.5 INSTRUMENTOS DE TRANSDISCIPLINARIDADE: ZONAS DISCURSIVAS DE INTENSIDADE E COREO-ZONAS

Gotman procura descrever as trajetórias dos discursos, enunciados e corpos, assim como os processos linguísticos e materiais que os moldaram; tenta, igualmente, fazer a descrição dos espaços em que são formados e imaginados, isto é, a descrição topológica. Estas topologias caracterizam-se pelo encontro, o contágio e o cruzamento – se pensarmos no nosso exemplo prático, devemos-nos perguntar: como chegou o movimento de um sujeito a outro sujeito? Qual foi a trajetória coreográfica e que operações de transformação, multiplicação e contágio ocorreram no processo?

Os enunciados, conceitos e discursos podem-se dispersar, modificar e cruzar com outros, criando espaços com uma alta concentração de enunciados que, durante um certo período de tempo, convivem, alterando-se mutuamente. Estes espaços seriam zonas discursivas de intensidade (*discursive zones of intensity*):

Este tipo de espaço é atravessado por vetores ou linhas – trajetórias – de pensamento e escrita, ‘enunciações’ discursivas (...) que se podem emaranhar mutuamente. Estes entrecruzamentos podem aglomerar-se, amarrar e fixar em nós intelectuais, a que chamo zonas discursivas de intensidade: formações conceituais que coletam outras, enrijecem, e pode parecer que ficam instaladas, mas estão sempre em movimento. (...) os conceitos em formação sobrepõem-se uns aos outros, associando-se com conceitos adjacentes.¹¹ (Gotman, 2018, p.2)

Um dos múltiplos exemplos de este tipo de espaços – que podemos encontrar em *Choreomania: Dance and Disorder* – é o caso dos peregrinos durante a Idade Média, que se moviam nas margens e periferias dos lugares, transportando e traduzindo experiências que provocavam zonas de alta intensidade (Gotman, 2018, p.63).

Uma coreo-zona (*Choreozone*) seria um espaço discursivo intenso em torno de noções relacionadas com o movimento, a dança, o corpo ou a coreografia. Desta forma, a

¹¹ “This sort of space is traversed by vectors or lines -trajectories- of thinking and writing, discursive ‘enunciations’ (...) that may become mutually entangled. These entanglements may cluster, knot, and congeal into intellectual nodes, what I call discursive zones of intensity: conceptual formations that gather others, stiffen, and may appear to settle, but are always on the move. (...) concepts in formation overlap with one another, associating with adjacent concepts.”

coreomania poderia ser percebida dentro da história das ideias e do pensamento como uma coreo-zona, que tem emergido nas margens de múltiplas disciplinas e em contextos históricos e institucionais muito variados.

Um dos pontos mais interessantes do pensamento de Gotman é a sua visão da coreografia, não só como uma disciplina artística, mas como uma metodologia e uma prática que serve para articular o conhecimento. Levada até as últimas consequências, a metodologia que Gotman reclama não pensa apenas o papel dos corpos na história, mas também o da coreografia como instrumento transdisciplinar de análise em torno do movimento e transferência do conhecimento. A coreografia de Gotman redesenha os limites das disciplinas e traz à vista as trajetórias, tanto físicas como conceituais, dos discursos. Coreografia é, neste sentido, um sistema de movimento e transferência. Há em Gotman procura de uma aproximação, não apenas a uma história do corpo, mas a uma história contada 'pelo corpo, e mais curiosamente, uma história que é executada à maneira do corpo: de forma espontânea, errática, intermitente, espasmódica... em resumo, coreográfica.'¹² (Gotman, 2018, p.11)

2.6 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE ESPAÇOS DISCURSIVOS DE INTENSIDADE E COREO-ZONAS

O leitor pode experimentar ir a uma discoteca (experimente mesmo): repita o nosso movimento-enunciado do ponto 2.2, – quer dizer, repita-o com a consciência de que está, na verdade, a criar um novo enunciado, ainda que o movimento seja o mesmo. Observe os outros movimentos-enunciado à sua volta, mas não pare de repetir o seu. Pode que alguém considere o seu movimento curioso ou interessante e esteja a *repeti-lo*. Se calhar, o leitor já não está a executar exatamente a mesma trajetória e, agora, parece-se com o movimento que está a fazer o homem que se encontra à sua direita.

¹² "(...) a history by the body; and, most intriguingly, a history that is performed in a bodily way: erratically, spontaneously, fitfully, spasmodically... in short, choreographically."

Depois de umas horas a *dançar*, com certeza que todos os movimentos se têm alterado – o seu e o dos outros. Com certeza que *integrou* coisas dos outros e os outros de si. Também pode observar o que acontece se repetir o movimento no supermercado. E observar a diferença.



Figura 3

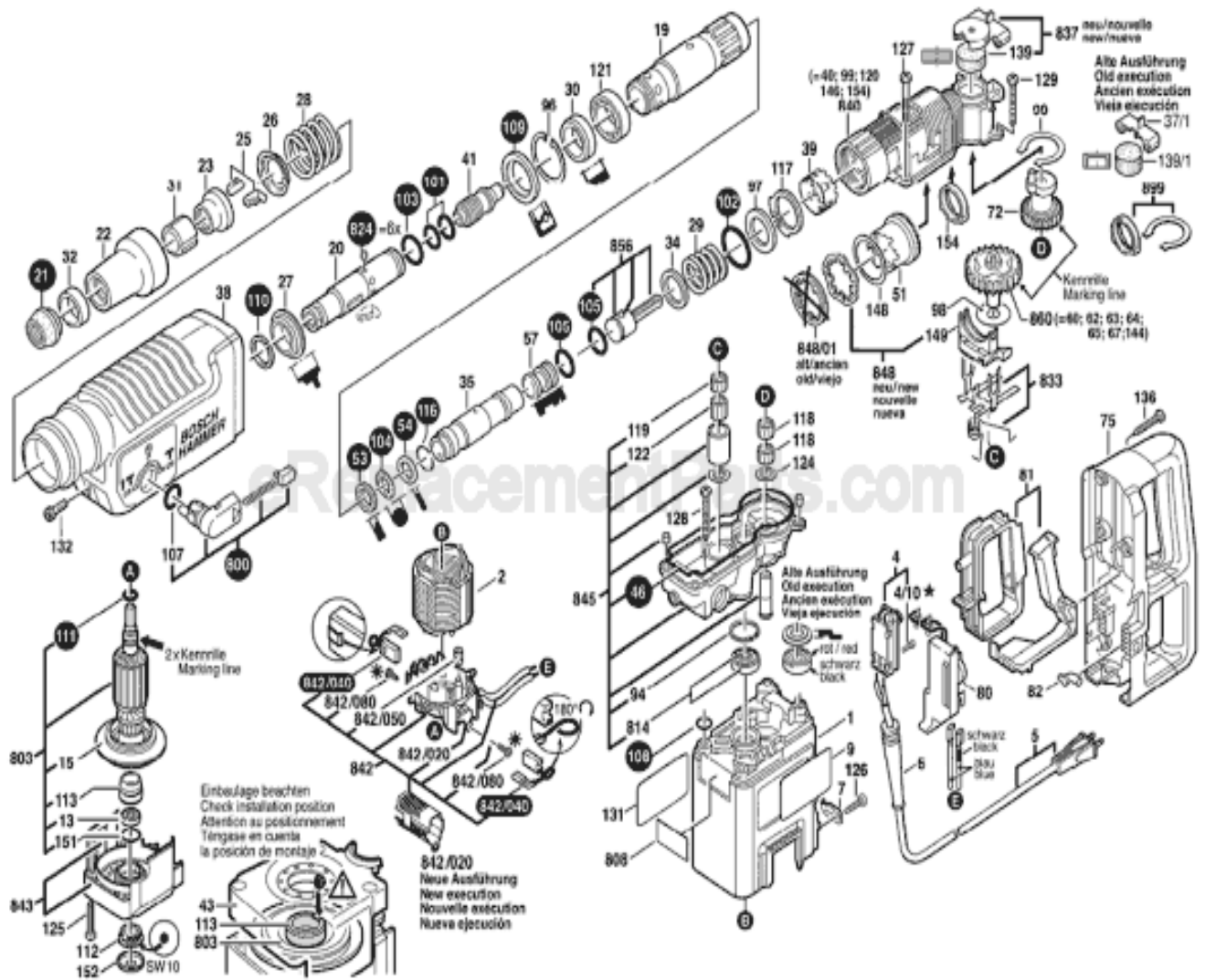


Figura 4

3

O *LLIBRE VERMELL* DE MONTSERRAT

Este capítulo tem como ponto de partida uma pequena nota, introduzida pelo copista do cancionero medieval, incluída no *Llibre Vermell* de Montserrat. Esta nota contém uma descrição das danças e cantos que deviam ser utilizadas pelos peregrinos que visitavam o monastério. Comenta-se brevemente algumas das interpretações que se têm feito sobre a relevância desta nota, para logo focar-nos na relação ambígua que a Igreja manteve com a dança, desde o seu berço. Finalmente, aponta-se para uma possível interpretação da anotação de Montserrat como um passo no processo de transformação da corporalidade medieval.

3.1 CONTEXTO: O MONASTÉRIO DE SANTA MARÍA DE MONTSERRAT E O LLIBRE VERMELL

Maricarmen Gómez Muntané é uma das principais referências no estudo do *Llibre Vermell* e da música medieval na Península Ibérica. No primeiro capítulo de *El Llibre Vermell. Cantos y Danzas de fines del Medioevo* (2017), traz-nos a história da fundação do mosteiro e da escrita do códice, tal e como se conserva nos dias de hoje.

O mosteiro encontra-se no maciço montanhoso com mesmo nome – Santa María de Montserrat –, a cerca de cinquenta quilómetros de Barcelona. Originariamente uma ermida, foi constituído como abadia no ano de 1409, quando já se tinha convertido num importante feudo e centro de peregrinação. Os fiéis acudiam a venerar a Virgem de Montserrat, a quem atribuíam capacidades milagrosas. Para dar conta da importância que o mosteiro tinha adquirido no fim da Idade Média, Gómez Muntané explica que, no século XIV, “(...) um dia qualquer podiam-se contar mais de cem peregrinos orando à frente dela [a estatua da Virgem de Montserrat], entre os que não faltavam os que, seguindo a antiga via Augusta ou chegando por mar a Barcelona, se dirigiam para Santiago de Compostela, ou aqueles outros que desde Espanha se dirigiam para Roma ou para a Terra Santa”¹³ (Gómez Muntané, 2017, p.24). Da mesma forma, segundo as fontes consultadas por Gómez Muntané, o número de pessoas que moravam e trabalhavam permanentemente em Montserrat chegou a ser superior a cinquenta, no mesmo século.

O *Llibre Vermell* é um manuscrito de pergaminho que deve seu nome às capas de veludo vermelho com que foi encadernado em 1947. Conta com 137 folios, dos quais se perderam os dezasseis iniciais. Trata-se duma seleção de diversos textos: milagres da virgem de Montserrat, indulgências e privilégios pontifícios concedidos ao mosteiro, tratados sobre o Universo e fragmentos doutros textos em latim e catalão. É, em síntese,

¹³ “(...) un día cualquiera podían contarse más de cien peregrinos orando ante ella, entre los que no faltaban quienes siguiendo la antigua vía Augusta o llegados por mar a Barcelona, se dirigían a Santiago de Compostela, o aquellos otros que desde España se dirigían a Roma o a Tierra Santa.”

“uma miscelânea sacra destinada ao uso da comunidade monástica montserratina”¹⁴ (Gómez Muntané, 2017, p.29). O corpo principal foi escrito pela mesma mão entre finais do século XIV e princípios do XV, no *scriptorium* do mosteiro e conserva-se na *Biblioteca de la Abadía de Montserrat*.

O cancionero musical estende-se desde o folio 21 até ao 27. Gómez Muntané fixa a sua data de introdução no códice no ano de 1398, a seguir aos livros de milagres da Virgem, que ocupam os folios 1 a 21, e datam de 1325-1397 (Gómez Muntané, 2017, p.30).

