

# Cadernos do Rivoli

01 | Capicua 2002



cultur  
PORTO



PATROCÍNIO



EDIÇÃO-APOIADA POR



Cadernos do **Rivoli** | 01



# Cadernos do Rivoli | 01

## DIRECTOR

Marcelo Mendes Pinto

## COORDENADOR REDACTORIAL

Isabel Alves Costa

## COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Albrecht Loops, Álvaro Magalhães, Bernardo Pinto de Almeida, Bragança de Miranda, Carlos Amaral Dias, Cécile Mont-Reynaud, Cláudia Figueiredo, Eduardo Prado Coelho, Marcelo Mendes Pinto, Fernanda Fragateiro, Fernando Casares, Fernando C. Lapa, Fernando Madall, Fernando Saraiva, João Lopes, João Paulo Seara Cardoso, Jorge Dias de Deus, Manuel Mendes, Maria José Fazenda, Mariano Gago, Paulo Eduardo Carvalho, Thierry Voisin

## DESIGN E PAGINAÇÃO

Pedro Marques [www.pedromarques.net](http://www.pedromarques.net)

## IMAGENS

A. M. Fontes Rodrigues, Cristina Pinto, Francisco Moura, Limamil, Luís Alves de Matos, Nuno Calvet, Scènes de Cirque

## AGRADECIMENTOS

Diário de Notícias, Público

## IMPRESSÃO

Inova Artes Gráficas

## TIRAGEM

1000 exemplares

## DEPÓSITO LEGAL

204775/033

## ISSN

1645-5746

## ADMINISTRAÇÃO E PROPRIEDADE

Culturporto – Associação de Produção Cultural  
Rivoli Teatro Municipal  
Praça D. João I  
4000-295 Porto

TIPOGRAFIA: Helvetica Neue (Linotype) e Oranda (Gerard Unger)

10

## Capicua 2002

### COMISSÁRIO

Eduardo Prado Coelho

### DIRECÇÃO ARTÍSTICA

Isabel Alves Costa

### CONCEPÇÃO GRÁFICA/ IMAGEM

Incomun

### COLABORARAM NESTE CICLO AS SEGUINTE INSTITUIÇÕES

Ao Cabo Teatro, AFAA - Ministère des Affaires Étrangères, Anilupa - Associação de Ludotecas do Porto, Casa da Música, Co-Lab, Culturgest, Instituto Francês do Porto, Scènes de Cirque, Teatro de Marionetas do Porto

### APOIO

Sogrape Vinhos de Portugal

22

24



Três extravagâncias **10** | Instalações de

Fernanda Fragateiro **14** | Miséria **22** |

Valparaíso **34** | Novo Circo **48** | Reflexos **50** |

TwinTar **58** | Ciclo de Colóquios **62**



## Sumário

### Três extravagâncias

**11 Brincando com os medos**

FERNANDO C. LAPA

**12 Da capicua ao duplo**

EDUARDO PRADO COELHO

### Instalações de Fernanda Fragateiro

**15 Projecto**

FERNANDA FRAGATEIRO

**18 Ondulações 2**

(imagem é ondulação? 2)

MANUEL MENDES

### Miséria

**23 A falta de vida**

JOÃO PAULO SEARA CARDOSO

**26 Miséria**

ÁLVARO MAGALHÃES

### Valparaíso

**35 Como iremos nós para Valparaíso?**

EDUARDO PRADO COELHO

**36 Uma viagem aos secretos lugares da  
identidade e da transcendência**

PAULO EDUARDO CARVALHO

### Novo Circo

**49 "Petites histoires en l'air...":  
três versus e uma pergunta**

CLÁUDIA FIGUEIREDO

**51 Simetria – horizontal, vertical –  
a terra e o ar: ida e volta.**

CÉCILE MONT-REYNAUD

**52 Chloé Mégliá e Mélissa von Vépy:  
duas mulheres livres**

THIERRY VOISIN



## Reflexos

### 55 Reflexos – jogos cinemáticos

FERNANDO SARAIVA

## TwinTar

### 59 TwinTar

ALBRECHT LOOPS

### 60 Explorar a guitarra siamesa

FERNANDO MADÁIL

## Colóquios

### 63 Projecto Capicua

EDUARDO PRADO COELHO

### 64 O espelho sem reflexo

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

### 71 Elogio do duplo

JOÃO LOPES

### 73 Duetos

MARIA JOSÉ FAZENDA

### 77 Breve reflexão acerca do especular

BRAGANÇA DE MIRANDA

### 81 Espelho invertido: do mapeamento do genoma, às distopias do simbólico, hoje

CARLOS AMARAL DIAS

### 85 Assimetrias do mundo vivo

FERNANDO CASARES

### 90 JORGE DIAS DE DEUS

### 94 K°

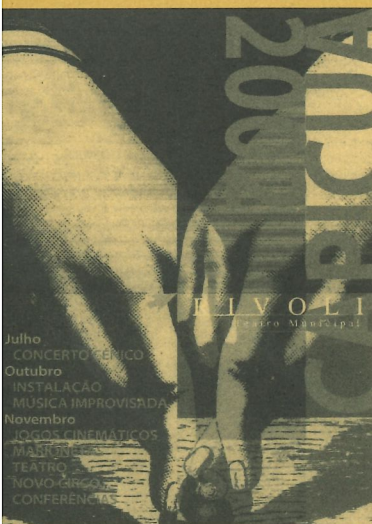
MARIANO GAGO

**MARCELO MENDES PINTO**  
VEREADOR DA CULTURA DA CÂMARA  
MUNICIPAL DO PORTO | PRESIDENTE  
DA DIRECÇÃO DA CULTURPORTO

2002. Um pretexto, uma forma, uma experiência. Sem a preocupação das efemérides, mas com a vontade de marcar uma linha de actuação e pensamento, servimo-nos do pretexto para fazer uma experiência e traçar uma forma de olhar para um ano especial. Que fosse, ao mesmo tempo, indiciadora de uma forma de pensar a cultura no e para o Porto.

O rifão popular diz-nos que a Capicua traz sorte... não sendo isto talvez mais que a humana vontade de ver desígnios especiais nos números menos comuns ou vivenciáveis. No entanto, não quisemos deixar de pensar este acumular simbólico que 2002 continha, nas suas múltiplas dimensões, desde a tradição à reflexão, do mais simples ao mais complexo, da estética à ciência. Uma proposta invulgar, que reunia multidisciplinarmente no Rivoli Teatro Municipal as mais diversas formas artísticas e formas de intervenção, que fazia a ponte entre o voo e a realidade, entre o palco e a rua.

Para o programa, de que as próximas páginas dão conta detalhada, foi preciso reunir vontades, pessoas, ideias, como, aliás, em todos os projectos que efectivamente se pretendem capazes de lançar a semente que se quer ver multiplicar. Apesar das dificuldades acrescidas de um contexto global menos favorável, a vontade de fazer e mudar foi mais forte, contribuindo para isso a visão artística de Isabel Alves Costa, do comissário convidado para este ciclo, Eduardo Prado Coelho, dos diversos grupos e artistas convidados para integrar este desafio, dos ilustres



conferencistas que problematizaram a capicua nas vanguardas científicas. Uma união de vozes a que se juntou a indispensável vocação mecenática do BPI, aqui também presente nestas páginas. Porque, tão importante como o vivido em 2002, fica marcado neste Ciclo Capicua o lançamento de um espaço de reflexão escrita sobre a artes e a cultura, a que chamamos "Cadernos do Rivoli". Editámos o número zero, fazemos agora este número um. Que seja o primeiro de muitos.

200

# Transversalidades

EDUARDO PRADO COELHO

# OS

As fronteiras estremecem, às vezes caem, às vezes ficam apenas como tracejados simbólicos. Já nem faz grande sentido falar em interdisciplinaridade, porque isso implica ainda a manutenção de territórios delimitados. O que existem são objectos transversais capazes de suscitar novos territórios, mesmo que efémeros, mas com força inventiva e criadora.

Foi o que estive na base do projecto “Capicua”, que Isabel Alves Costa me sugeriu, tendo como ponto de partida ideia de que era uma iniciativa para o ano 2002. Olhando para este número, víamos logo diversas coisas: os problemas complexos da simetria, tanto no plano do senso comum como no das artes, tanto no plano da simetria matemática como no da física: a longa e sempre surpreendente questão dos espelhos; a noção de duplo, com todas as suas incidências.

Desde logo imaginei que uma noção destas poderia ser uma verdadeira transversalidade, capaz de articular múltiplas coisas e de desmembrar outras. Nem tudo se pôde realizar. Mas pretendia-se convocar a música, o teatro, o cinema, a literatura,

a dança, o circo, as artes visuais, e, ao mesmo tempo, provocar uma reflexão sobre tudo isto, quer do ponto de vista de uma teoria da arte e da cultura, quer na perspectiva da psicanálise, quer convocando especialistas científicos capazes de dialogarem entre si em termos acessíveis para o grande público.

O resultado de projectos deste tipo revela-se sempre desconcertante. Por vezes é absolutamente inovador. Por vezes é susceptível de provocar frustração. Mas consiste num verdadeiro trabalho, capaz de renovar o nosso olhar sobre os diversos campos científicos e as mais afastadas práticas artísticas. Creio que a "Capicua", mesmo se em certos aspectos ficou aquém, por motivos orçamentais, do que poderia ser feito, acabou por constituir um verdadeiro acontecimento.

Os "Cadernos do Rivoli" transcrevem grande parte do debate que foi feito entre os especialistas das diversas áreas. Trata-se apenas de um ponto de partida, onde se

avançou com algumas teses extremamente interessantes e se procurou traçar um guia para futuros debates. Foi sobretudo importante que se tenha esbatido a barreira tradicional entre cultura humanística e cultura científica. Neste ponto, gostaria de agradecer ao vereador Mendes Pinto, que desde o início, no âmbito das suas funções na Câmara Municipal do Porto, apoiou este projecto com indesmentível entusiasmo; a Isabel Alves Costa e a toda a equipa técnica e administrativa do Teatro Rivoli, que criaram as melhores condições para que tudo corresse de forma exemplar; e, no que diz respeito à parte científica do Encontro, a José Mariano Gago, que, na linha de uma velha amizade, me ajudou e aconselhou em domínios onde a minha incompetência é manifesta. De um acontecimento condenado a passar restam sempre algumas coisas para que nós o não esqueçamos: neste caso os "Cadernos do Rivoli" são um testemunho essencial.

# Três extravagâncias

Remix – Ensemble Casa da Música

Estúdio de Ópera do Porto

CO-PRODUÇÃO Casa da Música; Culturporto / Rivoli Teatro Municipal

DIRECÇÃO MUSICAL Pierre-André Valade

ENCENAÇÃO Paulo Ribeiro

CENOGRAFIA E FIGURINOS Gerardo Burmester

DESENHO DE LUZ João Guedes

SOM Miguel Guerra

**PROGRAMA:**

**Drácula**

AUTOR David del Tredici (estreia europeia)

Eduarda Melo – *soprano*

Luísa Barriga – *narradora*

**Haddocks' Eyes**

AUTOR David del Tredici (estreia em Portugal)