É nesta secção, no espaço que fica entre o fim da primeira canção que foi copiada no manuscrito, e o fim do folio, que o copista introduziu a seguinte nota:

Já que, às vezes os peregrinos, quando velam na igreja da bem-aventurada [Virgem] Maria de Montserrat, e também de dia na praça, querem cantar e dançar e lá não devem cantar senão canções honestas e piadosas, têm-se escrito algumas, antes e depois. E devem de utilizar-se de forma virtuosa e moderada, para não perturbar a quem persevera nas orações e piadosas meditações, nas quais todos os que velam devem também insistir e recrear-se com devoção.¹⁵ (Gómez Muntané, 2017, p.38)

¹⁴ “(...) una miscelánea sacra destinada al uso de la comunidad monástica montserratina.”

¹⁵ “Dado que a veces los peregrinos, cuando velan en la iglesia de la bienaventurada [Virgen] María de Montserrat (y también de día en la plaza) quieren cantar y bailar y allí no deben cantarse sino canciones honestas y piadosas, por tal razón hay escritas algunas antes y después. Y deben de utilizarse con decoro y mesura, para no perturbar a quienes perseveran en las plegarias y piadosas meditaciones, en las que todos los que velan deben igualmente de insistir y recrearse con devoción.”

et cum beatis in a prece uocentur.

Oratio pro nobis matris christi. Oratio pia uox sicca aqua
O aduocatus sempiternus deus: qui hanc cellam sacramen-
 tam in honore uirginis gloriose matris tue marie ac-
 tissime ueritatem. Continuis facis conuulsione miracul.
 presta quesumus nobis indignis famulis tuis: ut tua solita pietate
 ac prece digna ipsa uirginis genitricis. et hic per gratiam in presentia
 in celo tantum omnibus sanctis et lectis tuis uideri per gloriam mise-
 ricorditer mereamur sempiternam. *Per christum dominum nostrum. Amen*

Sequitur alia cantilena diuulce come plena, fidei uice nre
ad repudium rotundum

Sola splens in monte

*Quia in ista peregrina, quanto uigilant in eadem beate marie
 de monte serrata uolunt cantare et repudiare. et etiam in
 platea de die. Et ibi non debent nisi honestas ac deuotas cantilenas
 cantare. Iam superius et inferius alique sunt scripte. Et de his
 non debent honeste et parce. ne portarent perseverantes in omnibus
 et deuotis contemplationibus. in quibus omnes uigilantes in
 sistere debent pariter et deuote uacare.*

Figura 5

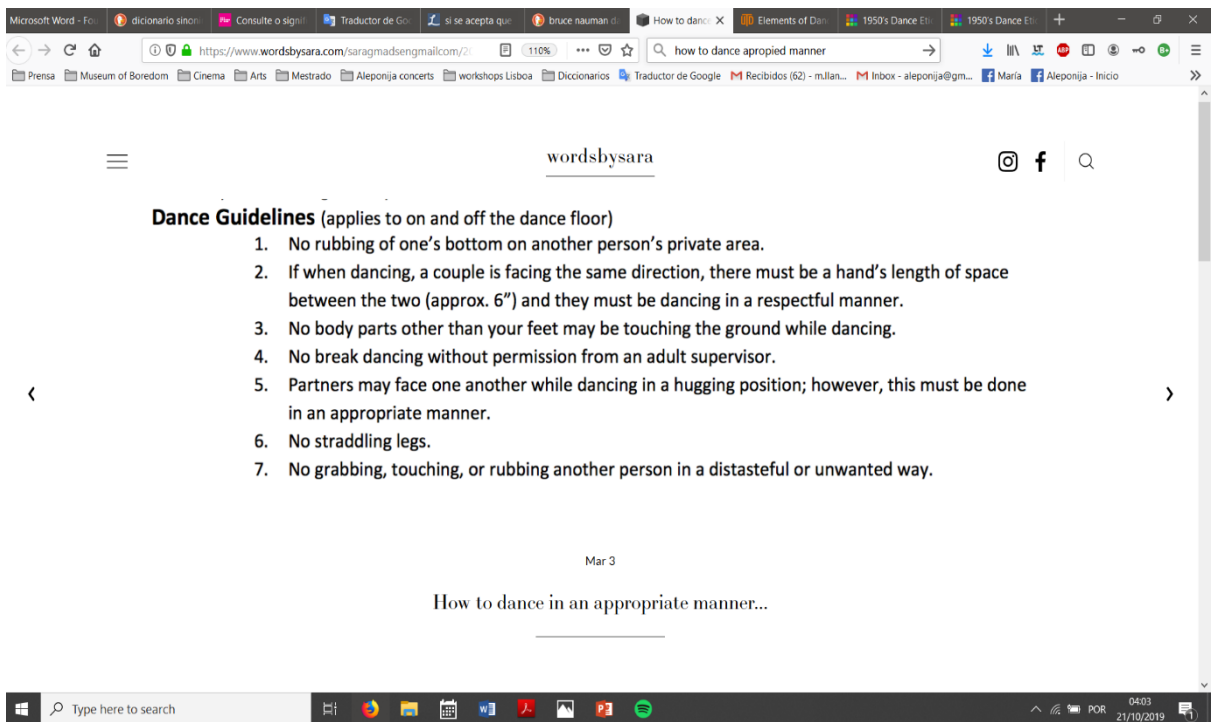


Figura 6

3.2 A PRÁTICA COMUM DA DANÇA NA IDADE MÉDIA

A popularidade da dança na Europa da Idade Média encontra-se bem documentada, em numerosos trabalhos de carácter historiográfico, e as fontes são abundantes, como aponta Frances Eustace:

(...) é claro, como evidenciam os cronistas, repórteres domésticos e outras fontes de carácter literário, que dançar era uma parte essencial de muitos entretenimentos, assim na corte como no campo, no solstício de verão como de inverno, e para o prazer da audiência ou simplesmente dos participantes.¹⁶ (Eustace, 2017, p. 153)

O pequeno parágrafo do *Llibre Vermell* dá conta, numa primeira leitura, desta popularidade, especialmente no contexto das peregrinações. O texto é citado em vários estudos recentes sobre teoria da dança, como exemplo que ilustra o quotidiano da sua prática, embora não se tenha aprofundado quais as razões da escrita desta nota no cancionero ou refletido sobre possíveis implicações para uma interpretação da corporalidade medieval.

Em *Dances of The Living and the Dead: A Study of Dance Macabre Imagery Within the Context of Late-Medieval Dance Culture* (2011), Frances Eustace e Pamela King usam uma breve citação do *Llibre Vermell* para dar conta do hábito do exercício da dança entre os peregrinos de todos os grupos sociais (Eustace e King, 2011, p.45). Posteriormente assinalam que "(...) o *Llibre Vermell* aponta para a dança não apenas como uma graça social, mas também como uma necessidade premente em situações emocionalmente intensas"¹⁷ (Eustace e King, 2011, p.49). Na continuação, são comentados brevemente os surtos de 'coreomania' como caso extremo desta função do baile enquanto veículo de expressão em episódios de extremo stress.

¹⁶ "It is clear, as evidence by chronicles, household accounts and other more literary sources, that dancing was an essential part of many entertainments both at court and in the country, in midsummer or midwinter, and for the enjoyment of an audience or purely for the pleasure of the participants themselves."

¹⁷ "The *Llibre Vermell* point to dance as not only a social grace, but also a compelling need in emotionally heightened circumstances."

Gotman, igualmente numa nota de rodapé, fala da existência do cancionero e sublinha, a propósito deste, que “dançar e cantar nas praças das povoações, até de forma estridente, parece ter sido uma prática relativamente comum, embora fosse desaprovada”¹⁸ (Gotman, 2018, p. 51, n.53). Mas Gotman não desenvolve mais o tema e remete para o livro de John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages* (1986) e para o já citado *Dances of the living and the Dead*.

Stevens, novamente, comenta a nota introduzia após a primeira composição do cancionero sem oferecer grande detalhe, e destaca duas das canções, *Stella Splendes ad trepidium rotundum* (para dançar em roda) e *Ad Mortem Festinamus*, da qual diz que “é especialmente interessante já que parece que faz um *virelai* [então, talvez, uma canção para dançar] a partir da canção latina *Scribere Proposui*, que sobreviveu em vários manuscritos”¹⁹ (Stevens, 1986, p.182).

No âmbito castelhano e catalão podemos encontrar estudos mais detalhados, embora seja preciso assinalar que o foco de atenção principal está na análise musical do cancionero. Os estudos de Gómez Muntané destacam-se, não apenas pela sua atualidade, mas também pela atenção à questão da origem do repertório de Montserrat para que, além de cantado, seria dançado.

3.3 A DANÇA E A IGREJA UMA RELAÇÃO POR ESCLARECER

A relação entre a Igreja Cristã e a dança tem sido bastante ambígua desde a sua fundação.²⁰ Ao contrário das interpretações simples que se poderiam tirar das múltiplas proibições e restrições que a Igreja definiu ao longo da Idade Média e nos seguintes séculos, o que está em causa não é, necessariamente, o facto de ser ou não possível

¹⁸ “Dancing and singing in town squares, even raucously, seems then to have been a relatively common practice, though frowned upon.”

¹⁹ “It is especially interesting since it appears to make a *virelai* (perhaps, therefore, a dance-song) out of a Latin song *Scribere Proposui*, which survives in several other manuscripts.”

²⁰ Para uma panorâmica do estado da arte sobre interpretações acerca do papel da dança nos inícios da Igreja, consultar HELLSTEN, L. (2016). *Dance in the Early Church: sources and restrictions. Approaching Religion*.

dançar no contexto sagrado mas, como Donatella Tronca aponta, a ideia do corpo em harmonia espiritual: “Ainda que as imagens de bailarinos diabólicos apareçam, a preocupação central daqueles que escreveram sobre dança no contexto sagrado era o alinhamento do corpo com a harmonia sagrada”²¹ (Tronca, 2016, p.53). É neste enquadramento que temos de entender o comentário do frade de Montserrat.

Tronca analisa diversas fontes da Antiguidade e da primeira Idade Média para concluir que a dança foi relacionada, no discurso eclesiástico, com a perda de controlo e a desordem pública, e não tanto com as tradições pré-cristãs, que outros autores têm apontado. A interpretação que fazem Tronca e Hellsten revela a importância que tinha a *forma* que adotavam os corpos que dançavam. Recuperando a importância da filosofia platónica dos primeiros cristãos, Tronca afirma que “A desordem, (...) é a retirada da harmonia platónica estabelecida pela *χορεία* da Cidade Ideal, uma ideia na qual a hierarquia eclesiástica também acreditava e à qual aspirava, de acordo com um equilíbrio entre cada elemento, que deve ser coordenado numa *sifónia harmónica*”²² (Tronca, 2016, p. 161).

A *χορεία* em Platão indica a arte de cantar e dançar em conjunto, de forma harmónica. De acordo com esta visão, aqueles que não consigam movimentar o corpo em conjunto com os outros eram considerados imorais e depravados (Tronca, 2016, p.54).

Outro exemplo que se aproxima desta linha de interpretação, neste caso sobre fontes seculares mais tardias, existe na obra de Eustace e King (2011). Partindo do fresco que se encontra no *Pallazo Publico* em Siena, conhecido como *Effetti del Buon Governo in città*²³ (1338-39), de Ambrogio Lorenzetti, chamam a nossa atenção sobre a dupla leitura que a dança (apropriadamente executada) tinha adquirido, não apenas como sinal de “bom governo do próprio, demonstrando equilíbrio, autocontrolo e ordem corporal ao nível

²¹ “While images of diabolical dancers do arise, the central concern of those who wrote about dancing at a holy time or place is the body’s alignment with spiritual harmony.”

²² “Disorder (...) is removed from the Platonic harmony established through the *χορεία* of the Ideal City, an idea that the Church hierarchy also aspired to and deemed accordingly an equilibrium in which every element has to be coordinated into a harmonious symphony.”

²³ *Os Efeitos do Bom Governo da Cidade.*

individual”, mas também como “alegoria para mostrar o bom e ordenado governo do estado”²⁴ (Eustace e King, 2011, p.48). No fresco podemos ver como nove figuras femininas dançam, ao mesmo tempo que uma décima parece estar cantando e tocando uma pandeireta. As figuras ocupam o centro da composição que detalha a cidade em plena atividade. Como salientam Eustace e King, o ambiente é tranquilo e descontraído, embora todas as figuras estejam ocupadas com diferentes tarefas típicas de uma cidade comercial. Ninguém parece prestar atenção às mulheres que harmonicamente dançam, da mesma forma que o sapateiro faz os seus sapatos, o pastor conduz as cabras ou os comerciantes fecham os negócios, sem se atrapalharem uns com outros e cada um sabendo o que tem de ser feito e quando tem de ser feito, como numa coreografia bem equilibrada, em que os bailarinos empregam a energia precisa e não hesitam nos passos a seguir. Tudo parece fluir e a *χορεία* reinar na composição.

Não obstante, são numerosos os casos de condenação direta da dança por parte da Igreja ou, como no caso do *Livre Vermell*, o intento de controlar a forma como esta se praticava.

Sobre o primeiro dos casos, Gómez Muntané dá conta de vários exemplos sucedidos em contextos similares ao de Montserrat, quer dizer, que envolviam a vigília de alguma relíquia sagrada. Assim, no Concílio de Avignon, de 1209, incluiu-se uma proibição aos jograis de interpretar canções de amor e danças indecorosas na vigília dos santos, alegando que contaminavam o ouvido e a vista dos espectadores. As vigílias pareciam ser um momento especialmente propício para o canto e para a dança popular na qual, por vezes, os próprios clérigos eram acusados de participar (Gómez Muntané, 2017, p. 41-44).

Tanto Gotman (2018) como Eustace e King (2011) recolhem o caso exposto por Stevens (1986), dos clérigos da catedral de Sens, que tinham permitido dançar em ocasiões especiais sempre que não se pulasse.

²⁴ “(...) not only a good governance of self, demonstrating aspects of balance, self-control and ordering of the body, on an individual level, but was also used as an allegory to show the good and orderly governance of state”

No Antigo Testamento (2 Samuel 6: 1-23) é relatado como David, junto de um numeroso grupo de homens, transporta a Arca para Jerusalém. Descreve-se, por três vezes, como David dançava e saltava diante da Arca “com todas as suas forças” (2 Sam. 6: 14). Mical, filha de Saul, condena a sua atitude por a considerar indigna. Ela é castigada, não podendo ter mais filhos no resto da sua vida.

Pode-se ver como a dança faz parte do relato bíblico, associada à expressão coletiva de alegria. Esta passagem tem sido objeto de diferentes interpretações por parte da Igreja, justificando a dança de David como um ato de devoção.



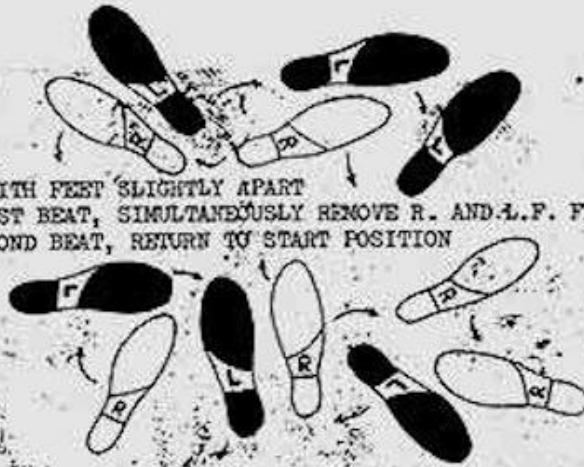
Figura 7

THE POGO

BASIC STEP

COMMENCE WITH FEET SLIGHTLY APART

1. ON FIRST BEAT, SIMULTANEOUSLY REMOVE R. AND L.F. FROM FLOOR
2. ON SECOND BEAT, RETURN TO START POSITION



THIS BASIC STEP PERMITS CONSIDERABLE FREEDOM OF INTERPRETATION IN THE UPPER PART OF THE BODY. ARMS MAY, FOR INSTANCE, BE FULLY EXTENDED OR BENT AT THE ELBOW, AND MANUAL CONTACT MAY BE MADE WITH OTHER DANCERS FOR LIGHT-HEARTED PROGRESSION, AS A MEANS OF LEVERAGE, OR FOR OTHER PURPOSES WHICH THE RHYTHM AND AMBIANCE SUGGEST.

Figura 8

3.4 PARA UMA NOVA CORPORALIDADE?

Se consideramos novamente a nota colocada pelo copista do *Llibre Vermell*, podemos perceber que não existe uma intenção de condenar a dança *per se*, se não a de exercer, através dela, o controlo social. Isto acontece por duas vias: a mais óbvia é decidindo o que os peregrinos podem dançar e cantar, e o que não podem. Mas, também, determinando aquilo que os frades podem ou não cantar e dançar. Como foi apontado brevemente, tanto os clérigos como os frades têm sido objeto de acusações de envolvimento em danças de carácter tumultuoso. O facto de estarem em poder da seleção de canções e danças que era permitido interpretar, colocava-os na posição de terem de ensinar aos peregrinos a cantar e dançar tais peças, evitando que eles mesmos pudessem cair em práticas inapropriadas.

Sem bem não se conheçam os passos ou coreografias que compunham as danças do *Llibre Vermell*, sabe-se que se dançavam em círculo (*a ball redom* ou, no caso da segunda canção da seleção, *ad trepidium rotundum*), seguindo a tradição medieval. O facto de existirem estas pequenas notações sobre a forma como tinham que ser executadas, coloca o cancionero na vanguarda da codificação escrita da dança; o primeiro tratado coreográfico surgirá somente no século XV, em Itália (Eustace e King, 2011, p. 45-46).

É interessante assinalar que, no século XV, entra na moda cortesã a *basse-dance* e os saltos “converteram-se formalmente num signo de dança indigna”²⁵ (Gotman, 2018, p.63 n106). Os passos da *basse-dance* têm de ser realizados perto do chão, sem saltar, criando um efeito de se estar a deslizar (Eustace e King, 2011, p.56).

Interessantemente, Gotman aponta para uma evolução da corporalidade medieval que tenderia a ler os movimentos amplificados e os corpos ruidosos como formas antiquadas e estrangeiras de expressão: “Dançar de forma agitada representava uma erupção de formas antigas de adoração ritual ainda não completamente assimiladas em formas mais

²⁵ ‘(...) would become formalized as a sign of undignified dancing.’

modernas de exibição através das quais os corpos, como recetáculos da alma, têm de ser ordenados e subjugados”²⁶ (Gotaman, 2018, p.58).

Segundo a tradição platónica, o corpo é apenas uma prisão para a alma. Buscar a verdade através do pensamento é a tarefa do filósofo, que quer aproximar-se do mundo das Ideias. Este, por oposição o mundo do sensível, onde habita o homem e que não é mais do que uma sombra do primeiro, é onde se encontram as verdadeiras essências (o Bem, a Justiça, ou o Belo em si mesmos). Assim, o corpo coloca constantemente obstáculos a alma (os enganos dos sentidos, a fome, as doenças, as paixões, etc.), que impedem o acesso ao conhecimento. O filósofo tem, então, que se separar do corpo e a da sua corrupção, como única via para alcançar a verdade.

Os corpos domesticados e harmoniosos, que dançam segundo um padrão determinado, conhecido previamente por todos (executantes e espectadores) são corpos que, no seu intento de deslizar, parece que não tocam o chão (quase que não querendo pertencer ao mundo material). Pode-se concluir que se estabelece uma tendência para a imposição de corpos previsíveis e organizados que não contestam o poder, dando conta, de facto, do poder subversivo latente, que se impõe na forma como os corpos se apercebem de si próprios e dos outros.

Estes corpos, que dançam harmoniosamente, têm de ser ensinados, ou seja, é preciso que passem por um processo que os molde. Nos séculos posteriores, será a figura do mestre de dança o encarregado de ensinar e assegurar-se que os corpos cumprem os padrões de movimento estipulados. Usando a terminologia de Foucault, este processo de domesticação, esta ‘disciplina’, fabrica corpos dóceis. Em suma, é necessário tornar os corpos legíveis por oposição a aqueles que, na sua ilegibilidade, encarnam a falta de controlo individual e social.

²⁶ “Dancing boisterously represented an eruption of ancient forms of ritual worship not yet fully harnessed to more modern structures of public display whereby bodies, as vessels of the soul, had to be ordered and subdued.”

4

OS SAPATOS VERMELHOS

Neste capítulo, utiliza-se a narrativa *Os Sapatos Vermelhos*, de H. C. Anderssen, para defender que a personagem de Karen é um sujeito ativo. Tenta-se afastar a sua dança do papel de consequência – de uma possessão, maldição ou castigo – e interrogar o seu corpo e desejo. Reflecte-se acerca da verdadeira função da dança nesta fábula, naquilo que pode revelar sobre o potencial de contestação a modelos corporais hegemónicos.

4.1 OS SAPATOS VERMELHOS DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: UM POSSÍVEL RESUMO

Karen é uma menina de origem humilde que tinha de calçar sapatos de madeira. No dia do funeral da sua mãe, recebeu como prenda uns improvisados sapatos vermelhos feitos de retalhos. Nesse mesmo dia, uma idosa rica, comovida pelas suas circunstâncias, decidiu tomar conta dela. Karen acreditou que foi por causa dos sapatos vermelhos que, na verdade, a senhora considerava feios, e que foram mais tarde queimados.

Karen foi educada e vestida conforme a sua nova posição. As pessoas consideravam-na muito bonita. O espelho achava que era mais do que isso, que era preciosa. Aconteceu que, um dia, Karen viu a princesa, que calçava sapatos vermelhos. Karen nunca tinha visto algo mais belo.

É assim que, perto do dia do Crisma, foi comprar sapatos novos. Karen estava com sorte pois o sapateiro tinha uns brilhantes sapatos de verniz vermelho iguais aos da princesa. Como não via bem, a velha senhora não se apercebeu da cor. Karen tirou proveito da situação e calçou os sapatos vermelhos na igreja. A menina não pensava em mais nada quando estava a receber o sacramento. Mas as pessoas, os quadros e os retratos tinham olhos: eles tinham visto os sapatos de Karen. A idosa foi informada da maldade cometida e castigou a rapariga proibindo-a de calçar novamente os sapatos. Karen não obedeceu e, no Domingo seguinte, colocou-os novamente. Na porta da igreja, um velho soldado de barba vermelha pediu para limpar os sapatos das duas mulheres. *“Olha, que preciosos sapatos de baile! (...) Que fiquem firmes no pé quando dançarem!”*²⁷ (Andersen, 2011, p.27).

No interior da igreja, os olhos de todas as pessoas repararam novamente nos pés de Karen. E os pensamentos da Karen voaram em direção aos sapatos.

À saída, o soldado, tornou a dizer a Karen: *‘olha, que preciosos sapatos de baile!’* E a menina começou a dançar à frente da igreja. O episódio terminou e os sapatos foram colocados num armário. Uma noite em que havia um baile, a rapariga decidiu ir com os

²⁷ “¡Qué preciosos zapatos de baile! (...) ¡Quedaos fijos cuando bailéis!

sapatos vermelhos. No baile, os sapatos começaram a dançar. Eles dançaram e dançaram e levaram Karen até ao bosque.

A menina já não conseguiu tirar os sapatos vermelhos. Dançou sem pausas, dia e noite. Karen chegou até a dançar no campo-santo e um anjo amaldiçoou-a: "*Dançarás! (...) Até que a pele fique colada aos osos como nos esqueletos!*"²⁸ (Andersen, 2011, p.46) Karen não parou até que pediu para o carrasco lhe cortar os pés.

Mas não foi suficiente. A menina teve de calçar pés de madeira e servir na casa do pastor. No seu coração, estava certamente arrependida. O anjo apareceu novamente e a alma de Karen voou até ficar perto de Deus. Lá no céu, mais ninguém recordava os sapatos de dançar vermelhos.

4.2 O CORPO DE KAREN, O CORPO SEM ÓRGÃOS

Deleuze e Guattari, no livro *A Thousand Plateaus* (2005), a segunda parte de *Capitalism and Schizophrenia*, dedicam o sexto capítulo a responder à pergunta '*Como se faz um Corpo sem Órgãos?*'. É certo que o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) já fora introduzido no primeiro volume de *Capitalismo e Esquizofrenia, O Anti-Édipo*, mas é nesta segunda parte onde os autores desenvolvem mais pormenorizadamente o conceito, embora seja verdade que a definição seja bastante ambígua.