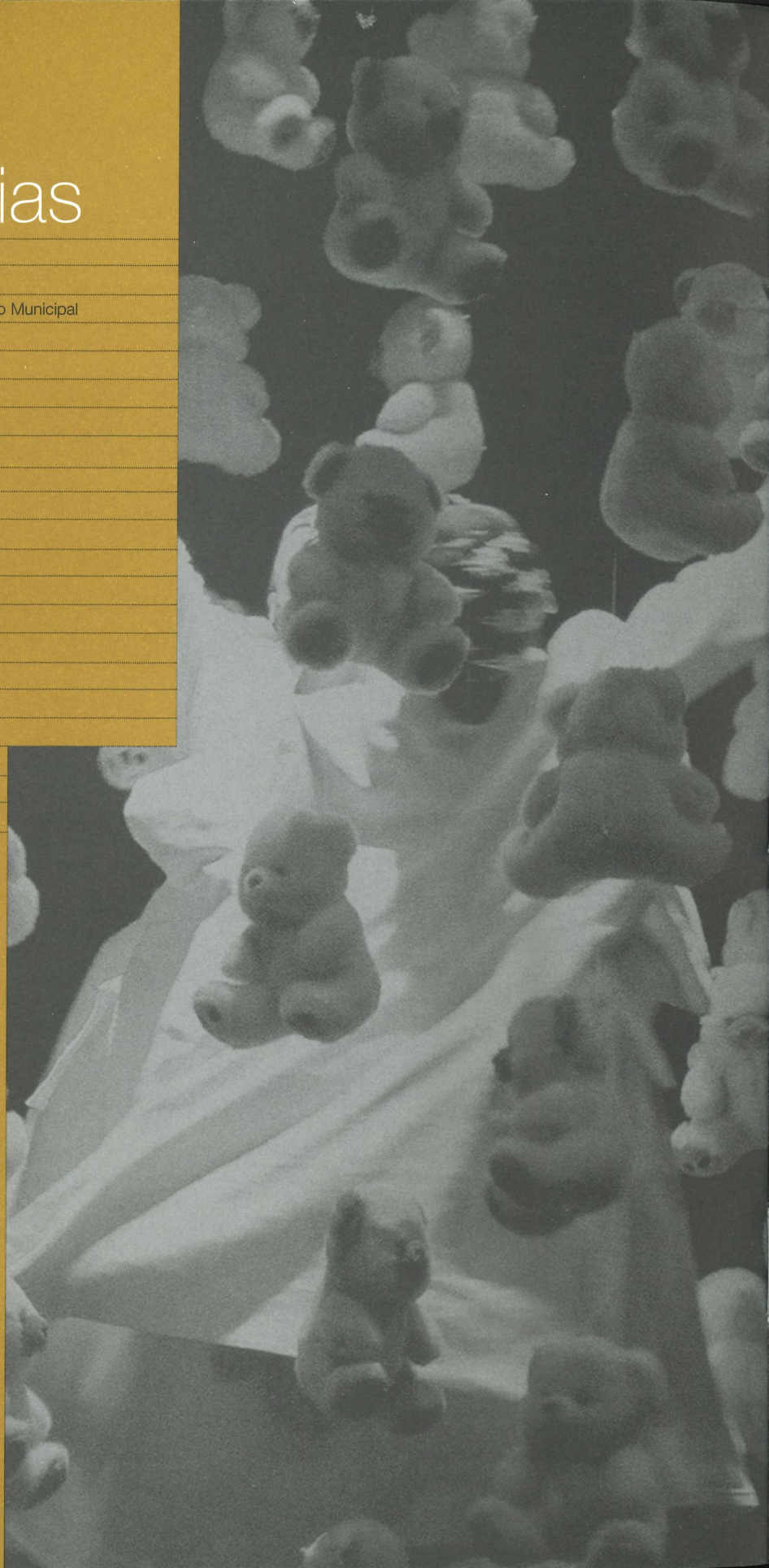
Alexandra Moura – *soprano / narradora*

Sara Braga Simões – *soprano / narradora*

**Frankenstein!!**

AUTOR H. K. Gruber

Hugo Oliveira – *voz/ narrador*



## Brincando com os medos

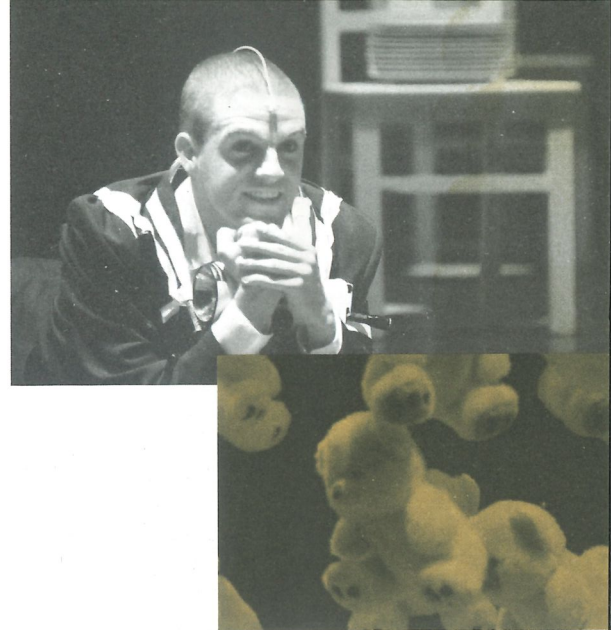
FERNANDO C. LAPA

A CASA DA MÚSICA, em co-produção com o Teatro Rivoli, estreou nesta sala uma produção bem pouco vulgar. Integrada num curioso ciclo comissariado por Eduardo Prado Coelho – Capicua 2002 –, nela se reúnem três obras recentes de dois discutidos e irreverentes compositores: H. K. Gruber e Del Tredici.

“Três Extravagâncias” é um título muito bem achado. De facto, é por esse lado mais gratuito que melhor se pode entender tudo o que se passa em cena. Ópera, pantomina, “performance”? O rótulo justo não existe. Esse é, aliás, um dos maiores trunfos de um espectáculo transversal, onde não é descabido falar também de coreografia ou instalação.

A fantasia, o gratuito, o “non-sense” percorrem todos aqueles textos, algures entre o encantamento e a perversidade, como sucede em muitas histórias das crianças. A sombra de Alice “do outro lado do espelho” permanece assim como uma presença insidiosa. Uma das obras, *Haddock's Eyes*, é construída sobre a fantástica “Canção do Cavaleiro Branco”; as outras duas, *Drácula* e *Frankenstein*, pese embora a diversidade dos assuntos, acusam vários traços de proximidade, tanto ao nível da estrutura dos textos, como do tratamento musical ou dos meios que requerem.

Acontecer não acontece grande coisa – não se trata propriamente de histórias. Daí que a encenação se tenha desenvolvido numa grande economia de meios, estilizando gestos e movimentos, em composições de excelente valor plástico, recheadas de carga simbólica. Como quase não há adereços (mas como tudo é tão fantástico e deslumbrante aquele “carrossel” de ursinhos de peluche!), as cores, a luz e a gestão do espaço desempenham um papel essencial. Em muitos momentos mais se deve falar de coreografia pura,



Fotos : Casa da Música

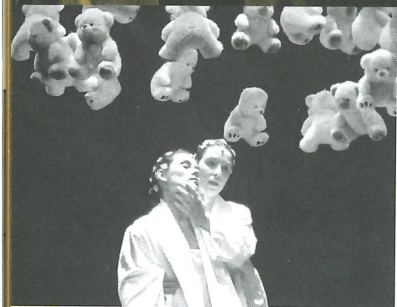
tão expressivos são os movimentos dos cantores!

As partituras – exigentes, mesmo quando se socorrem dos elementos mais banais – cruzam sem inibições todas as fronteiras da ortodoxia e do politicamente correcto, numa visão transversal que serve justamente o carácter dos textos. Permitiram avaliar mais uma vez como foi acertada a ideia de criar o estúdio de Ópera e o Remix. Para quem só repare nos passeios, é bom que constate que a Casa da Música existe mesmo, sobretudo através daquilo que é o mais importante: o capital humano. E esse não desmereceu da aposta. Assim, nos desempenhos vocais retemos o papel de fôlego de Hugo Oliveira, nomeadamente em termos teatrais, bem como os de Eduarda Melo e Sara Braga Simões. Num conjunto de jovens intérpretes de assinalável profissionalismo, destaquem-se ainda as cantoras Alexandra Moura e Luísa Barriga, em papéis mais confinados à narração (excelente) e ao desempenho teatral.

De primeira água foi também, e mais uma vez, o desempenho do Remix, por vezes com instrumentos bem pouco usuais numa sala de concerto. A direcção de Pierre-André Valade foi simplesmente impecável.

Em resumo: um espectáculo que é uma lufada de ar fresco, sem complexos, imaginativo e irreverente.

(in “Público”, 14.07.2002)



## Da capicua ao duplo

EDUARDO PRADO COELHO

O “PROJECTO CAPICUA” designa um espaço de interesses e preocupações que tem acima de tudo a ver com o facto de estarmos no ano de 2002. Mas isto é apenas um ponto de partida – algo anedótico, embora decisivo.

Porque o que importa é vermos como numa estrutura que se duplica emerge a figura do Duplo, na sua multiplicidade de acepções: o duplo como prolongamento do mesmo, isto é, mera extensão do um; o duplo como invenção de um pólo simétrico, capaz de assegurar a circulação de uma fala ou de uma imagem (espaço da intersubjectividade amorosa ou bélica que se associa ao dois), e o duplo como instauração do outro na sua irredutibilidade ao mesmo, e, nesse caso, lugar de aparecimento do três como instância soberana ou mítica, ou impossibilidade que de nós se aproxima na sua condição de impossível.

É por isso que o Duplo propõe ao nosso imaginário quer imagens do Mal recalcado na violência sonâmbula do quotidiano, quer imagens de um Ideal que cada um traça no quadro da sua vulnerabilidade íntima. Drácula ou Frankenstein habitam as nossas moradas de assombro e pavor, como máquinas de um medo que se associa à outra face do mundo – a noite de cada número, a voz murmurada da sua dobra secreta, espelho infinito de nós próprios.



### DRÁCULA

Del Tredici (EUA, 1937) o vanguardista compositor clássico, como lhe chamou o ensaísta Michael Gill, ingressou no obscuro mundo dos chupadores de sangue com o seu bizarro *Drácula*, um conto de sedução e sensualidade no reino das trevas, agora apresentado em estreia europeia. (...)

Apimentada pela percussão exótica, que inclui uma máquina de vento e a raramente ouvida theremin – usada para os efeitos sonoros especiais nos primeiros filmes de vampiros –, *Drácula* é uma “ce-na louca” (Gill) de vinte minutos retratando a vida de uma mulher que vive porta com porta com o famoso vampiro. (...)

A aproximação de Del Tredici à ideia de *Dracula* foi radical, breve, súbita, total e intempestiva. “Foi como se a peça viesse ao meu encontro. Como se eu próprio estivesse a transformar-me em vampiro. Quem sabe onde vai isto parar?”, descreve o compositor (...).

A sua música é feita de uma abertura e liberdade totais, (...) trata-se de algo como “permitir-se enlouquecer, escrever qualquer coisa que passe pela cabeça e não fazer qualquer julgamento sobre isso”. (...)

### HADDOCK'S EYES

Nas palavras do próprio Del Tredici, a música é, em *Haddock's Eyes*, “uma espécie de máquina infernal em movimento e permanentemente em perigo de se desintegrar” que “só na penúltima linha – *That summer evening long ago* – acalma. Na verdade... essa linha torna-se

um motivo crucial que transporta o ouvinte uma e outra vez para o arrebatamento das agrídoces profundezas do sentimento carroliano pelos amigos de infância que, crescendo, se foram”. (...) O fragmento de Lewis Carroll trabalhado por Del Tredici nesta peça pertence ao capítulo VIII da obra, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*.

*Haddock's Eyes* é a narrativa musical da salvação de Alice pelo Cavaleiro Branco quando esta se encontra cativa. Um tratamento musical que Page reputa de uma verdadeira “vénia vitoriana”, intitulado por Del Tredici como a “Canção do Cavaleiro Branco (I)” um exercício vitorioso de prosódia, no qual o crescente frenesim das palavras mostra a correria do ditoso cavaleiro salvador por entre hilariantes quadros estilizados para, finalmente quando a música se extinguir, nada mais reinar senão o absurdo.

### FRANKENSTEIN!!

“As origens deste pandemónio remontam à suite *Frankenstein* de 1971 (...). Apesar do sucesso que a suite teve nessa altura, fiquei insatisfeito com a sua estrutura de improvisação, para além de sentir a falta dos recursos de uma grande orquestra. Então em 1976/77 reescrevi a obra na sua totalidade dando-lhe a sua forma actual.

(...) Para o Festival de Berlim de 1979 escrevi uma versão alternativa (...). A partir dessa altura as duas versões coexistem numa relação pacífica; e em 1983 *Frankenstein!!* fez a sua estreia no teatro (...). Uma das figuras ambíguas no pandemónio é o cientista infeliz, que faz uma entrada em cena verdadeiramente surpreendente a meio da obra.

*Frankenstein* – ou quem quer que identifiquemos com este nome – não é o protagonista mas a figura que permanece nos bastidores e que esquecemos na voragem da nossa actividade.

A desmistificação que Artmann faz do herói-vilão e do vilão-herói encontra o paralelo musical na constante presença e afirmação musical dos brinquedos, por oposição aos instrumentos da orquestra tradicional. (...)