Os autores afirmam que "não se pode desejar sem fazer um"²⁹ (Deleuze. e Guattari, 2005, p.149). O Corpo sem Órgãos³⁰ é, acima de tudo, um processo, um exercício, uma experimentação. Um contínuo tentar atingir. É um corpo com o que se combate e se é combatido, "sofremos censura e repressão"³¹ (Deleuze e Guattari, 2005, p.150); que implica também estar-se cheio de "alegria, êxtase e dança"³² (Deleuze e Guattari, 2005, p.150)

²⁸ "¡Bailarás! (...) ¡Hasta que la piel se te quede pegada a los huesos como en los esqueletos!"

²⁹ "(...) you can't desire without making one."

³⁰ O conceito foi inicialmente usado por Antonin Artaud em *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1947).

³¹ "(...) incurring censorship and repression."

³² "(...) is also full of gaiety, ecstasy, and dance."

O Corpo sem Órgãos é uma tentativa de esvaziar-se, de eliminar os sedimentos culturais e construir um outro corpo. O esvaziamento dos órgãos tem como objetivo desfazer-se da lógica de produção que estes perpetuam. Neste processo, é preciso perder-se, dismantelar-se, fazer um esvaziamento que não produz um interior vazio, mas que anula a própria ideia de um interior e um exterior. Criar-se um CsO para que as intensidades possam circular através de portões e canais. É um corpo de energias que coincide com o plano imanente do desejo.

Imagine uma ação física tão forte, tão poderosa, que o arraste a um estado tal de identificação com o seu corpo que apenas sinta energia fluir. Não é que não consiga pensar, ou que não sinta, é que movimento e pensamento são apenas um, não há um Eu que controle e observe como uma identidade separada do corpo. Também não existe mais o corpo orgânico com os seus códigos de conduta e funcionamentos aprendidos, com os seus padrões de movimento viciados. Imagine que esse gesto de união (ou séries de gestos) tem o poder de quebrar a hegemonia do controlo executado pela estrutura dos órgãos do corpo e o colocar num corpo que se encontra no nível 0, aberto mas sem profundidade (a profundidade é terreno da interpretação, das projeções).

José Gil cita, no seu livro *O Movimento Total*, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham,

Na sua essência, na nudez da sua energia, [a dança] é uma fonte de onde a paixão ou a cólera pode nascer sob esta ou aquela forma particular, a fonte de energia de onde pode ser canalizada a energia que atravessa os diversos comportamentos emocionais. É a exposição explosiva dessa energia, quer dizer a energia levada uma intensidade suficiente para fazer fundir o aço em alguns bailarinos, que proporciona a grande excitação. Não é o sentimento de alguma coisa, é uma chicotada no espírito e no corpo que os implica numa ação tão intensa que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só. (Merce Cunningham *apud* Gil, 2001, p.50)

E, na continuação, refere: “Em suma, as intensidades circulam no Corpo sem Órgãos” (Gil, 2001, p.50). É um corpo pronto para deixar fluir a energia. Pode-se imaginar assim o corpo de Karen.

4.3 É KAREN REALMENTE POSSUÍDA? O CORPO PARADOXAL

Numa primeira análise, pode-se crer que o problema de Karen é estar 'possuída' pelos sapatos vermelhos. O facto de ser um soldado velho, com barba ruiva – o vermelho é uma cor relacionada como o demónio – quem a amaldiçoa, com a frase "*Olha, que preciosos sapatos de baile!*", parece apoiar esta ideia.

Esta leitura situa Karen como objeto passivo de um castigo. Ela sofreria, impotente, as consequências da sua vaidade e ambição social, traduzidas numa dança-castigo perante a qual nada pode fazer.

Diz José Gil que o corpo do possuído *visa* dançar; portanto, não poderíamos falar propriamente de dança ou de corpo dançante. No caso de Karen, Segundo Gil, a dança não sucederia porque não existe a possibilidade de uma transferência do espaço interior para o espaço exterior. Quer dizer, o bailarino precisa de se projetar no espaço e criá-lo através da desapareição do interior, do *para dentro*.

Por meio deste processo de anulação e construção de um novo 'interior no exterior', o espaço no qual o bailarino se movimenta converte-se no que Gil chama de 'o espaço do corpo'. Este não é equivalente ao espaço objetivo, o lugar real onde a dança acontece, é antes um espaço virtual onde o bailarino pode fluir como se fosse o interior do seu próprio corpo: 'Para que a dança – e já não a possessão – comece, é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento *visto* de fora coincida com o movimento *vivido* ou *visto* do interior' (Gil, 2001, p.60). Por outras palavras, no caso das possessões, o corpo transforma-se no espaço onde a dança é realizada. Existe um bloqueio, uma barreira, que impede a tal união entre o espaço interior e o exterior, a transferência total do gesto interno e convulso para a superfície do corpo, para poder criar um espaço completamente fluido, o 'espaço do corpo'.

Podemos tentar percebê-lo com a seguinte imagem: pense-se num brinquedo que é um objeto com uma base plana e fechada, que contem uma pequena bola. Com as nossas mãos temos de mover o brinquedo para que a bola no interior se possa movimentar. No caso da possessão o brinquedo, o próprio dispositivo, é o corpo da pessoa possuída, e

a bola é a entidade que possui. Quando pensamos no bailarino, a bola é o seu corpo e o brinquedo o espaço do corpo.

A dança do corpo possuído é uma consequência e não um ato voluntário. O bailarino tem que se desfazer do espaço interno ou, mais acertadamente, transformar o espaço externo e objetivo em espaço interno. Isto é, um espaço que se pode carregar de afetos e intensidades. Quando existe uma barreira a essa identificação entre o interno e o externo, a dança não pode existir, nem se pode contruir o CsO.

É certo que se pode interpretar o conto de Andersen como uma fábula sobre uma menina que é possuída por uns sapatos que a obrigam a dançar, como castigo a sua vaidade. Nesta lógica, o corpo de Karen responderia ao esquema do possuído exposto por Gil, não chegando a menina a fazer um CsO.

Mas a intenção, aqui, não é a de problematizar o corpo de Karen como se a sua dança fosse apenas uma consequência. Karen deseja, ela mesma calça os sapatos para ir ao baile, embora soubesse das consequências de o fazer. É, portanto, um sujeito ativo e é essa a forma como se olhará para Karen. Para isso, também é necessário questionar a própria ideia de desejo e as suas implicações. Com isto, pretende-se argumentar que, efetivamente, Karen constrói um CsO.

4.4 O DESEJO COMO PRODUTOR

Karen deseja os sapatos vermelhos para dançar. Karen deseja dançar. Como é que se pode questionar o corpo da Karen? Como é que se pode definir o desejo?

Deleuze e Guattari definem o desejo como "(...) o processo de produção sem referência a um agente exterior, seja ele uma falta que o aprofunda ou um prazer que o preenche"³³ (Deleuze e Guattari, 2005, p.154). O CsO é o campo de imanência do desejo. Quer dizer, é um campo ou território que não tem referência externa ou transcendência. Consequentemente, o desejo pode ser entendido não como uma falta, (a ausência ou

³³ '(...) a process of production without reference to any exterior agency, whether it be a lack that hollows it out or a pleasure that fills it' (Deleuze e Guattari, 2005, p.154)

vazio de algo que precisamos de preencher), como a necessidade de obter prazer (na sua obtenção o desejo aniquila-se) ou como a impossibilidade de alcançar um ideal fantástico (neste caso a alegria seria impossível porque o objeto desejado não se pode alcançar).

Contrariamente, pode-se entender o desejo como um agente que produz, que procura mais desejo, que desbloqueia condutas e permite fazer circular intensidades. Como se assinalou, no prazer já não há mais desejo. O prazer concretiza, estagna e paralisa o que era movimento e circulação.

Elizabeth Grosz aproxima-se, também, desta possibilidade. O modelo prevalecente de desejo na sociedade ocidental está construído sob a noção de ausência ou vazio que procura desesperadamente ser colmatado, mas nunca encontra a satisfação plena. É nesta dualidade entre presença e ausência que se constrói o binómio masculino/feminino, cada um feito para completar o que 'falta' no outro. (Grosz, 1995, p. 181).

A autora procura uma definição do desejo como processo que não devora, mas que cria e produz alianças, laços e interações. Um desejo que seja força positiva que experimenta. Esta posição coloca-se longe do desejo como território exclusivo da sexualidade: "Gostaria de usar um modelo ou enquadramento no qual as relações sexuais são contíguas com e parte de outras relações – a relação do escritor com a caneta e o papel, o *body-builder* e os pesos, o burocrata e os arquivos"³⁴ (Grosz, 1995, p 181). Poder-se-ia acrescentar: Karen e os sapatos vermelhos.

Para perceber o desejo desta forma, é importante ver Karen como agente ativo. Karen constrói um CsO que deseja. Esse desejo ativa e produz mais desejo num processo criador que se alimenta de si próprio, encontrando alegria criativa na dança.

Por isso, é um corpo de desejo e não de prazer, por isso a sua dança não devia terminar nunca, continuando por ser sempre desejada e se encontrar o gozo no desejo não interrompido.

³⁴ "I would like to use a model or framework in which sexual relations are contiguous with and a part of other relation – the relations of the writer to a pen and paper, the body-builder to weights, the bureaucrat to files."

Pode-se dizer que a dança da menina é o produto que resulta de um processo ativo de abertura e desbloqueio de intensidades que circulam livremente. Como mostra José Gil, o desejo deseja agenciar, deseja fluir e precisa de um espaço próprio. “Desejar é já começar a construir esse espaço ou plano onde ele flui e desdobra a sua potência. Um espaço onde as obstruções, as máquinas de romper os fluxos, de os cortar, de os vampirizar sejam varridas” (Gil, 2001, p.73).

Em suma, o Corpo sem Órgãos é esse espaço, o do plano de imanência.

Este é o desafio que lança Karen. Mostrar como o desejo pode não ser a falta de alguma coisa, o ideal fantástico, ou a força de algo extrínseco. Consequentemente, mostra como a dança pode criar um corpo não sujeito à lógica da dualidade corpo/alma.

4.5 O DESAFIO DE KAREN

Aceita-se que Karen constrói um CsO e que este é o plano ou território onde o seu desejo se liberta e flui, produzindo novos agenciamentos, ou seja, novas conexões, nexos, passagens ou articulações, num processo infinito do desejo que mais nunca terminaria de se produzir. Nesta lógica, a dança de Karen não deveria terminar nunca, caso não fosse interrompida por uma força exterior. Por que é que é preciso que Karen seja interrompida? Representa o corpo de Karen um perigo? É certo que é a menina quem pede ao carrasco para lhe cortar os pés. Que é ela própria quem procura um meio para parar de dançar. Mas, como os próprios Deleuze e Guattari advertem, o processo de criação do CsO pode ser terrorífico e até levar à morte (Deleuze e Guattari, 2005, p.149).

Se continuarmos a pensar Karen na lógica do CsO, é evidente que o seu corpo contradiz qualquer possível divisão entre este e a alma.

Na tradição cristã os corpos são entendidos como recipientes da alma. Esta última, aproxima os indivíduos de Deus e da sua perfeição, enquanto que o corpo da carne é terrestre e pode ser corrupto.

Karen é julgada por este modelo de corpo-como-recipiente. Nesta lógica, o seu corpo está pervertido, sucumbiu ao pecado. Mas, qual foi realmente o pecado que cometeu? A vaidade é a primeira resposta, mas se continuarmos a interrogar o corpo de Karen enquanto CsO, pode-se afirmar que o que está em jogo é a renúncia à dualidade.

O corpo da rapariga, já não é um recetáculo da alma. Como se apontava, estamos perante um corpo sem profundidade, sem interioridade. Um corpo que não responde a coordenadas espaciais ou temporais objetivas. Karen dança durante dias e noites porque, para ela, o tempo é outro. Os espaços em que dança estão carregados emocionalmente (o cemitério com as suas aparições ou o bosque sinistro): são espaços do corpo.

Karen não percebe os movimentos que está a fazer porque eles não pertencem a um código cultural, formam um *continuum* que se produz a si próprio, que se faz e realiza a cada momento, concretizando-se em cada instante para se transformar novamente. Nunca determinável. É, então, um movimento ilegível pois não é possível enquadrá-lo em figuras pré-estabelecidas e decodificáveis. Há uma renúncia a qualquer forma imposta sobre o corpo, que se transforma num fluxo sem essência imutável, sem referente.

A menina desafia, com a sua dança, a conceção do corpo enquanto imperfeição que perverte a alma. O desejo é a sua arma. Um desejo que produz e cria um sentido positivo, contestando o modelo cristão que o liga ao pecado e a corrupção, porque já não há um interior (alma) que possa ser vítima das tentações do corpo.

É por isto que Karen tem de ser castigada, para poder transformar o relato numa fábula moralizante. E a única forma de o fazer é cortando o fluxo do desejo e devolvendo-a ao modelo dualista.

Vê-se como a dança de Karen pode ser entendida, não como parte do seu castigo e penitência, senão como a sua rebelião. Qual é, então, o processo para devolver a Karen à dimensão de corpo-como-recipiente?

Temos de olhar para o momento preciso em que o fluxo de desejo é cortado por uma força externa. No momento em que o carrasco corta os pés da menina, ele está a

bloquear a livre circulação do desejo. É interessante notar que, antes de cortar os pés, Karen confessa os seus pecados. Nesse momento, ela recupera a dimensão da carne através da qual pode começar o seu arrependimento³⁵. O corpo de Karen torna-se dócil e pode ser moldado e transformado.

Através da verbalização, o corpo fala. Este é um falar que age sobre si próprio. O ato de falar sobre si devolve ao sujeito o Eu que se observa e julga³⁶. A carne é imposta ao corpo e traz de novo a capacidade de o monitorizar. Esta é, nas palavras de Mark Jordan, “O grande exemplo no Ocidente do duplo do corpo”³⁷ (Jordan, 2015, p.88). É a condição que impõe a Igreja para poder exercer o seu poder.

A categoria da carne é a cena onde atuam os prazeres, mas também onde a penitência é encenada (Jordan, 2015, p.88). Agora que Karen voltou à estrutura alma-corpo-carne, pode realmente arrepender-se e começar o processo de redenção.

No caso da rapariga, o processo é completo. Alcançará o objetivo de todo bom cristão, morrer na graça de Deus.

³⁵ “vigiai e orai, para não cairdes em tentação. O espírito está pronto, mas a carne é débil.” (Mateus 26:41)

³⁶ Em *Los Anormales* (Foucault, 2007, pp. 157-213), Foucault examina a evolução do sacramento da confissão e o processo gradual de culpabilização do corpo através da carne. Este processo é, ao mesmo tempo, “uma possibilidade de discurso e investigação analítica do corpo”. O mecanismo da confissão virá a tornar-se, a partir do século XVI, muito mais exigente na descrição dos pecados e no exame exaustivo da consciência. Segundo Foucault, é o processo de objetivação do corpo como carne que funciona paralelamente a este novo modelo de confissão.

³⁷ “[Flesh is] the great example in the West of the body double”

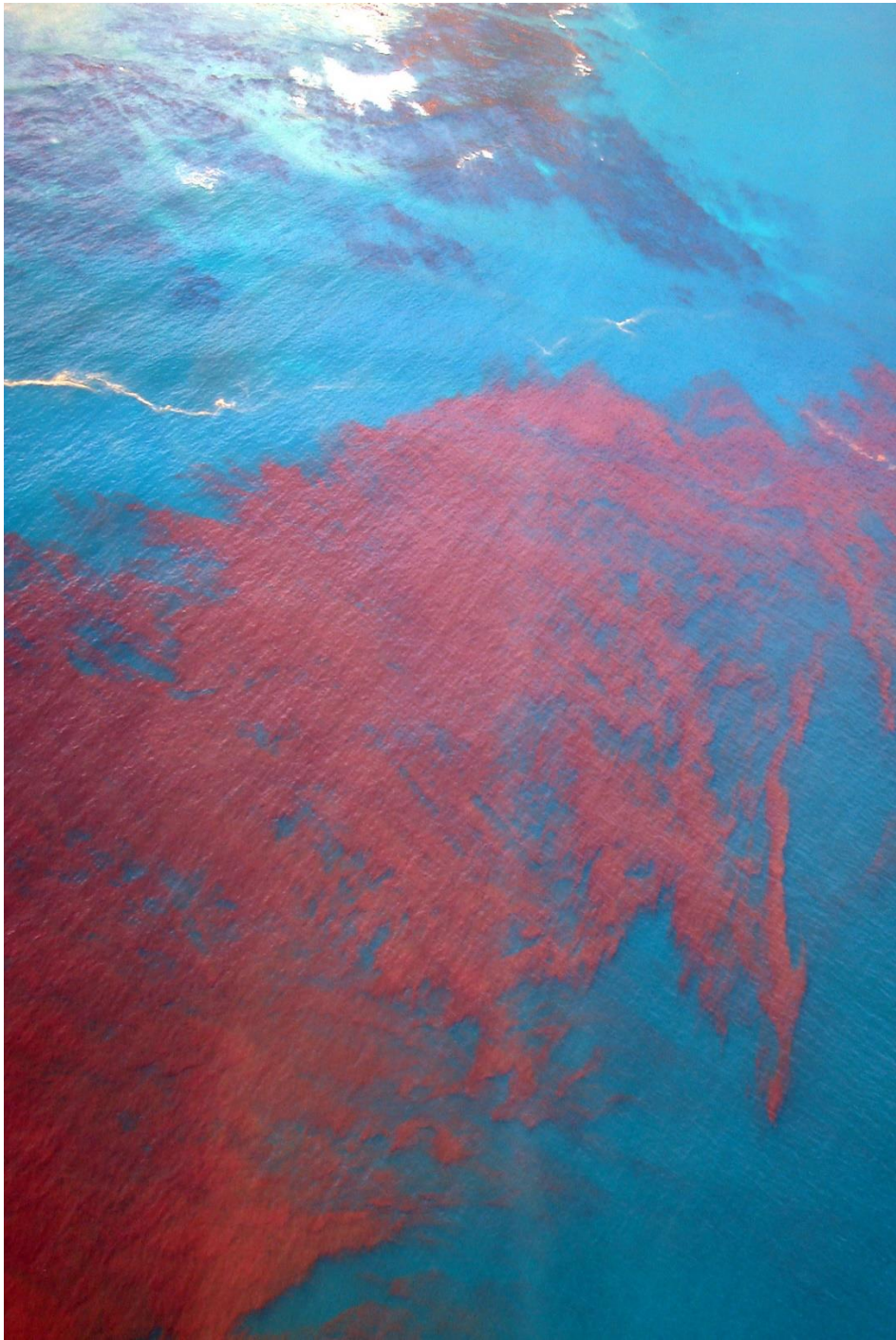


Figura 9

5

CONCLUSÕES E RESSONÂNCIAS

5.1 CONCLUSÕES

O Outono passado, há cerca de um ano atrás, fui visitar a Galiza. A forma mais económica de chegar é apanhando dois autocarros noturnos. Entre um e o outro, tem que se de esperar várias horas, de madrugada, na estação de Porto. A estação é extremamente fria e, para sentar, penas há uns poucos bancos desconfortáveis, de cimento. Durante a espera, decidi tentar acomodar-me, o melhor possível, num deles. Deitei-me apoiando as costas contra a parede, utilizando a mochila como almofada, em quanto lia um livro. Depois de estar um tempo nesta posição, um segurança aproximou-se e disse 'a menina não pode estar assim, isso não é forma de se sentar num banco'. Fiquei perplexa e aborrecida. Não respondi e, relutantemente, sentei-me 'como é suposto alguém sentar-se num banco'.

Esta situação, aparentemente anedótica, fez-me pensar sobre questões, bastante triviais, durante o resto da viagem. A que se deve exatamente o desconforto do segurança? Que havia, na forma com que estava sentada, que achava 'inapropriada'? O que é mais importante, por que é que uma forma determinada de exhibir o corpo pode ser considerada disruptiva? Esta situação desencadeou uma série de questionamentos sobre o lugar do corpo no espaço público, e o seu potencial tanto como instrumento de controlo como de elemento contestatário e de resistência ao poder.

O problema parece estar na legibilidade. Um corpo que se move ou que habita o espaço sem obedecer no roteiro esperado, à coreografia implicitamente aceite, que diz o que se deve, ou não, fazer com ele, é um corpo ilegível. É um problema, acima de tudo, sobre *como* as coisas devem ser feitas com o corpo. É um problema da forma.

Um corpo ilegível é, também, um corpo não decodificável. Um corpo ilegível é um corpo que não se compreende. Um corpo ilegível é, acima de tudo, um corpo que não nos permite antecipar as suas ações.

Como expõe Clara Parfitt-Brown em *The Problem of Popularity: The Cancan between the French and Digital Revolutions* (2013) as danças improvisadas, ou com elementos de improviso, têm sido objeto, na história, de proibições e fortes regulamentações para a sua prática, sendo associadas às revoltas sociais.

Os casos que foram expostos nos capítulos 3 e 4 relacionam-se com estas questões. Tanto os peregrinos que cantavam e dançavam espontaneamente em Montserrat, como Karen no conto d'*Os Sapatos Vermelhos*, são questionados por não se adequar no modelo de corpo ao que se aspira coletivamente, situação que partilham com os casos de histeria e a coreomania que foram expostos, mais brevemente, no capítulo 2.

J.F.C. Hecker, médico e escritor do século XIX, foi um dos grandes responsáveis por introduzir, nos círculos de conversas, a coreomania. Em 1859 publicou um famoso livro sobre epidemias medievais no qual, utilizando uma linguagem exuberante e imagens pouco parcias em morbosidade e mistério, incluía um capítulo sobre 'a doença de San Vito', ou a coreomania. O livro foi um êxito e foi reeditado numerosas vezes (ainda hoje), e traduzido em vários idiomas pouco depois da sua aparição. Nele, é descrito o suposto primeiro surto de coreomania: segundo uma tradição que se repete desde a Idade Média, na povoação alemã de Kolbig, na noite de Natal de 1027, durante o serviço religioso, dezoito camponeses começaram a dançar e criar tumulto no adro da igreja. A confusão interrompera a missa, fazendo com que o sacerdote os amaldiçoasse a dançar e gritar durante um ano inteiro, sem parar. É relatado que, efetivamente, eles passaram o ano inteiro a dançar. Finalmente, os camponeses, com os joelhos na terra, sem ter comido nem bebido por causa da maldição, foram libertados por dois bispos que tiveram piedade deles. Depois disto, dormiram profundamente por três dias. Quatro deles morreram e o resto passou a sofrer de tremores para toda a vida.

A relação com o conto d' *Os Sapatos Vermelhos* é clara. Mas, tal vez de forma menos evidente, também podemos desenhar um fio de união entre o episódio e o *Llibre Vermell*. Afinal, os três casos permitem ver a relação complexa e ambígua entre a dança e a Igreja, e trazem à luz o espaço 'reversível' que a dança pode construir: tanto pode ser usada

como meio de imposição de uma determinada visão do corpo, como pode ser uma ferramenta de expressão de subjetividades resistentes.

É interessante notar que, precisamente, estas conexões respondem a uma história entendida como que coreograficamente. Como foi exposto no capítulo 2, tentou-se utilizar a coreo-história de Gotman como uma forma de aproximação a este entendimento dual da dança. Nesta relação entre momentos diferentes do passado, é possível intuir a sua permeabilidade. Como escreve André Lepecki em *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (2006), é preciso desfazer-se da ideia melancólica que a modernidade associou à dança, pensando-a como um evento condenado a morrer no mesmo momento da sua criação. Desta forma, a dança não teria passado. Este 'projeto melancólico', que está relacionado com uma imagem do tempo que se constrói como uma sucessão de 'agoras', deve ser substituído por uma ideia estendida do presente. Para Lepecki, seguindo as teorias de Henri Bergson, o presente não supõe apenas o momento de materialização de um ato, o momento no qual se faz visível: "Qualquer ato, em tanto continue a gerar um efeito e um afeto, continua no presente"³⁸ (Lepecki, 2006, p. 129). Quer dizer, como Gotman, Lepecki entende que presente e passado se encontram em perpétuo diálogo, ressonando um no outro, questionando, em última consequência, a própria ideia do que é o conceito de passado e presente.