H.K. GRUBER





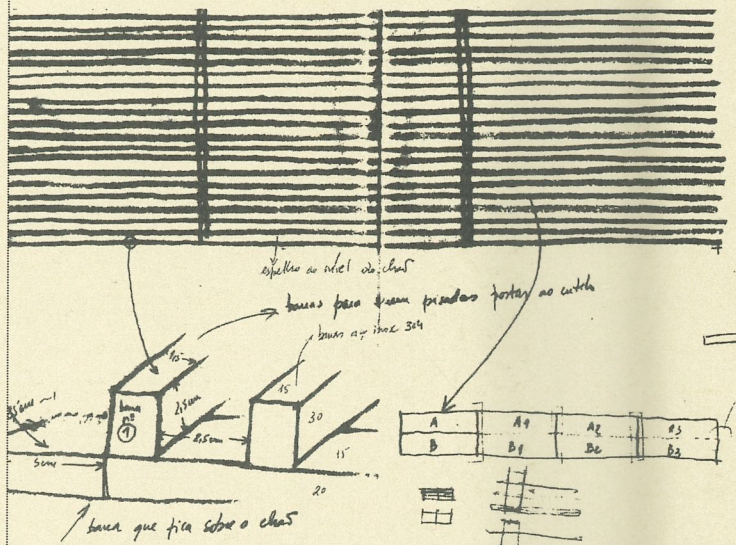


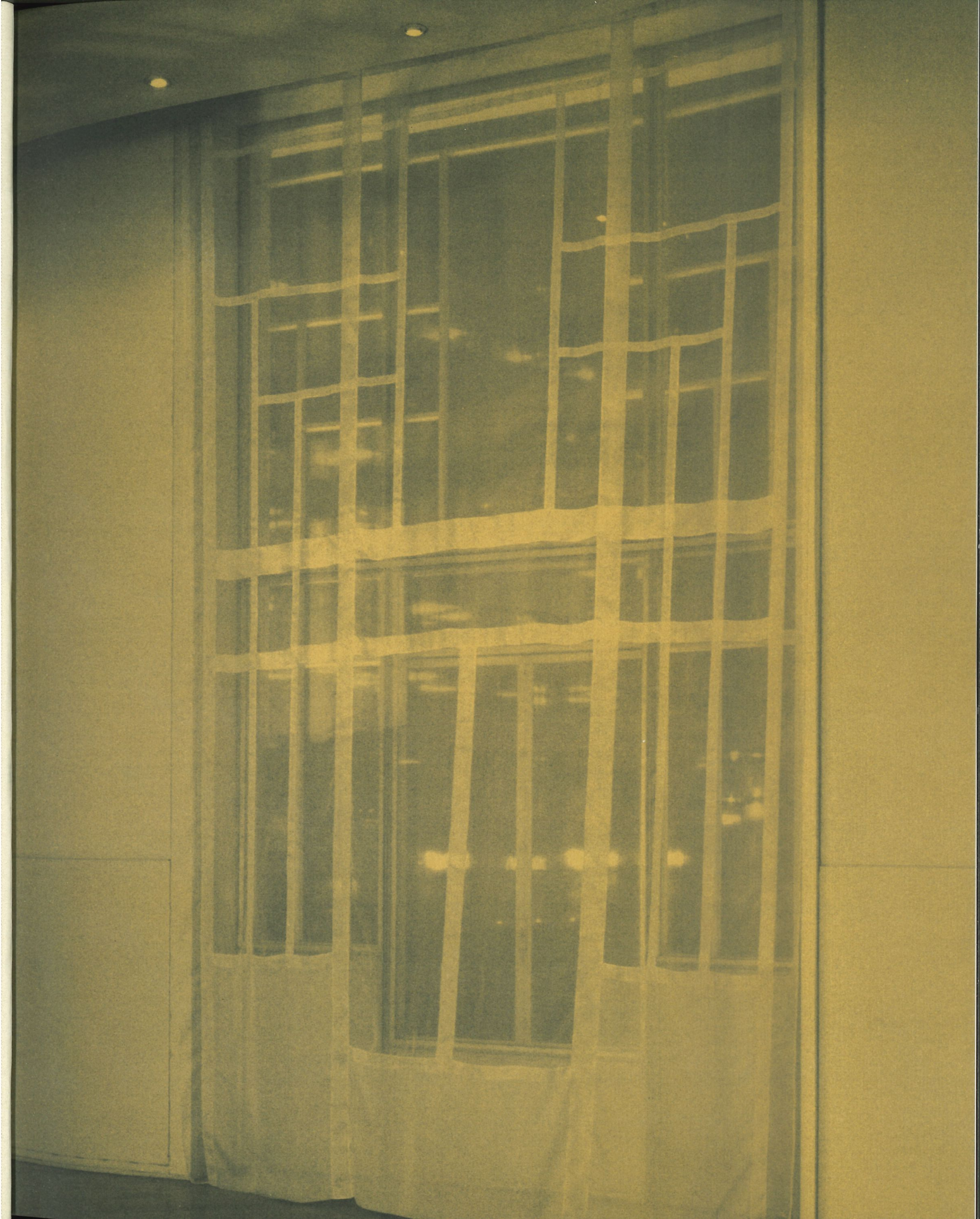
→ **EXISTE UM SUBSTITUTO PARA A EXPERIÊNCIA? 2**

Sobre a superfície do chão encontra-se um grande tapete de lã, desenhando no espaço um lugar de passagem. Os lugares de passagem são não-lugares, sítios onde já nos perdemos do passado sem termos ainda encontrado um futuro. São lugares de esquecimento. Lugares entre. Interessou-me redesenhar este lugar. Substituir o cómodo tapete de lã por um frio objecto de aço inox e espelho, sobre o qual se possa caminhar. Esta escultura activada pelo espectador e pela tomada de consciência deste, em ser parte da obra. Atravessar esta superfície transforma-se numa travessia. Caminha-se sobre a simulação de um abismo tão profundo como o nosso reflexo no espelho. O olhar é atraído para baixo. O movimento do olhar é diferente. Vemo-nos e aos outros, a partir do chão. Deste ponto de vista incómodo encontramos-nos com o nosso reflexo. O lugar de passagem transforma-se em lugar de presença. O espectador torna-se consciente de si próprio como corpo e como assunto, e de si próprio em relação à escultura. A escultura examina-nos?

Os títulos dos dois projectos são questões. Não somos nós uma questão quando nos olhamos no espelho?

**FERNANDA FRAGATEIRO**





## Ondulações? 2

### (imagem é ondulação? 2)

MANUEL MENDES

\*

“O ‘ÓPTIMO’ DA ‘RESIDÊNCIA’ do objecto é a casa do homem. O termómetro para definir o comportamento do objecto relativamente a si próprio é se o objecto reside na casa, ou se é parcial ou totalmente rejeitado por ela. Neste caso o objecto vive for a da casa e permanece na circulação dos objectos abandonados. ...A arte gaba-se de poder absorver no seu corpo os corpos rejeitados. A grandiosidade corporal dos corpos rejeitados é por enigma, por história, por natureza do corpo, por alquimia, a vontade de colher e de fazer crescer que é a arte”.<sup>1</sup>



1 *Illusion of Touch*, em  
“La Nature”, 1881 (a)



2 Max Ernst, *At the First Clear Word*,  
1923 (a)

\*

O continente-edifício é a geometria de uma disposição sobre/para um complexo de geometrias de relações e medidas, de categorias e figuras, de significados e sentidos. Como acomodação-organização duma tópica de espaços

fenomenológicos, o edifício é a expectativa de uma paisagem de acontecimentos – a acção da arquitectura coloca-se, aventura-se, na conceptualização-especulação de invólucros-suportes aptos a aceitar mobilidade de conteúdos, errância de significados. Talvez por isso o trajecto da arquitectura novecentista está marcado por uma experimentação e aspiração de agilidade operativa para conceptualizar-viabilizar esse marco cada vez menos edifício, tipo edificatório, *continente*, mecânico, funcionalidade, transparente, e cada vez mais recinto, embalagem, contentor, *suporte*, maquínico, ritualização, fechado, para um habitar que é cada vez mais diversidade, multiplicação e sobreposição relacional.

Na tradução de limite, o muro é material e imagem, disposição e suporte. “O muro é uma operação intelectual”<sup>2</sup>. Sinaliza-configura uma posição, uma dimensão uma direcção, um equilíbrio, uma respiração. Por aí, vale a pena explorá-lo como plataforma, suporte, limiar, umbral, entre, falha – como *medialidade*.<sup>3</sup>

O edifício-casa não é instalação, mas uma instalação pode ser casa. “A casa é um arquétipo, quer dizer é um apriori universal, específico da imaginação humana.”<sup>4</sup>

O edifício é uma experiência cuja intensidade se faz casa, interior-exterior, imagem-representação-comunicação a partir da imensa (des)locação que constitui o experienciar ser (e) abrigo – estadia-protecção, estação-passagem.

\*

Na constelação-teia de dimensões e movimentos pela qual o corpo se (re)conhece experimentando, na qual o sujeito se consciencializa experienciando, o pensamento dispõe-se como uma cortina, um laço à emoção. Mas não é por isso que as

emoções deixam de ser interferências-deslizamentos-feridas estruturantes no impressionamento-rasgamento da superfície, pelo que talvez se possa dizer que a linguagem, enquanto forma de acção representacional e expressiva, funciona como janela à consciência.

*“Gostaria pensar que o eu é uma ilusão; o que não apaga ser uma ilusão dolorosa”.*<sup>5</sup>

*“... contrariamente ao pensador, o artista não evoluciona; explora, como um instrumento muito sensível, o novo sucessivo que lhe apresenta a sua própria história: a sua obra não é um reflexo fixo, mas sim um muaré onde, conforme a inclinação da olhada e as tentações do tempo, penetram as figuras do social e do passional, e as das inovações formais desde o modo de narração ao uso da cor.”*<sup>6</sup>

*“São sombras que é necessário opor às imagens”.*<sup>7</sup>

Num gesto de atenção, movimentei-me de baleeira dentro e fora entre terra e mar, entre memória e esquecimento, à boleia, à bolina procurando no espaço da ilusão a espessura, o atrito que se esgueira, se espalma, se esguelha nessa a-proximação toda fingimento, toda possibilidade – *existe um substituto para a experiência? 2, tu és eu? 2.*

*“Bom, ao fim e ao cabo, estamos a falar do problema da curiosidade e do saber. E aqui o problema fundamental é a relação entre saber e verdade. Quer dizer, aquilo que a criança procura, através duma aprendizagem da sua própria curiosidade, é a verdade do que se passa numa relação e naturalmente a sua verdade. A criança o que procura é a verdade duma relação, a verdade da sua história. ‘Quem sou eu? Quem me fez? Como é que eu fui feito? Qual é a minha história?’”*<sup>8</sup>

Na ponte-dispositivo, armadilha óptica, máquina, expo-

sição-imersão, a ilusão de travessia exprime o pensamento que olha de cima; ver e tocar mágicos que, colocando o corpo numa imagem, ausentam o sujeito do mundo ou fazem deste uma dimensão de pura virtualidade. Na cortina, objecto-casa, ondulação-procedimento, artesanal, deambulação, ver e tocar entendem-se como um *continuum*; filtro, ecrã, membrana, pele, um entre-dois no qual o eu se dispõe como relação mediada com o outro, com o mundo; relação que não apenas compromisso e reciprocidade *“ver é estar no mundo, ser ‘apanhado no tecido do mundo’, e estar aberto ao mundo”.*<sup>9</sup>

Face a face, distância de um e distância de outro, jogo de dois, o eu e o objecto, ponte e cortina são no seu conjunto abertura e receptividade para um estar num mundo que é histórico e político. *“Optaremos pelo ‘cyborg’ ou seremos capazes de encontrar a nossa humanidade?”*<sup>9</sup>; *“Em última instância, onde têm lugar os acontecimentos do mundo? No ecrã da televisão? Ou nos espaços pneumáticos dos nossos corpos, das nossas sensações, dos nossos imaginários que, em última análise, conferem sentido a tudo o que existe?”*<sup>10</sup>

\*

A propósito desse abandono e dessa distância que despertam o pensamento – *“o que faz o pensamento não é a coisa concreta, é a sua ausência”*<sup>8</sup> – o que de início quis relevar como atenção, depois, cego no seu corpo igloo, levou-se aqui como algo mais próximo de centrifugação da experiência. Mais que vigilância amorosa ficou a formalidade circular de uma auréola silenciosa – notas reféns das tomadas de referência. Os esclarecidos associarão, com razão, a algo de escolar, a algo de intimidade de catequese, descolamento mais que deslocação – falta contaminação, relacionamento cruzado de essências próprias →

→ para medir o que se questiona experiência pela (a)ventura do político, o que se amanha experiência pelo jogo permutante dos afectos, o que se redimensiona experiência na prestidigitação do real e do conhecimento.

*“Na realidade, estamos no ponto em que todas as formas compostas parecem ser desconstruíveis, decompômo-las até ao nível do neutrão. Isto é válido para a matéria física, para as sociedades e para o tecido simbólico, os textos e os rituais. Mas o que é que isso quer dizer? Reconstruímo-nos após a análise e gozamos de uma espécie de poesia, a poesia da reorganização, uma poesia do projecto existencial conseguido de novo e repetido com um suplemento de liberdade”.*<sup>11</sup>

Adivinho que a liberdade, a vibração do poético reclamam mais emoção que iluminação, mais travessia que vazio, mais possibilidade de “sentido unilateralidade do pensamento”<sup>12</sup> que polarização de sentido(s), mais sombra que exposição – reclama “a defesa de que nada é certo”<sup>13</sup>. Talvez por isso, as permissas de Henri Michaux possam sugerir algo de salvo-conduto “en rêvant à partir de peintures énigmatiques”<sup>14</sup>.