É, precisamente, esta possibilidade de ressonância que conduz o projeto *Carne Radioativa*. Continua ressonando, hoje, a problemática exposta nestas páginas? Continuam-se a aplicar mecanismos para tornar os corpos legíveis, porque a ilegibilidade é entendida como disruptiva? Continuam estas relatos de 'descontrolo' corporal a fazer parte do presente?

A peregrinação proposta pelas ruas de Alcântara, acompanhada pela escuta de pequenas histórias de ficção, pretendem ativar estes conceitos. O que faz colocar outras questões relativas à própria palavra, ao processo de escrita, e a sua relação com o

³⁸ "Any act, as long as it continues generating an effect and an affect, remains in the present."

movimento e a dança. É a palavra escrita suficiente para interrogar, ativar ou problematizar fenómenos relacionados com a experiência do corpo? É a partir desta pergunta que surge a necessidade de experimentar, com a performatividade das próprias palavras, imagens e ação física. Cada uma delas produzirá um enunciado, um gesto diferente. Assim, as próprias imagens incluídas neste trabalho, são enunciados que se transformam ao estarem em contato uns com os outros. Por exemplo, não é igual uma página do *Llibre Vermell*, que se pode ver numa réplica, que uma fotografia dessa mesma página, colocada no capítulo 3, ao lado de uma imagem que explica como dançar *pogo*. Similarmente, os textos que se podem ler nos Anexos, adquirem um valor enunciativo diferente ao serem ouvidos durante o percurso pelas ruas de Alcântara.

5.2 PEQUENA EXPERIMENTAÇÃO PRÁTICA SOBRE A NOÇÃO DE PRESENTE DE BERGSON

Procure uma praça ou um parque perto da sua casa (é melhor se tiver que passar habitualmente diante dela) e combine com um grupo de amigos e pessoas queridas (quantos mais melhor) passar uma tarde lá. Leve algum sistema de som e coloque as suas músicas favoritas; também pode levar petiscos e, se calhar, organizar algum jogo. Dancem juntos, comam, bebam, divirtam-se. Se calhar, algumas pessoas que estavam no parque decidem unir-se ao vosso grupo, se calhar alguém vai queixar-se do ruído; pode até ser que apareça a polícia se a festa se tornar 'tumultuosa'. Agora convido-o a que, no dia a seguir, passe diante da praça ou parque no qual organizou o evento. Certamente que já não olha para aquele espaço da mesma forma. Seguramente, vem à sua mente recordações do dia anterior, sentimentos, imagens, etc. A praça já não é a mesma. Agora mude de cidade, pode ir morar a outro país, por exemplo. Pense na festa da praça. Em como dançava com os seus amigos, comia e falava, ou quando a polícia chegou para ver o que se passava. Neste ato de recordação, sentiu alguma coisa? Se é assim, o que aconteceu aquele dia, continua no presente.

BIBLIOGRAFIA

A Bíblia. Disponível em http://capuchinhos.org/biblia/index.php/P%C3%A1gina_principal. (25.10.2019).

Andersen, H. (2011), *Los Zapatos Rojos*. Madrid, España: Impedimenta.

Davidson, H. «Sex and Sin. The magic of the Red Shoes» in *Shoes: A History from Sandals to Sneakers* (2011), Riello and MacNeil.

Deleuze, G. (1998), *Foucault*. Lisboa, Portugal: Veja.

Deleuze, G. (1989), *Lógica del Sentido*. Barcelona, España: Paidós.

Deleuze, G. e Guattari, F. (2005), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia II*. Minneapolis, EEUU: University of Minnesota Press.

Didi-Huberman, G. (1982), *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London, UK: The MIT Press.

Eustace, F. «Dance and Gesture as Media for Dramatic Expression» in *The Routledge Research Companion to Early Drama and Performance* (2017), New York, EEUU: Routledge.

Eustace, F. e King, P. «Dances of The Living and the Dead: A Study of Dance Macabre Imagery Within the Context of Late-Medieval Dance Culture» in *Mixed Metaphores: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe* (2011), Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Foucault, M. (2018), *A Arqueologia do Saber*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

Foucault, M. (1997), *História da Loucura*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Foucault, M. (1999), *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Brazil: Edições Graal.

Foucault, M. (1990), *História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Brazil: Edições Graal.

Foucault, M. (2007), *Los Anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1997), *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro, Brazil: Editora Vozes.

Gil, J. (2001), *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água.

Gómez Muntané, M. (2017), *El Llibre Vermell. Cantos y Danzas de Fines del Medioevo*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Gotman, K. (2018), *Choreomania: Dance and Disorder*. New York, EEUU: Oxford University Press.

Grosz, E. (1995), *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York, EEUU: Routledge.

Hecker, J. (1859), *The Epidemics of the Middle Ages*. Disponível em <https://verbodengeschriften.nl/html/the-epidemics-of-the-middle-ages-from-j-f-c-hecker-1.html>. (20.8.2019).

Hellsten, L. (2016), *Dance in the Early Church: Sources and Restrictions. Approaching Religion*. Disponível em <https://doi.org/10.30664/ar.67592>. (12.06.2019).

Herl, J. (2004), *Warship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation and Three Centuries of Conflict*. New York, EEUU: Oxford University Press.

Jordan, M. (2015), *Convulsing Bodies. Religion and Resistance in Foucault*. Stanford, EEUU: Stanford University Press.

Lepecki, A. (2006), *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York, EEUU: Routledge.

Lund, E. (2002), *Documents from the History of Lutheranism, 1517-1750*. Minneapolis, EEUU: Fortress Press.

Parfitt-Brown, C. «The problem of Popularity: The Cancan between the French and Digital Revolutions» in *Bodies of Sound: Studies across Popular Music and Dance* (2013), New York, EEUU: Routledge.

Platón (1999), *Diálogos. Obra completa. Volumen VIII: Leyes (Libros I-VI)*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Platón (1998), *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Rodrigues da Mata Fernandes, A. (2015), *O Apelo. Estudo sobre a Vocação*. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Stevens, J. (1986), *Words and Music in the Middle Ages: Songs, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Tronca, D. (2016), *Restricted Movement. Dancing from Late Antiquity through the Early Middle Ages. Journal of the Lucas Graduate Conference*. Leiden, Netherlands: Leiden University Library.

Tucherman, I. (1999), *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, disponível em https://www.academia.edu/841743/Breve_hist%C3%B3ria_do_corpo_e_de_seus_monstros. (20.09.2019).

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967- 1968).

Figura 2 – Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967- 1968).

Figura 3 – Hieronymus Bosch. *Mendigos* (data desconhecida).

Figura 4 – Desenho de uma máquina da marca Bosch (data desconhecida).

Figura 5 – Folio 21 do *Llibre Vermell* de Montserrat (1398).

Figura 6 – Words by Sara. *Dance Guidelines* (data e autor desconhecidos).

Figura 7 – Ambrogio Lorenzetti. *Effeti del Buon Governo in Città* (1338-1339).

Figura 8 – Como dançar *pogo*. (data e autor desconhecidos).

Figura 9 – Maré Vermelha (data e autor desconhecidos).

ANEXOS

Carne Radiativa

1. TRISTE-FEIA³⁹

F.T. nascera, vivera e morrera na Triste-Feia, aquele espaço que não é bem uma rua, uma travessa ou sequer um beco, em Alcântara, Lisboa.

É, simplesmente, a Triste-Feia.

F.T. não poderia ter nascido, vivido e morrido noutro lugar que não fosse Triste-Feia, por razões que eram muito óbvias para quem olhava para F.T.

Morava no número 28, terceiro andar esquerdo, num sótão sem calefação, com dezenas de buracos nas paredes, sem luz no teto e separado por apenas uma prancha de viruta de madeira prensada do seu companheiro de casa, que não podia, sabia ou queria, sequer, dizer olá a F.T. quando se encontravam na cozinha partilhada.

O quarto de F.T. tinha vistas para o rio Tejo.

Só tinha de atravessar uma pequena porta ao fundo do quarto e abria-se um balcão estreito de onde podia ver o Cristo Rei. As gruas do porto. Uma quantidade absurda de gatos. Os *junkies* do bairro a trabalhar no que trabalham os *junkies* de bairro do mundo todo. O monte de merda que acumulava o vizinho do primeiro no terraço e que, nos dias que o vento soprava de nordeste, fazia cheirar o quarto de F.T. a um aroma entre o doce e o nojento. Entre pastel de nata e canos de sanita entupida.

Mas o quarto de F.T. tinha vistas para o rio Tejo.

Quer dizer, apenas três passos de onde estava a prancha que a separava de aquele homem introspetivo, incomunicativo, rotineiro e aborrecido, e F.T. só tinha de abrir uma porta estreita e olhar para o rio Tejo.

O quarto de F.T. tinha vistas para a Ponte 25 de Abril.

³⁹ Na transcrição do texto há palavras em galego que não foram traduzidas propositadamente, tendo em vista a oralidade.

F.T. só tinha de saudar a vizinha de quase 90 anos que pertencia às testemunhas de Jeová e que invariavelmente queria manter a mesma conversa sobre a fim do mundo, a qualidade demoníaca da sociedade e o atraso crónico dos comboios da CP - ponto por ponto, pausa por pausa - e podia olhar para a Ponte.

Em frente à varanda, lá no alto, a ponte 25 de Abril.

Em frente mesmo, lá em cima, A Ponte.

À frente, no céu, os carros a voar.

Mas aquilo tudo tinha muito charme.

O charme de quem olha para aquilo tudo com certo paternalismo condescendente de classe meia e usa palavras como 'interessante', 'experiência' e 'autêntico' com a mesma facilidade com que cambia de música no *Spotify*.

Na verdade, F.T. não achava nada disto charmoso.

Na verdade, F.T. não achava nada disto tudo sequer 'interessante'.

Na verdade, F.T. não tinha tempo para examinar a sua vida, a sua casa e os seus vizinhos e refletir sobre a sorte que tinha de viver num bairro 'autêntico' na era da gentrificação.

Na verdade, F.T. andava sempre a correr, e a 'experiência' tão enriquecedora que poderia ter sido interagir com os seus vizinhos passava por cima dela.

Na verdade, F.T. estava farta deles e só queria que finalmente os *junkies* que andavam sempre a tentar roubar no Pingo Doce onde trabalhava morressem de overdose, o vizinho do primeiro se afogasse na sua própria merda, e à senhora de quase 90 anos aparecesse o demónio conduzindo um comboio da CP e a levasse por diante.

E se F.T. tivesse ouvido alguém chamar à Triste-Feia charmosa, teria olhado para a pessoa com todo o cansaço e descontentamento acumulado no primeiro turno do dia e de uma vida toda por pertencer a Triste-Feia.

Que afortunada era F.T. por ter umas vistas assim para o rio Tejo.

E a ponte 25 de Abril continuava a olhar para a Triste-Feia com a mesma indiferença com a que Triste-Feia olhava para ela. Como se olha para um papel deitado no chão no canto suxo de uma rua.

2. ÊXTASE COREOMANIACO

No 15 de Junho, por volta das 7 da manhã, F.T. acorda no seu quarto do número 28, terceiro andar esquerdo.

De facto, ela já tinha sido acordada duas horas antes pelo alarme do seu vizinho do sótão.

Invariavelmente, às 5 da manhã, sofria o ataque auditivo da melodia do telemóvel daquele idiota.

Todas as manhãs, às 5 da manhã, F.T. era acordada por António Variações a cantar *O Corpo é que paga* no máximo volume que permitia o aparelho do homem do outro lado da prancha de viruta de madeira prensada.

Quando a cabeça não tem juízo / Quando te esforças mais do que é preciso.

O certo é que, diferente do que acontecia normalmente, F.T. reparara na letra da música:

O corpo é que paga / O corpo é que paga.

O certo é que, diferente do que acontecia normalmente, levava duas horas a olhar para o teto do seu quarto a pensar na letra da canção.

Deix'ó pagar deix'ó pagar / Se tu estás a gostar.

Quando, por volta das 7 da manhã o alarme de F.T. soou, ela já tinha percorrido os dois passos que separavam o colchão deitado no chão e o balcão, aberto a porta, deixado entrar a luz e começado a fumar um cigarro.

Quando a cabeça não se liberta / Das frustrações, inibições / Toda essa força que te aperta.

A vizinha de quase 90 anos do terceiro direito saudou a F.T., como todas as manhãs, ao mesmo tempo que regava os gerânios e espantava as palomas.

Mas F.T. não ouvia.

Mas não ouvia porque estava a ouvir outra coisa.

Melhor: mas F.T. não ouvia a mulher porque estava a ouvir a voz do António Variações uma e outra vez a repetir:

O corpo é que paga.

O facto é que a senhora começou o seu inevitável discurso de todos os dias às sete da manhã.

O Maligno é que governa no nosso mundo. O Maligno é que tornou o nosso mundo inseguro e ruim. O Maligno é que se esconde nos cantos menos suspeitosos nos que ninguém vai mirar.

O facto é que, na cabeça de F.T., continuava a repetir-se inevitavelmente:

O corpo é que sofre /As privações, mutilações.

F.T. olhava para a Ponte 25 de Abril lá em cima e as palavras da senhora caíam perto dela, mas não a tocavam. E os carros percorriam a Ponte, mas não a alcançavam. E o Cristo Rei estendia os seus braços para F.T. em gesto de perdão, mas não a confortava.

E António Variações continuava inevitavelmente:

Quando a cabeça está convencida / De que ela é a oitava maravilha.

Terminou o seu cigarro e voltou ao seu quarto. Estava a tremer. Mais do que tremer, estava a vibrar. Uma vibração subtil que F.T. não apercebeu, enquanto colocava a roupa para ir trabalhar.

Enfiou o colete azul escuro que tinha escrito Pingo Doce no peito e saiu pela porta do prédio.

F.T. nem sequer se apercebeu do habitual cheiro doce e nojento que saía da porta do vizinho do primeiro e que inevitavelmente provocava-lhe vômitos todos os dias. F.T. nunca tomava o pequeno almoço por razões óbvias.

Desceu a Triste-Feia e fez todo o percurso até ao supermercado a ressoar na sua cabeça:

O corpo é que sofre / O corpo é que sofre.

O facto é que F.T. estava a ser absorvida mais e mais pela música. Tanto é assim, que nem reparou nos dois *junkies* tirados na esquina da Triste-Feia, justo por baixo da placa com o nome da rua, travessa, beco ou que merda fosse.

O facto é que os dois *junkies*, sim, repararam nela e, inevitavelmente, como todos os dias, se aproximaram para pedir-lhe um português suave.

O facto é que perceberam logo a seguir que algo não estava bem. Perceberam, no seu estado de semiconsciência e de adormecimento crónico, uma vibração no ar à volta de F.T.

Os *junkies* compreenderam que era melhor não se aproximar mais dela. Aquilo podia trazer problemas ou, pior, ser contagioso.

F.T. chegou ao Pingo Doce e começou o seu turno.

Por volta das 9 da manhã, aquilo encheu-se de pessoas e F.T. sentou-se na sua caixa habitual, a número 8.

E na megafonia do supermercado, o António Variações a cantar:

Quando a cabeça está nessa confusão.

Três latas de feijão preto, um quilo de carne picada, um saco de arroz, quatro iogurtes.

Estás sem saber que hás de fazer.

Uma bolsa de batata frita, um pacote de bacalhau desfiado, uma dúzia de ovos, uma lata de azeitona preta, um ramalhete de salsa.

Ingeres tudo o que te vem à mão.

Três garrafas de vinho, sopa instantânea, pizza congelada e uma garrafa de dois litros de coca-cola.

O corpo é que fica.

F.T. não tirava os olhos da cinta que transportava os produtos.

F.T. movia as mãos e os braços para alcançar as coisas, levá-las ao scan e ouvir o *tu* da máquina ao reconhecer o código de barras.

E António Variações continuava:

Tu tururú tu tutururú

E a máquina continuava:

Tu tururú tu tutururú

E as mãos, a cabeça e os braços de F.T. continuavam:

Tu tururú tu tutururú

O facto é que as mãos já não estavam a apanhar produto algum.

O facto é que a cabeça já não se movia seguindo os alimentos da cinta ao scan e de volta à cinta.

O facto é que F.T. estava a vibrar de dentro para fora, os braços e mãos descreviam trajetórias de cintas invisíveis que corriam em todas as direções e planos possíveis à volta dela.

Mas o pescoço de F.T. e a cabeça de F.T. marcavam um ritmo indiscritível por qualquer observador externo.

Só António Variações, lá na megafonia, lá na cabeça de F.T, é que percebia:

O corpo é que fica / Fica a cair sem resistir.

Os olhos de F.T. executavam coreografias de mosca tsé-tsé.

Os olhos de F.T. realizavam coreografias de lagartos em fuga.

Os olhos de F.T. realizavam coreografias de medusas arrastradas pela corrente.

E vibrava.

Vibrava de dentro para fora.

Vibrava desde as tripas em direção à epiderme.

Vibrava desde o lume do pâncreas até ao ar à sua volta.

E se algum observador externo tivesse a coragem de se aproximar teria percebido o calor quase insuportável que a envolvia.

Mas nem um observador externo percebeu.

Só António Variações, lá na megafonia, lá na cabeça de F.T., é que percebia:

Quando a cabeça rola p'ró abismo / Tu não controlas esse nervosismo.

Mais do que dançar, F.T. estava a sofrer um ataque de coreomania.

F.T. não podia, sabia ou queria parar.

F.T. só ouvia a voz do António Variações.

F.T. sentia o seu corpo como uma carcaça bacia.

F.T. já não podia, sabia, ou queria perceber onde era que o seu corpo terminava e o ar a ferver começava.

F.T. via o mundo à sua volta diluir-se, misturar-se, agitar-se e, eventualmente, confundir-se.

Já não havia mais arriba e abaixo.

Já não havia mais esquerda ou direita.

Já não havia mais diante ou detrás.

De facto, já não havia mais dentro e fora.

De facto, já não havia sequer eu e outros.

De facto, já não havia observadores externos.

Só ficava António Variações, dentro e fora, à esquerda e à direita, arriba e abaixo, diante e detrás, em F.T. e, finalmente, em todas as pessoas no Pingo Doce:

O corpo é que paga / O corpo é que paga / Deix'ó pagar deix'ó pagar / Se tu estás a gostar.

António Variações observava a massa de gente no Pingo Doce.

Mais do que dançar, estavam a sofrer um ataque de coreomania.

António Variações observava a massa de gente nas ruas de Alcântara.

Mais do que dançar, estavam a sofrer um ataque de coreomania.

E a ponte 25 de Abril continuava a olhar para a Triste-Feia com a mesma indiferença com que a Triste-Feia olhava para ela. Como se olha para um papel deitado no chão no canto suxo de uma rua.

3. EU SOU A CARNE QUE BRILHA

15 de Junho, 10 da manhã: F.T. está a ter a sofrer os primeiros sintomas de um ataque de coreomania.

15 de Junho, da 10 da manhã: a senhora de quase 90 anos, testemunha de Jeová, inimiga acérrima da CP, amante de gerânios e conversadora de pombas, entra no Pingo Doce do bairro.

Após ter olhado as ofertas de vinhos da semana, colocado os pensos para perda de urina no carrinho e se ter protegido do Maligno com o sinal da cruz ao passar diante dos *junkies* do bairro que estavam a contar as moedas de 1, 2 e 5 cêntimos para comprar umas bolachas de chocolate, encaminhou-se devagar para a caixa.

Lá está F.T. toda mãos.

Braços.

Pernas.

Cabelo.

Olhos de bola de bilhar.

A senhora de quase 90 anos enfiou-se no corredor de produtos lácteos. Arrastrou os pés por diante dos iogurtes, cartões de leite e dúzias de ovos.

Tentou ler a etiqueta de um pacote de arroz doce. De fora, parecia que estava a tentar afugentar alguma coisa. De fora, parecia que estava a tentar afugentar a morte mesma com um pacote de arroz doce.

Se calhar estava a treinar para quando chegasse a hora.

Se calhar os velhotes, chegada certa altura, começam a praticar como desportistas de elite que esperam ser chamados para formar parte da equipa nacional nos próximos jogos olímpicos.

Só que eles sabem que vão ser chamados de certeza.

É melhor ir praticando, desenvolvendo uma boa técnica: saber que músculos têm de ser acionados para que, chegado o momento, executar um *Rigor mortis* com a precisão de uma ginasta de barra.

A senhora de quase 90 anos dobra o canto do corredor e aparece junto da área das frutas e verduras.

Várias moscas descreviam círculos de abutre sobre os produtos.

A mistura de cheiros fazia com que aquilo recordasse à senhora de quase 90 anos a sua casa. Esse cheiro profundo e doce. Como quando deixas couve a cozer tempo demais e esqueces de trocar a areia do gato. Tudo de uma vez.

É o cheiro característico dos velhotes.

É o cheiro característico da proximidade da morte.

A senhora de quase 90 anos espanta as moscas e apanhou umas verduras e colocou-as no carrinho.

Aproxima-se da caixa número 8.

Lá está F.T.

Lá está uma massa de clientes habituais do Pingo Doce da Triste-Feia:

Toda mãos.

Braços.

Pernas.

Cabelo.

Mais e mais olhos de jogo de bilhar.

A senhora de quase 90 anos fica espantada.

Mais do que dançar aquilo pare uma massa possuída pelo Maligno.

Deita o carrinho com os pensos higiénicos e as verduras. Corre, se o seu modo de arrastar os pés se podia chamar de correr, à procura da saída.

As luzes do Pingo começam a acender e a apagar como se tentassem dizer alguma coisa.

Uma voz terrível começou a berrar na megafonia:

O corpo é que paga / Deix'ó pagar deix'ó pagar / Se tu estás a gostar.

Só podia ser a língua de Satanás.

A senhora de quase 90 anos começa a tremer.

As suas articulações regem como tinha visto que faziam os dentes dos *junkies* do bairro quando andam no que andam os *junkies* de todos os bairros.

Sai para a rua. Se dirige para a estação de comboios.

Círculos de pessoas. Linhas e linhas de pessoas de mãos dadas cruzam as ruas de Alcântara.

Gente saindo das portas dos prédios berrando e alçando os braços para o céu.

A velhota não consegue perceber as palavras, mas de certeza que eram estrangeiras, palavras nunca escutadas por ouvidos cristãos.

Pode ver como as bocas abriam-se e as línguas tinham de realizar exercícios ginásticos para poder articular aqueles sons de nozes a romper e de porcos no dia de San Martinho.

Línguas do tamanho de autoestradas alemãs.

Línguas que dançam danças orientais.

Línguas eróticas que baixam e sobem por barras de striptease inexistentes.

E os céus abrem-se.

A velhota de quase 90 anos torna os olhos a tempo de ver.

Lá na altura, cruzando o ar, voando sobre a ponte 25 de Abril: um comboio da CP envolto em chamas descia dos céus abertos.

Lá na altura, cruzando o ar.

Mais do que cruzando, rompendo o ar.

Mais do que rompendo, evaporando o ar.

O comboio da CP como uma brasa gigante da churrascaria onde a velhota de quase 90 anos comprava o frango os domingos.

Os ossos da velhota continuam a vibrar.

As articulações começam a pulsar.

E a carne começa a tremer.

Lá estava, na frente dela, O Maligno.

Descera do comboio com um salto de Nijinsky embravecido, com um salto de Nijinsky tornado estrela do *glam*, com um salto de Nijinsky vestido de *Ziggy Stardust* dançando no meio de um concerto de uma banda de *punk* qualquer no ano 77. Com um salto de Nijinsky dançando *pogo* tornado em uma *disco ball*.

Eu sou a carne. Eu sou a carne que brilha. A carne do espelho roto que desfaz a luz numa chuva de purpurina.

E digo: dança.

E digo: dançai!

A velhota de quase 90 anos obedece. Mas não porque quisesse. Mas tampouco porque não quisesse. Já não existia coisa qualquer na mente da velhota que pudesse ter ou não ter vontade, intenção, necessidade ou repulsa.

Na verdade, poder-se-ia dizer que já não havia velhota de quase 90 anos. O que lá havia era uma pasta de ossos, músculos, tendões.