\*

*“...Que este mundo seja melhor se for mais belo, é algo que a experiência contemporânea não parece poder garantir-nos. Ainda assim, desse olhar abusivamente abrangente que os artistas e os poetas lançam sobre o mundo, espera-se que o mundo permaneça precisamente ligado ao nosso olhar como mundo, isto é, como ponte de partida e de chegada da nossa experiência, e que não deixemos por isso de nos interrogar, como Baudelaire, sobre o seu destino: ‘que tem o mundo doravante a fazer debaixo do céu?’”*<sup>15</sup>

\*

<sup>(a)</sup> Imagens retiradas de KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, October Books, MIT, 1998, 5.ª edição

<sup>1</sup> MERZ, Mario, *Mario Merz*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

<sup>2</sup> MONTOYA, P; BARAHONA, M., Peter Smithson. *La arquitectura de la experiencia*. Entrevista em “Passajes” n.º 7, Mayo 1999.

<sup>3</sup> AGAMBEN, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995.

<sup>4</sup> ONIMUS, Jean, *La Maison Corps et Âme. Essai sur la poesie domestique*. Paris: PUF, 1991.

<sup>5</sup> HOUELLEBEC, *Les Particules Élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998 (2ª edição).

<sup>6</sup> BARTHES, Roland, *Querido Antonioni...*, em “La Torre Eiffel”. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.

<sup>7</sup> QUIGNARD, Pascal, *Le Vase*, capítulo IX de “Les Ombres Errantes”. Paris: Éditions Grasset, 2002.

<sup>8</sup> DIAS, Carlos Amaral; MONTEIRO, João Sousa, *Eu Já Posso Imaginar que Faço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

<sup>9</sup> ROBINS, Kevin, *O Toque do Desconhecido*, em “Revista de Comunicação e Linguagens”, n.º 31. Lisboa: Relógio d’Água, Fevereiro 2003.

<sup>10</sup> Julia Kristeva em ROBINS, Kevin, *O Toque do Desconhecido*, em “Revista de Comunicação e Linguagens”, n.º 31. Lisboa, Relógio d’Água, Fevereiro 2003.

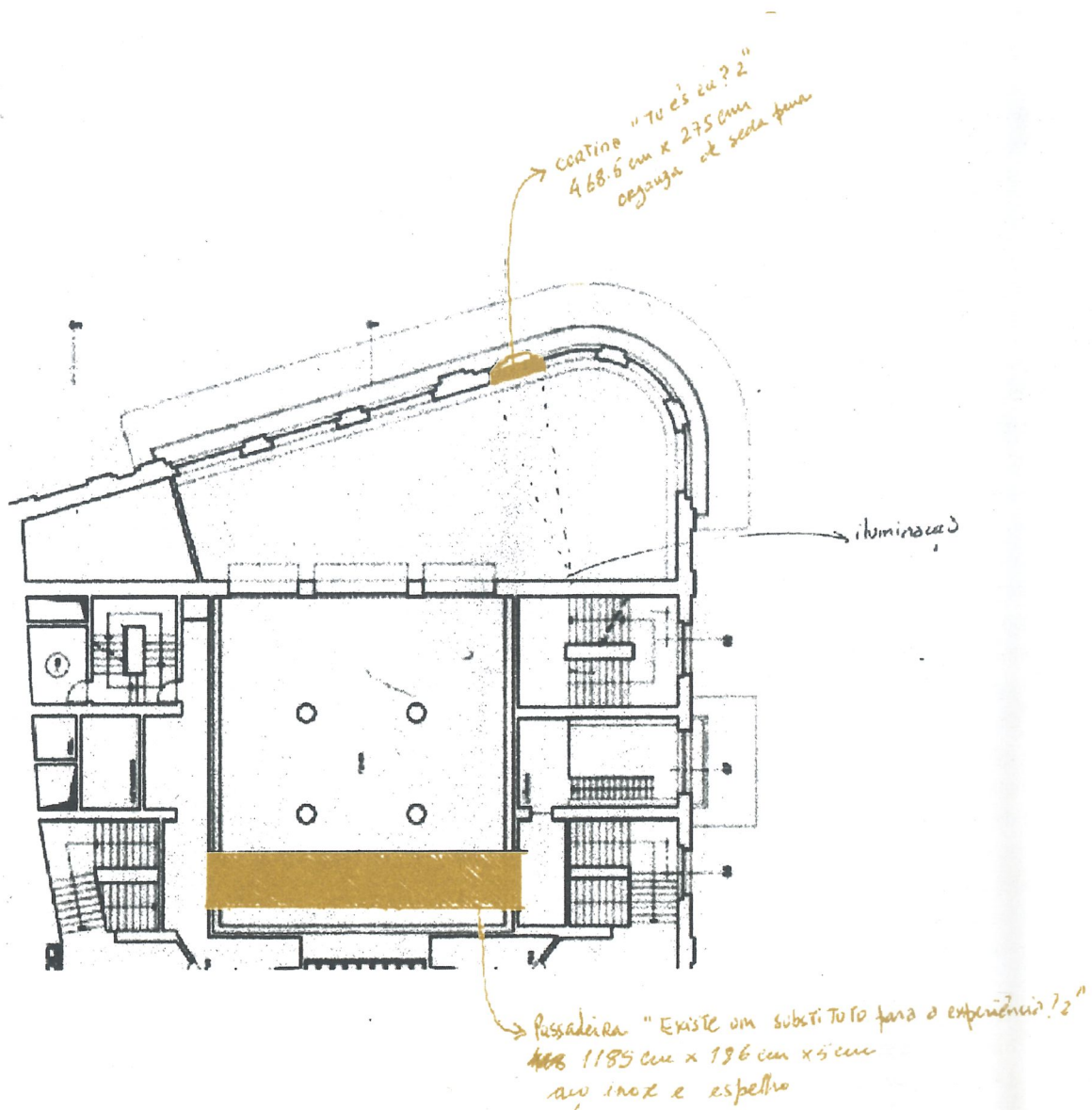
<sup>11</sup> SLOTERDIJK, Peter, *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*. Lisboa: Fenda Edições, 1999.

<sup>12</sup> PETTI, Santiago Lopez, *Horror Vacui. La travessia de la noche del siglo*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

<sup>13</sup> LOPES, Silvina Rodrigues, *Defesa do Atrito*, em “Literatura, Defesa do Atrito”. Edições Vendaval, 2003.

<sup>14</sup> MICHAUX, Henri, *En Rêvant à Partir de Peintures Énigmatiques*. Éditions Fata Morgana, 1984 (2ª edição).

<sup>15</sup> CRUZ, Teresa, *Posfácio a “BAUDELAIRE, O Pintor da Vida Moderna”*. Lisboa: Vega, 1993.



Maqueta do projecto de intervenção de Fernanda Fragateiro

# Miséria

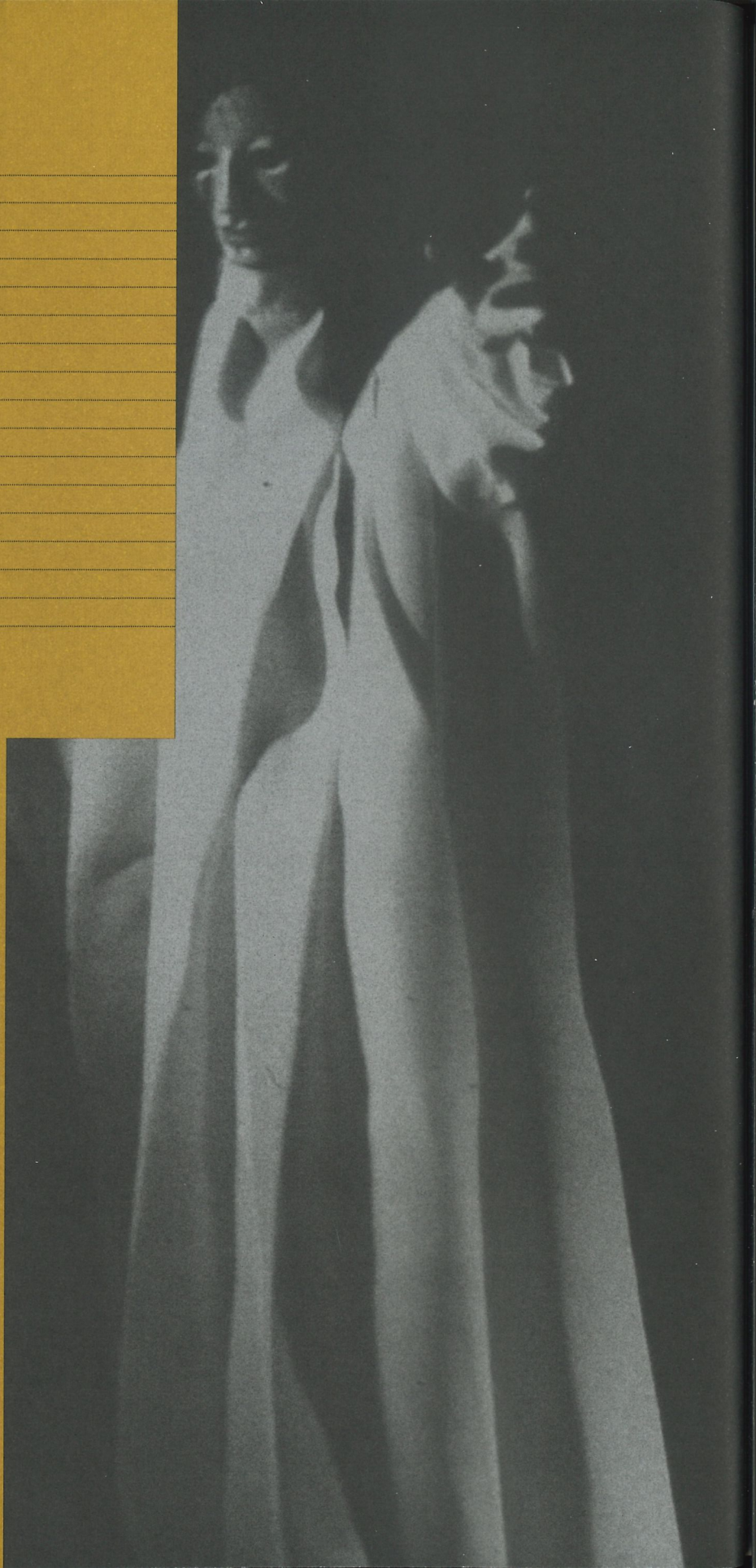
Teatro de Marionetas do Porto

ENCENAÇÃO E INTERPRETAÇÃO João Paulo Seara Cardoso

CENOGRAFIA E MARIONETAS Rosa Ramos

TEXTO Álvaro Magalhães

MÚSICA João Lóio



## A falta de vida

JOÃO PAULO SEARA CARDOSO

O GRANDE PARADOXO do teatro (talvez também o seu maior fascínio) será sempre a inevitabilidade de representar o Homem através do próprio Homem. O actor, com o seu corpo, permanece como material essencial da representação. Com as suas naturais limitações e evidenciando uma falta de distanciamento relativamente à realidade que se propõe representar, ele próprio.

As diferentes correntes teatrais ao longo dos tempos têm-se esforçado por resolver este “aparente” paradoxo procurando encontrar equivalências que tornem a representação credível, permitindo superar as limitações do corpo humano e a sua dupla condição de material de representação e ser representado. O que naturalmente não se processa pela via da *mimesis*, mas pela busca de linguagens de equivalência, que fazem recurso a um corpo liberto dos seus constrangimentos funcionais, um corpo *extra quotidiano*, estectizado, ou a outras fórmulas de duplicação do actor, capazes de sugerirem e ampliarem a realidade, susceptíveis de tornarem a “*vida mais legível, mais visível*” (Peter Brook).

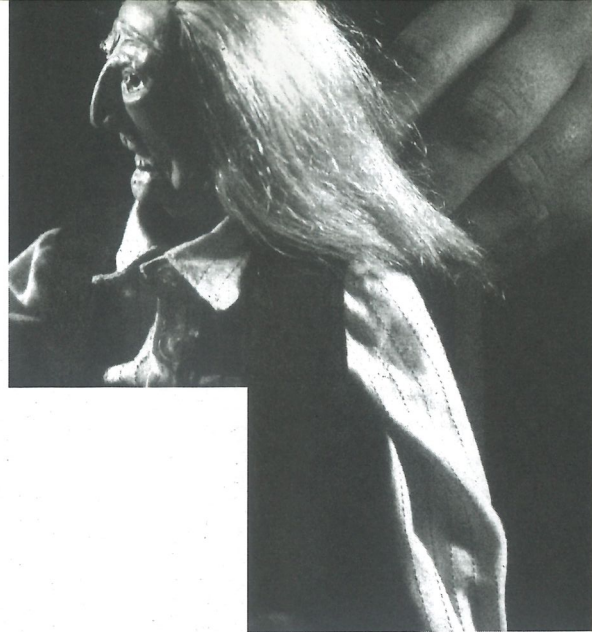
No Oriente, todas as formas de representação se inserem neste princípio. Sendo a representação dirigida a um público especial, o Divino, com intuítos propiciatórios, o Homem, ser “inferior”, não se poderia assumir enquanto tal como elemento de representação, como agente mediador entre o mundo real e o sobrenatural. Assim, transfigura-se, não se mostra tal como é na realidade, recorrendo a formas de teatro *indirecto* (as sombras, as máscaras e as marionetas) ou à adopção de códigos corporais que o distanciam da sua realidade física, humana (Nô, Kabuki, Katakhalí). No fundo, o actor oriental cria um duplo de si mesmo, um elemento

mediador, como única via possível de se auto-representar.

Esta noção de duplo tende a esbater-se no teatro ocidental, que ao longo da sua história tem sido, quase sempre, portador de uma dimensão psicológica, assente no primórdio do texto como signo teatral, determinando que o actor seja um simples veículo de personagens ficcionais, de elemento ao serviço da ficção literária. Havendo sempre naturalmente uma duplicidade actor/personagem, os mecanismos de representação “naturalista” procuram criar uma ilusão teatral que acentua mais a fusão do que a dissociação destes dois elementos.

No seu caminho revolucionário para um *teatro da convenção*, que se opusesse ao naturalismo *vigente*, procurando um sistema de representação que acentuasse o artificialismo teatral, dando primordial importância à retórica do corpo e do gesto, Meyerhold afirmava que “*o actor contemporâneo transformou-se num declamador intelectual*”; e acrescentava: “*Construir o edifício teatral sobre uma base psicológica equivale a construir uma casa sobre areia: inevitavelmente se desmoronará*”.

Ora, a marioneta é, na sua essência, arte cinética, abstracta, é desprovida de vida psicológica e esta surge na representação como consequência inevitável das acções físicas. →





→ Observa-se uma enorme dilatação do espaço entre o actor e aquilo que ele interpreta. Porque o próprio conceito teatral de personagem é posto em causa: a marioneta, pela sua qualidade imagética, pela sua capacidade de criação de universos oníricos, ao mesmo tempo artificiais mas brutalmente humanos, está para além da personagem ficcional, pode apenas representar um estado de alma ou um elemento da natureza, como frequentemente sucede no teatro oriental. Peter Brook extasiou-se com os bonecos Bunraku: *“Se forem assistir a uma das coisas mais formalísticas que existem no teatro, os bonecos Bunraku japoneses, as pessoas dirão: Pode-se jurar que estão vivos... Mesmo sendo a forma aparentemente artificial o que se vê realmente é a natureza humana.”*

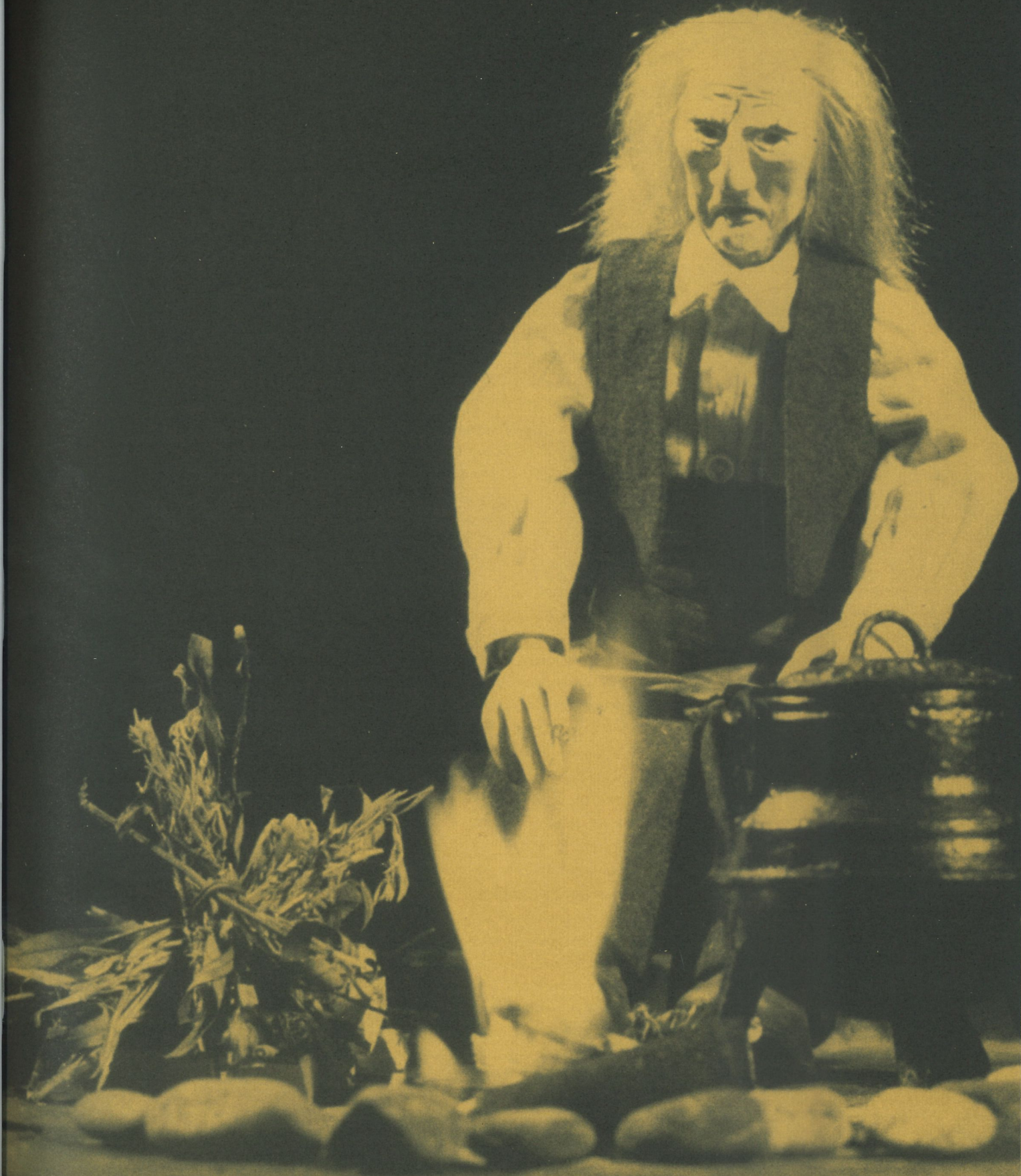
A marioneta encerra em si uma poderosa condição de duplo. De elemento mediador da relação teatral actor/público. Sendo por definição um duplo do Homem ou das suas visões a marioneta é sobretudo um espaço físico, um corpo habitável, um *ready-made* no qual o actor deposita as suas palavras, as suas acções físicas, os seus estados de alma, não abdicando nunca da sua individualidade, constituindo-se, no limite, como espectador da sua própria representação.

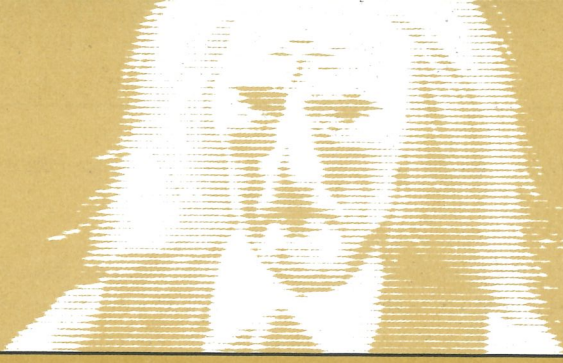
A marioneta estabelece, pela via poética, uma convenção

teatral, uma codificação da representação que constitui uma resposta estimulante às incongruências do teatro contemporâneo. Um teatro que se revela, muitas vezes, escoresado, minado pelo arcaísmo que releva da sua condição de arte ancestral, incapaz de exprimir um sentir contemporâneo, fortemente prisioneiro de uma dimensão literária, psicológica, sem capacidade de reacção ao enorme poder e fascínio das modernas linguagens de representação audio-visuais.

São as paixões a matéria incandescente do teatro. A marioneta é um corpo inerte, altamente inflamável. O actor confia-lhe a chama da vida. De uma forma intermitente. Assim, ela permanece num limbo entre a vida e a morte.

*“A vida não pode ser exprimida em arte senão pela falta de vida ou pelo recurso à morte”* (Kantor).





# Miséria

ÁLVARO MAGALHÃES

## CENA I

**MISÉRIA/NARRADOR:** Eu só queria viver, senhores, viver! Ver nascer o sol e ver o sol morrer, trabalhar... trabalhar, malhar o ferro quente todo o santo dia. Bem sei que era velho, muito velho. Um ror de carros de anos já me passara na frente dos olhos. E que era pobre... um pobre miserável como nunca outro Deus ao mundo deitou. Mas tinha ainda tanto que fazer naquela vida... Eu só queria viver, viver para cuidar da minha linda noqueira... a que lá houve, naquele pedaço de chão abençoado. Ah, senhores, era a mais bela árvore que algum dia a terra gerou. E as nozes que ela dava, santo Deus. Não eram nozes, eram pérolas! Um ano houve em que me deu três mil quatrocentas e setenta e cinco nozes... grandes, lindas de se ver! Foi esse o ano em que destino me fadou... Ia o Inverno no fim... a minha pobre casa cheirava às ervas do monte e ao calor do lume na forja...

**MISÉRIA:** *(batendo na bigorna)*  
Ei ferro! Ei fogo! Ah, ferro dum raio!  
Eh que te malho! Eh que 'tá duro!  
Atiça-te fogo... amansa-te ferro! Põe-te manso ferro dum raio!...

**VOZES DOS RAPAZES:** Ó Miséria, vai prà cova! Serra o velho! Serra-lho bem!

**MISÉRIA:** Ide serrar a vossa avó torta, malandros! Que haveis vós de estar mais mortos que vivos e eu aqui a malhar nele! Assim Deus me conserve a força nestes braços e me dê mais uns anitos de vida. Depois quero ver quem se vai rir. Ei ferro! Ei fogo! Ah, ferro dum raio!...

**VOZES DOS RAPAZES:** Ó Miséria, vai prà cova! Serra o velho! Serra-lho bem! Ah, ah!

**MISÉRIA:** Madraços! Safados! Ide serrar pra outra porta! Que só sabeis rir do mundo e ele não vos quer de ruínas! Trabalhassem como eu trabalho, uma vida inteira aqui a bater o ferro, a torcê-lo, a retorcê-lo... a amansá-lo. Ei ferro dum raio! Ei fogo! Eh, que 'tá duro!... *(pára de bater)* A vida também é dura. E triste. E longa como um rio que nem se lhe vê o fim. Mas a gente cá vai andando por ela abaixo.

Trabalho e mais trabalho do nascer ao pôr-do-sol. Cada dia igual ao que passou e ao outro que há-de vir... Ai, estes malditos Invernos. Santo Deus, que o frio até faz doer os ossos! *(vai para a lareira)*. Que rico quentinho!... Quando vem a Primavera é que é um consolo para a alma. Ali a minha noqueira parece que se vai casar. Toda

coberta de branco! Até me põe meio maluco! Ah, dá-me cá uma vontade de dançar com ela!... Ah, ah, a última vez que me deu essa maluqueira, agarrei-me a ela, ela levou-me nos braços... e bailamos, bailamos! *(recorda a dança)* E vira Miséria! E vira Maria! *(senta-se de novo)* Aquilo é que foi, carago! Parti dois ossos desta perna, foi o que foi... que nunca mais se endireitou. *(para a noqueira)* Sua malandra, isso é coisa que se faça a um pobre velho, como eu?... Ah, mas ela é que me vale, é ela que me dá forças, que bem preciso, para continuar vivo. *(levanta-se)* Ora, toca a trabalhar que o descanso não é sustento para ninguém. *(recomeça a bater na bigorna)* Ei ferro! Ei fogo! Ah, ferro dum raio!...

**VOZES DOS RAPAZES:** Eh, Miséria, já contaste as tuas nozes hoje? Ó pra elas a fugirem!!!

**MISÉRIA:** Ai, que lá me estão a roubar as nozes! Ai, as minhas ricas nozes! *(vai ao quintal)* Vinde cá, vinde cá filhos dum raio, que vos malho as orelhas! Maldita canalha! Gatunos! Sempre a roubarem-me as nozes... E já cá faltam!... Uma, duas, três..... três mil quatrocentas e setenta. Faltam cinco. Safados! Gatunos!