O fígado a pular à direita e à esquerda, arriba e abaixo, diante e atrás.

Os pulmões a expandirem-se e a contraírem-se como acordeões tocando num ritmo trovejante.

O intestino delgado a traçar coreografias de serpentes infinitas.

E Maligno observava a massa de gente nas ruas de Alcântara.

Dançai até bater com os ossos no chão.

E o Maligno observava a massa de gente desde a janela do comboio voador da CP.

Dançai até não ser mais do que ossos no chão.

A ponte 25 de Abril continuava a olhar para a Triste-Feia com indiferença.

4. AS VEIAS QUE RIEM

No 15 de Junho, por volta das 10 da manhã, F.T. estava a ter os primeiros sintomas de um ataque de coreomania.

No 15 de junho, por volta das 11 da manhã, a senhora de quase 90 anos, testemunha de Jeová, inimiga acérrima da CP, estava a ser possuída pelo Maligno.

No 15 de junho, por volta das 11.30 da manhã, os dois *junkies* da Triste-Feia saíam à carreira pela porta do Pingo Doce com os braços cheios de pacotes de bolachas e chocolates de sabores.

O Pingo Doce ao pé da Triste-Feia tornara-se um pandemónio, mas os que tinham perdido o paraíso, havia já tempo, tinham sido eles.

Havia já tempo que tanto fazia.

Não havia mais diferença entre os vizinhos a caminhar pelos corredores do supermercado qualquer dia do ano e a massa sem nome de corpos dançantes.

Havia já tempo que os seus corpos tinham renunciado a qualquer intento de projeção no futuro.

Começou por ser um pequeno tremor na artéria aorta.

Um observador exterior ter-se-ia apercebido. Se se houvesse aproximado o suficiente do pescoço de um dos junkies. Mas ninguém se aproximava mais do que 2 metros de qualquer um deles.

Mas, se decidimos imaginar que um observador exterior olhasse a uma distância de 10 centímetros da epiderme, à altura a que a artéria aorta é visível -ou pelo menos possível de intuir- no pescoço, veria a veia palpitar.

Mais do que palpitar, agitar-se.

Mais do que agitar-se, parecia que estava a testar a possibilidade de pujar a epiderme.

Parti-la.

Desgarrá-la.

Expandi-la.

Um observador exterior teria pensado que a artéria parecia um pé tratando de acomodar-se num sapato demasiado pequeno.

Mas tal observador exterior não existia.

Apenas existiam duas artérias, em dois pescoços.

como gémeos geográficos.

como fronteiras de dois países africanos.

como o Tigre e o Eufrates, tão fecundos, tanto tempo há, que já ninguém acredita.

Que piada era aquela que estavam a dizer?

Ninguém sabia. Ninguém se perguntava. Ninguém sequer reparava.

Aquela substância que se mexia pelo corpo, pelo sistema límbico, veias, glândulas, ou o que fosse.

Mexia com o *groove* e o *bit* de uma sexta feira nos anos 70. Calças pantalona, *animal print*, brincos grandes, disco-ball, Bonny M, ombreiros agitando arriba e abaixo ao ritmo constante e cool do baixo. *Ra-ra Rasputin*.

E a substância a deslizar, com passo de bailarino bêbado de fim de semana, mas bailarino experiente, que avança pela pista de baile, toma conta da situação, olha a volta com pretendida indiferença, e dança. *Boogie-boogie all night long*.

Assim a substância toma o controlo do sistema, observa a situação, movimenta-se ao bit duma canção inexistente.

Desliza com o *afro-groove* e o transforma num free-jazz arritmico e frenético, de silêncios surpreendentes e surtos de som trombejantes.

Tudo *cool*.

Tudo *groovie*.

Tudo flui no sistema límbico.

Ao ritmo do *selecta* hormonal. Sistema Nervoso *Sound System*.

A substância traz consigo uma surpresa. Invita todos. À esquerda e à direita. É o que está na moda. Tomar esta merda. Vai-te fazer sentir leve. Incorpóreo. Extraterrestre. Bem. Melhor que nunca.

E os risos. E os risos que provoca. Tu, experimenta.

Yes, sir, I can boogie!

Reparte à esquerda e à direita. Derrama-se no sistema límbico, linfático e nervoso.

Os risos que provocou. Todo o corpo experimentou.

As veias a rir.

Começou como umas cócegas.

Um tremor.

Mas já não puderam parar.

A *disco-groove* da hemoglobina começou a brilhar e girar.

Elas não podiam parar.

O riso expandiu-se.

A pista de baile ficou pequena.

O riso era tão grande.

E a leveza.

Sentiam a carne a oprimi-las.

Continuaram a rir. Mas agora a rir e a empurrar pelo seu espaço.

Precisavam mais para continuar o bit do riso frenético e incontrolável.

A substância partilhou o que lhe restava com elas. E as veias aceitaram contentíssimas, como um coro de cantoras de soul vestidas com fatos de lantejoulas, sussurrando com voz profunda o tempo que mexem os seus corpos de gatos da Triste-Feia ao esticar-se após a sesta:

Baby love, my baby love, I need you! Oh how I need you!

A hidrografia completa do corpo agitou-se violentamente

O mapa de estradas elétricas a pulsar a sua mensagem em código morse aos músculos.

E os músculos dos dois corpos queriam inventar novas coreografias de peixes fora da água. Queriam ser criativos. Queriam experimentar, esgotar a hiperatividade que lhes provocavam as veias a rir, a dançar, a querer expandir-se freneticamente.

*Mamma mia, here I go again
My my, how can I resist you?*

Os dois *junkies* da Triste-Feia ficaram congelados durante alguns segundos ao pé da porta do Pingo Doce, com uma sincronização de saltadores de trampolim.

Os seus corpos saltaram para a piscina.

E os pacotes de bolachas e chocolate saltaram para o chão.

Peixes a tentar respirar.

Peixes à procura do tanque.

Os gatos da Triste-Feia observavam os dois corpos deitados no chão com indiferença.

5. AS ALMAS TÍBIAS TORNAR-SE-ÃO FERVOROSAS

O Cristo Rei, lá na cima.

Braços estendidos num abraço infinito.

Olhos perdidos na cidade como bolas numa máquina de *pinball*.

Fixa o Cristo Rei as duas esferas-piões num ponto.

Fixa o Cristo Rei o olhar.

Escolhe o Cristo Rei para onde *não* olhar.

Escolhe não olhar a cidade da superfície.

Escolhe olhar o que fica em baixo.

Estica a Ponte 25 de abril como uma fita de medir. De Almada a Alcântara.

Mede mentalmente a distância que o separa do objeto do seu olhar.

O coração no seu peito vibra. É uma vibração de pedra. De rocha ígnea a tentar voltar ao seu estado de magma originário.

Não percebe o Cristo Rei de onde vem essa vibração.

Ele apenas lançou, como todos os dias, todas as noites, todos os infinitos momentos, os seus olhos, como um lançador de dardo, para a outra margem do Tejo. O dardo desceu, cometa em queda, caindo num ponto específico da cidade.

Mas o Cristo Rei não sabe, não sabe mesmo, que olhar é escolher.

Aquece o seu coração.

O Cristo Rei não sabe, não sabe mesmo, que hoje é 15 de junho e que o que se olha, às vezes, retorna o olhar.

Aquece o coração até doer no seu peito. A rocha a tornar-se vermelho profundo até brotar chamas. Dói tanto o seu peito que precisa de o arrancar com a mão.

Lá em cima, o Cristo Rei, coração de chama-pedra, as lapas como serpentes entre os dedos.

O vermelho profundo agora vermelho brilhante.

Continua a lançar os olhos em parábolas impossíveis de medir por nenhum cientista.

Continuam a cair no mesmo ponto da cidade. No que fica em baixo.

Diz o Cristo Rei, a 110 metros de altitude, em Almada.

Diz o Criso Rei com os braços esticados, coração pedra-chama na mão direita, vermelho brilhante o corpo todo.

Diz o Cristo Rei, temperatura 599 graus, dor impossível de medir nem por um cientista.

Diz o Cristo Rei, voz de diamante, afiada-irrompível:

As almas túbias tornar-se-ão fervorosas

As palavras brilham no ar como cuspe. A saliva ferve e traça uma curva de Almada a Alcântara. Cai sobre a Triste-Feia como fértil chuva dourada. Como espuma da boca húmida do mar.

A Triste-Feia, debaixo da indiferença da Ponte 25 de Abril, recebe as palavras ferventes como flores que se abrem em stacatto e contaminam o ar com o seu cheiro.

F.T. respira.

A velhota de quase 90 anos respira.

Os *junkies* do bairro respiram.

O bairro todo respira.

Dilatam os pulmões em movimentos de cantor de ópera. Enchem os pulmões até ficar fartos de palavras-cuspe.

As almas fervorosas ascenderão rapidamente a um estado de grande perfeição.

A carne ferve na Triste-Feia. A carne é perfeição na Triste-Feia.

O Cristo rei, dor de rocha no limite da fusão, vermelho-sol, chamas a 110 metros de altitude:

Levanta um pé.

Calça sapatos vermelhos de magma.

Ouve uma música.

É o eco da dor no seu peito.

Mas o Cristo Rei apenas pensa que é sábado noite, que está vestido com o seu fato e os seus saltos vermelhos. Maquilhagem de *Drag Queen*. Quer sair para embebedar-se de si próprio, a dançar.

Levanta outro pé. Almada toda sente o tremor.

Olha de novo a sua ponte-fita-de-medir e, como funâmbulo, o Cristo Rei caminha pela linha vermelha pendurada sobre o rio Tejo.

Seu objetivo: chegar lá, onde fica o de baixo-da-cidade. Onde caíram os seus dardos. Lá onde o ar está perfumado pelas suas palavras. Na Triste-Feia.

Os saltos vermelhos caminham pela fita-ponte num equilíbrio impossível de medir por nenhum cientista.

Chega a Alcântara.

Montes e montes de pessoas a dançar nas ruas. Mais do que dançar, mais do que pessoas, o que o Cristo Rei olha é carne, uma massa de carne radioativa a libertar-se.

O Cristo Rei – fato de lentejoulas brilhantes como faróis ofuscantes, saltos do tamanho de prédios, roupas e corpo tudo vermelho, o coração como uma fotografia do sol que tiram os telescópios dos cientistas – sente uma sede devastadora, uma sede que seca oceanos.

Quer embebedar-se e dançar e esquecer alguma coisa, mas não sabe, não faz mesmo ideia que coisa é que tinha de esquecer.

Levanta a mão direita com o coração fogo-pedra. Por um instante, que durou o que duram os instantes no vazio, fez-se luz em Alcântara. Luz piscante de *strob*.

Desce a mão direita do Cristo Rei ao mesmo tempo que ajoelha, sem graça nenhuma. Sente-se rapariga de quinze anos que calça sapatos de salto alto pela primeira vez. Introduce a mão direita no rio Tejo.

O coração-magma tinge de vermelho rubi a água. Os peixes embebedam-se e começam a nadar coreografias de bacantes em êxtase.

Forma, o Cristo Rei, uma cunca com a mão esquerda e começa a beber o vinho-Tejo. Entre gole e gole ouve-se uma voz de diamante, afiada-irrompível:

Aqueles que propagarem esta devoção terão os seus nomes escritos no Meu Sagrado Coração e d'Ele nunca serão apagados.

A sua voz enche o ar e vai cair em cada uma das pedras de todas as calçadas da cidade. As ondas de som espalham-se como uma bomba nuclear. Cada partícula entra numa dança de mitose de célula hiperativa.

O Cristo Rei fez do verbo Radiatividade.

E a Radiatividade fez do mundo a sua pista de dança.

Prometo-vos, no excesso de Misericórdia do Meu Coração, que o Meu Amor Todo-Poderoso concederá, a todos aqueles que comungarem na Primeira Sexta-Feira de nove meses seguidos, a graça da penitência final.

O mundo todo obedeceu. Participa do corpo e sangue. O sangue que flui em forma de magma subterrâneo e alimenta o corpo das placas tectónicas.

A Terra toda a mexer e nós a mexer com ela.

A ponte 25 de Abril já não olha para a Triste-Feia com indiferença.

É a última dança, a dança final.