Roubaram-te cinco, cinco filhinhos.  
Malditos! Desalmados! Ainda um dia  
me hei-de vingar... (agarra-se à  
nogueira)

(Miséria, sentado à mesa, come  
sofregamente a sopa)

MISÉRIA: Ah, que rico caldinho  
quente, que até parece que aquece a  
alma!

(no exterior, chega S. Pedro)

S. PEDRO: *Domino excelciior est  
misericordia... Amen.* A casa do ferrei-  
ro Miséria... Bem que dizem que é o  
maior miserável que Deus ao mundo  
deitou. Meu Deus, meu Deus, porque  
me fazeis isto? Acaso quereis sujeitar-  
-me a alguma prova? Primeiro, foi o  
burro que ficou sem uma ferradura e  
não anda nem desanda do caminho.  
Depois, esta noite de breu e de frio  
que nunca vi outra igual. E agora  
fazeis-me vir serra acima até casa do  
ferreiro Miséria, um pobre miserável  
que nada tem, nem para ele, quanto  
mais para dar ao próximo. Eu sei que  
sou santo, Senhor, que sou a primeira  
pedra da vossa Igreja e o guardião das  
chaves do céu. Mas não sou um santo  
de pedra! Tende piedade de mim,  
tende piedade de mim! *Domino  
excelciior est misericordia...* (bate à  
porta) Ó da casa!

MISÉRIA: Quem é?

S. PEDRO: Um pobre viajante que  
pede auxílio.

MISÉRIA: Entrai, bom homem. Esta  
é uma casa pobre, mas não se nega do  
pouco que cá há. Aquecei-vos nesse  
lume e servi-vos do caldo. Não é  
fatura, mas ainda deve haver aí uma  
colher bem rasa que vos tire a barriga  
de misérias.

S. PEDRO: Obrigado, bom ferreiro,  
mas vou a cumprir uma missão e  
devo seguir meu caminho. Peço-te que  
me vendas uma ferradura para o meu  
burro que, coitado, está lá no meio da  
serra, meio manco, incapaz de dar um  
passo.

MISÉRIA: Uma ferradura... é obra  
que já há muito não me sai das mãos.  
Já nem os viajantes passam por estas  
paragens do fim do mundo.

S. PEDRO: A quem o dizes. Que  
muita légua de serra andei para aqui  
chegar.

MISÉRIA: E chegaste, homem,  
chegaste a um lugarejo tão pobre que  
a gente nem burros tem. Ninguém  
quer ferraduras... Sobra-me essa, que  
vês aí atrás da porta... nunca me deu  
bom agoiro. Leva, leva, se te serve a ti  
mais do que a mim.

S. PEDRO: Santo Deus, uma  
ferradura de prata?! Não tenho posses

que a comprem. Eu sou pobre e vivo  
da caridade de Deus.

MISÉRIA: Isso que me importa?  
Podes levá-la na mesma se te serve.  
Nunca ouviste dizer que um pobre não  
se paga de outro da sua condição?

S. PEDRO: Obrigado, Miséria.  
Obrigado, bom homem. Um dia, Deus  
te pagará pelo bem que fizeste.

MISÉRIA: Assim o espero! Assim o  
espero, que até agora, nesta vida,  
pouco me deu.

S. PEDRO: Que disseste?

MISÉRIA: Nada, nada. Que vás com  
Deus!

S. PEDRO: Pois vou. E com o meu  
burro que já pode caminhar, graças a  
Ele. (sai)

MISÉRIA/NARRADOR: Aquele era  
ainda o tempo dos milagres. Que eu,  
senhores, nunca fui homem de negar  
nada ao meu próximo... fosse a  
última migalha do meu pão. E quis  
assim o destino, que o bem que fizera  
àquele pobre homem, sem o saber, era  
bem que fazia ao próprio Deus...

(S. Pedro bate à porta)

S. PEDRO: Abre, Miséria!  
Abre, Miséria!

MISÉRIA: Entra homem, a porta está aberta!

S. PEDRO: Tu sabes o que é uma graça, Miséria?

MISÉRIA: É quando se leva uma coisa sem pagar, acho eu...

S. PEDRO: Não é nada disso, criatura. Uma graça é um favor do céu. Deus tem o poder de as conceder e eu sou o representante d'Ele na terra, o S. Pedro!

MISÉRIA: O S. Pedro?! Ai Jesus, que logo havia de ser o santinho da minha devoção!

S. PEDRO: Tu ajudaste-me a cumprir uma missão de Deus na terra. Ele te abençoa e te concede uma graça. Pede, Miséria, qualquer desejo te será concedido.

MISÉRIA: Mas... o que hei-de eu querer?

S. PEDRO: Pensa bem, Miséria. Lembra-te que podes pedir tudo a que um pobre pecador aspira: o Céu, a Bem-Aventura do Paraíso Celestial!

MISÉRIA: Ai Jesus, que nunca me vi numa destas. O que hei-de eu pedir?

S. PEDRO: Pede o céu, Miséria. Pede o paraíso!

MISÉRIA: Não senhor! Qual céu, qual paraíso! Eu peço que quem subir à minha nogueira lá fique preso e não possa descer sem o meu consentimento. É isso que eu peço!

S. PEDRO: Ora, Miséria! Podias ter pedido o céu, alma desgraçada!

MISÉRIA: Ó meu santinho, há lá no mundo coisa mais importante do que a minha nogueira, que andam os rapazolas sempre a roubá-la!...

S. PEDRO: E o céu, Miséria, e o céu?

MISÉRIA: Ao céu lá hei-de chegar um dia pela minha pobre condição...

S. PEDRO: Não blasfemes, Miséria! Não creias na tua salvação, que agora a desprezaste. Pobre pecador, tu assim escolheste o teu destino. Tu assim o quiseste, velho louco. Que Deus te perdoe... que Deus te perdoe... *(sai a rezar)*

MISÉRIA: Há-de perdoar, há-de, que dizem que Deus é muito misericordioso. Quem não vai perdoar sou eu, aos passarões que hão-de pousar aqui na minha nogueirinha. Ah, ah! Agora é que eu quero ver quem se vai atrever a roubar as minhas ricas nozes. Hão-de ficar aqui a piar que nem pardais no visco... E o que eu me vou rir! Ah, ah! Obrigado, meu S. Pedrinho, dorme tu aí na paz de Deus que vou

eu fazer a mesma coisa *(começa a despir-se)*.

*(Miséria dorme)*

MORTE: *(voz)* Miséria! Miséria!...

MISÉRIA: *(acorda)* O que é isto? Quem me chama? Quem é?

MORTE: Sou eu.

MISÉRIA: Eu, quem? Raios me partam, é a voz de uma mulher! Quem é a senhora?

MORTE: Eu sou aquela que sempre um dia vem. Chegou a tua hora, querido, e venho para te levar. Sou a tua noiva.

MISÉRIA: A minha noiva, a estas horas!? Ai Jesus... onde é que ela está?... Mas afinal quem é a senhora, como se chama?

MORTE: Sou a Morte!

MISÉRIA: A Morte?! Santo Deus, que é ela, a Morte, aquela desgraçada. E agora? Para onde me levará ela? A mim, que ainda hoje tive um santinho cá em casa! E que lhe podia ter pedido o céu.

MORTE: Miséria!

MISÉRIA: Já vou, já vou. Ó minha rica senhora, não me convinha nada

morrer agora. É de noite e está frio e amanhã tenho tanto trabalhinho para acabar! Se fizesse a esmolinha de me dar mais um tempinho... Um ano...

MORTE: Não pode ser, Miséria.

MISÉRIA: Então, um mês...

MORTE: Não pode ser.

MISÉRIA: Um dia! Ao menos um dia para eu rezar as minhas últimas orações... Para me despedir do mundo...

MORTE: Não pode ser.

MISÉRIA: Ai, meu Deus, porque não pedi ao S. Pedro mais uns anos de vida? Poucos que fossem, faziam tanto jeito agora. Eu não quero morrer!... Vou fugir por aqui... não, que ela ainda me apanha... Ó S. Pedro, meu rico santinho, valei-me nesta hora que a malvada desta mulher me quer levar para o outro mundo. *(ajoelha-se e reza)*

*Ó meu rico santo Pedro  
Livrai-me desta aflição  
Perdoai-me os meus pecados  
Bem sabeis quais eles são.  
Pelas cinco chagas de Cristo  
Pelos seis círios bentos  
Pelas sete sentenças falsas  
Pelos oito anjos do céu  
Pelo apóstolo Segismundo  
Livrai-me do outro mundo.*

MISÉRIA/NARRADOR: Eu nunca fui homem para morrer, senhores, nunca! Podia a Vida não ser arte para o meu entendimento que, para falar a verdade, nunca lhe entendi bem as voltas. Mas queria-lhe muito. E à minha linda noqueira. Então havia eu de morrer e ficar ela aqui sózinha no mundo?... Não, senhores, eu nunca fui homem para morrer...

*(Surge o Diabo no meio do fogo e fumos)*

DIABO: Ah, que rica lareira! Que ricas brasas! Não há nada como um bom fogueiro para matarmos saudades de casa. Ena, c'os diabos, o velho está quase a bater a bota! Está mesmo no ponto. Ó amigo! Pssst... Não foi aqui que uma alma às portas da morte pediu mais uns anos de vida?

MISÉRIA: Mas, quem é o senhor?!

DIABO: Sou um criado às suas ordens para o que der e vier. Comigo tudo é possível. Não há mal que não tenha remédio. Meu caro amigo, dez anos de vida, ou vinte, ou o que for preciso, é coisa que eu, humildemente, lhe posso garantir com toda a facilidade.

MORTE: *(voz)* Miséria!

MISÉRIA: Já vou! Já vou! Tenha calma, senhora, que eu tenho visitas.

DIABO: Então?! Vai ter que se decidir depressinha. Olhe que eu conheço aquela senhora muito bem e posso-lhe garantir que ela só está a bater à porta por delicadeza, está a ver? Ela é daquelas criaturas que atravessam paredes e portas fechadas e até o mundo de lado a lado, se preciso for!

MORTE: Miséria, vamos!...

MISÉRIA: Já vou! Estou a vestir-me, senhora. Não posso morrer descalço e em ceroulas, que é uma vergonha!... *(para o Diabo)* Vossemecê falou em dez anos?... Vá lá, ao menos vinte. E depois? O que é que eu tenho que fazer? Quanto é que isso me vai custar? Olhe que eu sou muito pobre...

DIABO: Precisamente! Por ser para si não custa nada! É tudo muito simples. Tão simples que se resolve com um simples contrato!

MISÉRIA: Um contrato? Um contrato para quê?

DIABO: Ora, meu caro, um contrato altamente vantajoso através do qual eu lhe concedo vinte anos a mais de vida...para além daqueles que o Destino lhe deu, naturalmente!

MISÉRIA: E... e...

DIABO: E... diz muito bem! E... quanto ao preço, não tem que pagar



nada agora. Pelo menos, agora. Ih, ih!... Digamos que apenas me fica a dever um favor. Ih, ih! Então, meu caro? Aceita a minha honestíssima proposta ou prefere... bater a caçoleta?

**MORTE:** Miséria, vou entrar!...

**MISÉRIA:** Não, não! Não me estrague a porta! Eu vou abrir... já vou a caminho, já vou... *(para o Diabo)* Aceito! Aceito! Depressa, antes que ela entre.

**DIABO:** Ora isso é que é falar. Assim é que a gente se entende. Venha, venha!

*(Diabo leva Miséria para junto da lareira)*

**DIABO:** Brrruuu... brrruuu...  
brrruuu!  
Pás... pás... pás!  
Zimborium carifaritã  
Sete cornos tem Satan  
Tan... tan... tan!  
Brrruuu... brrruuu...  
brrruuu!  
Pás... pás... pás!  
Zimborium carifaritu  
Sete cornos tem Belzebu  
Vinte anos vais ter tu  
Tu... tu... tu!  
Brrruuu... brrruuu...  
brrruuu!

*(Diabo desaparece envolto em fumos)*

**MISÉRIA:** Estou vivo... Estou vivo! Desta vez escapei... Ela foi embora! Ah, carago, que grande negócio! Estou vivo e vivo hei-de estar nos próximos vinte anos! Viva a Vida! E a Morte que vá bater a outra porta que daqui não leva nada! Viva a vida! Ah, ah, ah!...

## CENA II

**MISÉRIA/NARRADOR:** Vinte anos... vinte anos. Pensava eu que era uma eternidade e afinal tudo durou um só instante. Certa manhã acordei... e os vinte anos tinham passado. Parecia tanto tempo!... Mas o que é o tempo? Para onde vai ele, o nosso tempo? O vento, o mesmo que todos os anos no Outono despia a minha rica nogueira, também leva para longe o nosso tempo e não mais o traz de volta. Com ele vão as folhas secas... e também as nossas vidas. Ah, senhores, cada vida é só uma pequena história e o tempo... o tempo esse fio invisível que vai ligando cada história a outra história...

*(Miséria, envelhecido, bate o ferro na bigorna)*

**MISÉRIA:** Ei ferro! Ei fogo! Ah, ferro dum raio! Eh que tá duro! Eh que te malho!... *(pára de trabalhar)* Arre fogo, que o trabalho cansa! Longe vai o tempo em que pesava a mão mais que o martelo!... Cada dia me sinto mais velho, mais velho e mais cansado.

Parece que a vida nos leva as forças. *(olha pela janela)* Olha, já o sol cai lá na terra, mais um dia que se vai. Bendita a hora do descanso... e do namoro!...

*(Miséria vai para o quintal e senta-se)*

**MISÉRIA:** Que linda! Um consolo para a vista é o que tu és, rapariga. Este Inverno até se me apertou o coração de te ver tão nua e tão sequinha. Que tristeza. Parecia que estavas morta. Mas depois puseste-te aqui como uma noiva. E que lindo enxoval te deu a Primavera! Ah, aqui hei-de ficar até que a noite venha para te adormecer... *(canta canção de embalar)*

*Vai-te embora, ó passarinho  
De cima desse telhado  
Deixa dormir a menina  
Um soninho descansado*

*(surge o Diabo do fogo)*

**DIABO:** Brrr!... Ora viva! Viva o meu velho! Viva, enquanto há vida, não é verdade? Com que então no namoro?

**MISÉRIA:** Ó Mafarrico, não me tires o descanso. Que queres tu? Vai-te, vai-te embora para os infernos que lá é que tu estás bem.

**DIABO:** Ai vou, vou! Só que, desta vez, tenciono ir acompanhado. Por acaso o meu amigo sabe a quantas anda? Passaram vinte anos desde o

nosso último encontro. Temos que ajustar contas, meu velho!

**MISÉRIA:** Vinte anos?! Não pode ser. Como podem vinte anos passar tão depressa? Parece que foi ontem...

**DIABO:** Ontem?! Ai, ainda por cima é ingrato! Olhe que se não fosse eu, a estas horas, o meu amigo já estava todo comidinho pelos bichinhos da terra. Percebeu?

**MISÉRIA:** Mas eu agora não posso morrer! Tem piedade, Mafarrico. É Primavera e está tudo a renascer. Olha como a minha noqueira está bonita. Dá-me mais uns anitos. Só mais uns anitos!

**DIABO:** Não, não! Isso é contra os meus princípios! Negócios são negócios. E, além disso, meu caro velhadas, você já nada tem com que me pagar.

**MISÉRIA:** Mas... eu dava-te tudo, tudo! Até a minha alma, se preciso fosse!

**DIABO:** A sua alma?! Ih, ih! A sua alma já me pertence! Foi o último negócio que fizemos, ou já não se lembra?

**MISÉRIA:** Mas eu não posso morrer. Não quero. E muito menos ir para o Inferno!

**DIABO:** Que grande medricas! O Inferno não é assim tão mau como vocês o pintam nos catecismos. Aquilo, no Inverno, até chega a ser agradável! Estamos ali todos à lareira, com os pés quentinhos, boa camaradagem, música de categoria... enfim, há sítios piores! Bom, mas não desconversemos. De qualquer modo o nosso negócio já foi feito e feito está! Quando o sol desaparecer, daqui a pouco, o seu tempo chega ao fim e não há nada a fazer, senão... morrer! Ih, ih, ih! *(desaparece nos fumos)*

*(silêncio; Miséria olha pela janela o sol que se põe)*

**MISÉRIA:** Agora é que eu estou perdido. Não há nada a fazer, senão esperar que a morte venha. Vou mesmo morrer. Já me sinto a ficar sem forças. O sol está quase, quase a desaparecer naqueles montes... Nunca mais o vou ver. Porque é que se morre? Porque é que se tem de morrer? Que sono, meu Deus... faltam-me as forças. Só me apetece fechar os olhos e dormir... *(deita-se na cama)*

*(a Morte vem, voando, a cantar)*

**MORTE:** Dorme, Miséria. Dorme, meu querido. Sonha com o tempo em que eras muito pequeno, com o princípio de tudo... sonha... *(acaricia Miséria)*

**MISÉRIA:** Ai, que é isto? Alto! Alto aí que eu não quero dormir! Deixe-me, senhora, deixe-me, que eu bem a conheço... já uma vez me andou aqui a rondar à porta. E não me venha com essas falinhas mansas. Eu bem sei para onde me quer levar!

**MORTE:** Mas eu sou a tua noiva, Miséria. A noiva que te estava prometida desde o primeiro dia da tua vida. E agora chegou a altura de lá voltares, meu querido. Ao princípio dos princípios...

**MISÉRIA:** Eu não quero ir para esse sítio, que aqui estou muito bem. Que rica noiva eu fui arranjar, raios me partam! Eu não sou homem para casar contigo, desgraçada! A minha noiva é ela, a minha querida noqueira. E nunca me hei-de separar dela... nunca! Ai, que sono, meu Deus, que sono...

**MORTE:** Isso, sossega, meu querido. Eu sei como amas a Vida, mas eu existo apenas para que haja mais Vida. Tudo muda constantemente, Miséria. E tudo é a mesma coisa. Vê a tua noqueira, tão bela que está... E não a viste tu morrer no último Inverno? É assim a Vida, Miséria...

**MISÉRIA:** Deixe-me então morrer só no Inverno. Para morrer junto com ela. Faça-me isso, minha rica senhora, pela sua vidinha...

MORTE: Não, não queiras outra vez adiar o nosso encontro, meu querido. Adormece e sonha com o tempo mais antigo. Sonha... sonha...

*(Morte leva Miséria pelo ar)*

MISÉRIA: Alto! Alto! Eu morro! Mas ponha-me para baixo, senhora, ponha-me para baixo que eu quero-lhe fazer um último pedido... Posso fazer-lhe um último pedido?... Já que tenho que morrer e tenho mesmo, deixe-me despedir da minha noqueira, por amor de Deus, que ela está ali tão triste, coitada... *(Morte leva-o até ao chão)* Obrigadinho, Deus lhe pague... *(dirige-se para a noqueira)* Ai, que ricas nozes, que ricas nozes ali estão... E vão-mas roubar todas! Ó minha senhora, minha rica noivinha, suba-me ali acima e colha-me uma, só uma para eu levar comigo. Que eu estou muito fraco... Faça-me essa esmolinha para eu morrer descansado, sim?...

MORTE: Sim, meu querido, se é esse o teu último desejo.

*(Morte vai colher uma noz e fica presa)*

MISÉRIA: Fica! Fica! Ah, filha da puta, que te cacei! Ai hás-de ficar e daí não hás-de sair até que eu, Miséria, te ordene!... Querias nozes? Pois agora tens aí muitas!... Eu não disse que não era homem para morrer?! Estou vivo! Vivinho da Silva! Mas desta vez foi por pouco.

*(agarra-se ao ramo da noqueira)* Perdoa-me. Perdoa-me que quisesse o Destino fazer-te a prisão dessa mulher malvada. Mas agora nunca mais ninguém nos poderá separar. Nunca mais...

MISÉRIA/NARRADOR: Raios me partam se há no mundo tamanha visão como a daquela mulher presa nos ramos da minha noqueira! Mas o sol nesse dia não morreu e houve luz e sol a noite inteira... E assim no outro dia e na outra noite. Nada mudava o tempo que faz as coisas sucederem umas às outras e às outras e às outras... Estava tudo à espera, mas nada se modificava nem nada acontecia. O tempo tinha parado. E o vento. E a Vida, também. Mas que culpa tinha eu?! Que mal podia eu ter feito ao mundo, senhores?... Não tardou muito estava tudo cheio de gente à volta da casa. E gritavam...

VOZES DO MUNDO: Solta a Morte, Miséria! Solta-a que faz cá muita falta! Solta a Morte, Miséria!...

*(Miséria trabalha o ferro na bigorna)*

MISÉRIA: Calai-vos, gente dum raio! Deixai-me trabalhar! Ide cuidar das vossas vidas!... Ei ferro!...

VOZES DO MUNDO: Solta a Morte, Miséria! Solta a Morte!!!

MISÉRIA: Solto a Morte, o raio que

vos parta! Eu queria-vos ver a cantar se fosse ela a vossa noiva! Malvada, há-de ficar ali a piar até que arranje outro casamento. Eu não sou homem para casar com ela. Ainda está para vir a primeira mulher que me leve! Ei ferro!...

MORTE: Miséria! Miséria!

MISÉRIA: Olha pra ela...Queda e muda há tantos dias, soltou-se-lhe agora a língua! *(vai ao quintal)* Que foi, mulher? Deixa-te estar, deixa-te estar que aí é que tu estás bem.

MORTE: Miséria...

MISÉRIA: Chora, chora! Que ao menos rega a terra. Como tu, já muita gente no mundo chorou da tua maldade!

MORTE: Miséria... Miséria...

MISÉRIA: Que foi, mulher?

MORTE: O mundo parou, Miséria, não vês? O vento não corre, as folhas ficam imóveis nas árvores, para sempre. O mundo parou, Miséria, não vês? Deixa-me, deixa-me ir cumprir a minha missão no mundo...

VOZES DO MUNDO: Deixa, Miséria! Solta a Morte!!!

MISÉRIA: Ai, eu deixo! Eu deixar, deixo! Mas hás-de-me jurar aos olhos

desta gatinha toda que a mim não me levas... e que a esta porta não voltas a bater!... Então, juras?

**MORTE:** Olha que um dia te arrependerás, Miséria.

**MISÉRIA:** Se me arrependo ou não é cá comigo. Juras ou não juras?

**MORTE:** Sim.

**MISÉRIA:** Então, vai! Vai e não voltes que eu não quero casar contigo!... Assim como te ordenei que aí ficasses, pela graça de Deus te mando que saias. Vai-te, vai-te mulher dum raio e não voltes nunca mais a este lugar! Vai-te pelo mundo espalhar a infelicidade e a desgraça que é isso que sabes fazer! Vai-te, vai-te para longe mulher dum raio!!!

*(a Morte liberta-se da nogueira e voa)*

Voltou a soprar, o vento... As folhas da nogueira murmuram...

**MISÉRIA/NARRADOR:** Assim ganhei eu a eternidade, senhores. Assim foi que eu enganei a morte e fui condenado a pisar para sempre a terra. Ah, e como é negra e longa a eternidade. É o inferno, é isso o verdadeiro inferno, senhores, se querem saber... Muitos anos depois a minha rica nogueira também morria. E com ela morria a razão de eu existir.

Mas já era tarde, já era tarde. O castigo de Deus obrigava-me a viver para sempre...

Às vezes batiam à porta e eu corria contente, na esperança de a ver, à minha noiva, que para falar a verdade...sinto tantas saudades dela. Mas era o vento...sempre o vento... sempre...

**FIM**

# Valparaíso

DE Don DeLillo

ENCENAÇÃO Nuno Cardoso

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO Nuno M. Cardoso

TRADUÇÃO Fernanda O'Brien

CENOGRAFIA F. Ribeiro

CONSTRUÇÃO DE CENÁRIO F. Ribeiro e Américo Castanheira

FIGURINOS Teresa Azevedo Gomes

DESENHO DE LUZ José Álvaro Correia

MÚSICA E SONOPLASTIA Sérgio Delgado

VÍDEO Paulo Américo

VOZ E ELOCUÇÃO Luís Madureira

COM Anabela Sousa , Júlia Correia, Nicolau Pais, Nuno M. Cardoso,  
Pedro Almendra, Pedro Lacerda, Rita Durão

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO Hélder Sousa

PRODUÇÃO EXECUTIVA Carla Moreira

CO-PRODUÇÃO Culturporto / Rivoli Teatro Municipal; Culturgest ; Ao Cabo Teatro

Porto: Rivoli Teatro Municipal (13 a 21.11.2002 | 19:30h | Pequeno Auditório)

Lisboa: Culturgest (16 a 19 e 23 a 26.01.2003 | 5.ª-feira a Sábado às 21:30h | Domingo às 17.00h)

100%

valparaíso

de  
Don DeLillo  
encenação  
Nuno Cardoso

Com a colaboração de Sérgio Delgado, José Álvaro Correia, Paulo Américo, Teresa Azevedo Gomes, F. Ribeiro e Américo Castanheira. Foto: Rui Pinheiro/Contraste de Luzes. Porto: Rivoli Teatro Municipal. Lisboa: Culturgest. 100% em coprodução com Culturporto e Ao Cabo Teatro.

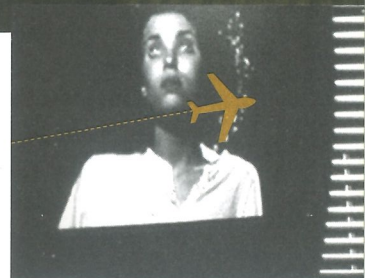


## Como iremos nós para Valparaíso?

EDUARDO PRADO COELHO

(...)GOSTARIA DE COMPLETAR esta abordagem da obra de Don DeLillo com uma referência a uma das peças de teatro, a mais recente, suponho, que ele escreveu: *Valparaíso* (Scribner, 1999). Aqui o ponto de atracção é diferente: não desloca os limites do humano, é apenas o não-humano como reverso trágico-cómico do humano. Um homem vai tomar um avião. Pretende ir para Valparaíso, em Indiana. Por um erro de acaso (não poderemos nunca saber se ele próprio favoreceu este equívoco) toma um avião para Valparaíso, mas no Chile. Este mal-entendido suscita um absurdo interesse dos “media” que irão analisá-lo em múltiplas entrevistas e no contexto ilimitadamente repetitivo dos mais espantosos mecanismos informacionais. O acontecimento (que tem a ver com um dos grandes temas de Don DeLillo, que é o da duplicação do insignificante, numa operação digna de Andy Warhol) resulta do não-acontecimento e vai permitir que o não-público se converta em público. Como diz Teddy Hoddel, o apresentador da televisão, *“estou aqui para vos arrancar à vossa triste vida de não-público. Estou a chamá-los para uma hiper-vida de riso, de lágrimas, de ternura e de sensações fortes.”*

Don DeLillo é um dos mais espantosos analistas da reflexividade tecnológica contemporânea. É assim que Michael vê no avião em que parte a própria partida do avião no ecrã que está no interior do avião que parte: *“Olho a descolagem em directo no vídeo. Estou no avião, estou no meu lugar. Há um ecrã à minha frente. Olho o ecrã e o avião no momento da descolagem. Olho pela janela e o avião está a descolar. Olho para o ecrã e o avião está a descolar. E como é em seguida? O avião descola no interior e o avião descola no exterior. Olho para o ecrã, olho para terra.”*



É esta impossibilidade de distinguir entre o real e sua repetição que vem sufocar o jogo das alternativas. Talvez no outro destino, o de Valparaíso no Chile, o paraíso pudesse aguardar Michael: uma outra vida, um outro prazer do lugar, uma outra existência selvagem. Talvez. Mas, no espaço contemporâneo das bifurcações exaustas, é tarde, demasiado tarde. Dessa suspeita não verificável (*“porque as vidas fora das câmaras não são verificáveis”*) resta apenas uma cicatriz, um grito sufocado na exaltação das redes. Como diz Michael, *“há qualquer coisa na simetria do meu erro que vos atinge no coração e que aflora um estado de deslumbramento”* – mas hoje, em plena tecnologia mediática, arrastados por epidemias e contaminações, não somos mais do que *“seres tecidos por ondas luminosas e sons repetidos”*.

# Uma viagem aos secretos lugares da identidade e da transcendência

PAULO EDUARDO CARVALHO

## PRELIMINAR

A primeira parte desta reflexão recupera, quase integralmente, o texto escrito, em Novembro de 2002, para o programa da produção portuguesa de *Valparaíso*, a convite do Ao Cabo Teatro, acrescido de algumas informações bibliográficas, a maior parte das quais remete para a tradução portuguesa da peça de Don DeLillo, entretanto publicada. Convidado agora a recuperar esse texto para um outro destino editorial, pareceu-me mais interessante acrescentar-lhe algo que pudesse dar conta não só das reacções críticas, publicadas na imprensa, motivadas pelo espectáculo, mas também da minha própria memória crítica do mesmo, como modo de prolongar a intenção original de esboçar algumas ideias sobre a peça de Don DeLillo, o seu alcance interpelador e as suas virtudes e/ou dificuldades cénicas.

## 1. IDENTIDADES HIPER-REAIS: “VALPARAÍSO”, DE DON DELILLO

*O herói verdadeiro é sempre herói por engano,*

*o seu sonho seria ser um honesto covarde como todos.*

Umberto Eco (1993: 109)

*Valparaíso* é o segundo texto para teatro do consagrado romancista norte-americano Don DeLillo, cuja obra o público leitor português tem tido, pelo menos deste 1989, a oportunidade de acompanhar, através da publicação das traduções de alguns dos seus mais premiados romances, como *Libra*, *Mao II*, *Ruído branco*, *Os nomes* ou *O corpo enquanto arte*. Estreado, tal como a sua primeira peça, *The Day Room* (1986), pelo American Repertory Theatre (dirigido pelo

prestigiado Robert Brustein), em 1999, *Valparaíso* vem conhecendo um invulgar sucesso, com sucessivas encenações nos Estados Unidos, mas também na Europa, de que é exemplo a recente produção do Teatro da Bastilha, em Junho de 2002, com encenação de Thierry de Peretti.

*Valparaíso* poderia ser simplesmente a história de um homem que, numa banal viagem de negócios, vê as voltas do seu destino literal e inexplicavelmente trocadas, condenado a uma espécie de errância pelos diversos “Valparaíses” do continente americano, entre os estados de Indiana, da Florida e o Chile. De “herói” do espaço aéreo, Michael Majeski é convertido em “herói” dos media, e a sua vida enredada no funcionamento tentacular dos massificados meios de comunicação social, em particular da televisão. A fama que lhe conquista um documentário em fase de pós-produção, um negócio de livros, um sítio na Internet, circuitos de palestras para desenvolver a motivação e sessões de autógrafos em bilhetes de avião é a mesmo que condena a sua vida a um “jogo infinito de difusão e radiodifusão” (Salino, 2002).

Para o actual espectador de teatro português, eventualmente menos familiarizado com a obra romanesca de DeLillo, esta peça apresenta sugestivas afinidades estilísticas e temáticas com alguns dos dramaturgos contemporâneos que têm marcado presença recente nos nossos palcos. DeLillo revela-se um virtuoso na construção do diálogo, com produtivas afinidades, por exemplo, com a refinada estilização de Harold Pinter, na estratégica recorrência de algumas frases-chave, ao longo de um discurso, por vezes, elíptico, investindo na ambiguidade de certas afirmações e não hesitando na opção pelo desvio lírico. Mas também não seria despropositada a

aproximação desta peça à produção de alguns dos dramaturgos britânicos mais jovens, como Martin Crimp, por exemplo, cuja peça *(A)tentados* (*Attempts on Her Life*, 1997) exhibe uma comum preocupação com o sofrimento pós-moderno. Talvez de forma menos radical do que o texto de Crimp, *Valparaíso* apresenta-se como uma outra variação sobre o esvaziamento do sentido da identidade. Em *(A)tentados*, este esvaziamento identitário encontra uma tradução dramática extrema na recusa do conceito tradicional de personagem: as cenas da peça apresentam-se como “tentativas”, variações prismáticas em torno de uma figura de identidade evanescente. Sem abdicar da “personagem”, o texto de DeLillo parece mais empenhado na caracterização de um mundo dominado pelo desapossamento da linguagem e pelas contradições criadas por discursos impostos a partir do exterior.

Na realidade, as preocupações do autor de *Underworld* (o romance que DeLillo escreveu imediatamente antes desta peça) voltam-se para o modo como a tecnologia e os *mass media* vêm recriando os nossos valores e percepções. E, neste sentido, esta sua peça inscreve-se num filão crítico do pensamento ocidental que, desde a *Viagem na irrealidade quotidiana* (e note-se que o título da tradução inglesa é *Travels in Hyperreality*), de Umberto Eco, e as reflexões sobre o simulacro de Baudrillard, vem desenvolvendo uma atenta denúncia dos mecanismos massificadores que parecem progressivamente substituir-se ao real. Daí que, no Acto II de *Valparaíso*, não constitua surpresa ouvirmos falar tanto de “hiper-realidade” e “hiper-vida”. Apresentada pelo seu autor como “uma tentativa de perceber o que está a

acontecer na nossa sociedade, agora que os anos da Guerra Fria terminaram” (DeLillo *apud* Corbett, 1999) – facto histórico que teria contribuído decisivamente para o esbatimento da barreira entre notícias substanciais e notícias insubstanciais –, *Valparaíso* “não é uma paródia nem uma sátira”, mas antes, nas palavras do seu autor:

*(...) a história de um homem com uma identidade perdida e dos meios através dos quais ele tenta perseguir essa identidade. Acontece que o faz publicamente. É muito importante lembrarmo-nos que na série de entrevistas que ele faz existem instrumentos tecnológicos envolvidos. Esta é também uma peça, até certo ponto, sobre câmaras, microfones e equipamento de gravação áudio. É sobre a presença, dada por adquirida, da força da tecnologia nas nossas vidas – que eu tento que não continue a ser dada por adquirida. (DeLillo *apud* Feeney, 1999)*

Na realidade, a entrevista, em todas as suas fórmulas possíveis (imprensa, televisão, ao vivo, gravada, etc.), surge como o mecanismo formal em torno do qual toda a peça é estruturada. *Valparaíso* revela, aliás, um romancista profundamente seduzido pelos recursos proporcionados pelas linguagens do teatro, a ponto de articular a exposição da intriga e o desenvolvimento dos principais núcleos temáticos da peça, essencialmente dependentes do diálogo, com outras possibilidades expressivas.

Não por acaso, a primeira cena do Acto I surge, nesta peça de DeLillo, exclusivamente ocupada pelo texto didacático, o qual sugere a projecção de imagens vídeo na parede de fundo do palco, nas quais se vê um homem “num espaço →

→ circunscrito, muito estreito”, com um saco plástico enfiado na cabeça, “tornando as feições do homem indistintas” (DeLillo, 2002: 15; passarei a identificar as citações de *Valparaíso* só pelo número de página). Como viremos a saber, quase no final do Acto II, trata-se do próprio protagonista, numa situação de desesperada intimidade. Na qualidade de única imagem oferecida ao espectador sobre a existência de Michael Majeski anterior ao início da sucessão infinita de entrevistas a que se resume a peça, este expediente é simultaneamente analéptico e proléptico, na medida em que também antecipa a revelação pessoal que a personagem virá a fazer. Não por acaso, a didascália prescreve (tanto quanto uma didascália pode, alguma vez, “prescrever” alguma coisa) uma imagem em tudo distinta daquelas, mais mediáticas, que nos são oferecidas no decurso do espectáculo, uma espécie de picado cinematográfico de um qualquer olhar omnisciente e, porque não, transcendente. Essa possibilidade de transcendência é, contudo, traída pela confirmação da origem mais invasiva dessa imagem: ela resulta, infelizmente, muito mais de um orwelliano “Big Brother” sempre de olho na anónima humanidade, confirmando que a possibilidade dessa transcendente omnisciência foi substituída pela indiscriminada atenção mediática. Até porque, como declara um dos anónimos entrevistadores do Acto I, “tudo é a entrevista”:

*“A entrevista estava a decorrer quando parei à frente da sua garagem. Estava a decorrer quando meti a chave na ignição frente à minha própria garagem. Estava a decorrer quando você apanhou o avião errado e foi parar ao sítio errado. A entrevista*

*começou antes disso. Até onde quer retroceder? A entrevista teve, basicamente, início quando o seu pai fodeu a sua mãe numa noite chuvosa de Maio”.* (31)

A referida utilização dos recursos teatrais surge exemplarmente confirmada através de sucessivas indicações cénicas, sugestivas de um tratamento quase expressionista dos muitos equipamentos tecnológicos de gravação e reprodução sonora e visual. (Esta opção expressionista surge, aliás, confirmada no Acto II, não só através do delírio discursivo, mas também através da recomendação, por exemplo, de uma maquilhagem “pronunciada” (73), para a caracterização dos entrevistadores, e “escura e severa” (77), para os membros do coro.) Além da indicação, para a primeira cena, de “uma vibração forte de som e imagem” e de um som “intenso e electrónico, um vento ululante sintetizado” (15), a sucessão de breves cenas que compõem o Acto I é acompanhada da colocação em ostensão de aparelhos sofisticados de gravação que irradiam luz, de “microfone[s] iridescente[s]” (24), e de uma proliferação de equipamentos de luz, som, câmaras fixas e móveis, etc. Claro que todo este investimento serve para sinalizar o universo mediático em que a vida de Michael Majeski se vê subitamente mergulhada, antecipando a opção definitiva pelo estúdio de televisão que ocupa todo o Acto II. Contudo, o modo de utilização recomendado pelas indicações cénicas revela uma vontade de confiar a estes recursos uma redobrada explicitação dos crescentes efeitos de distorção a que a personagem vai sendo submetida.

A utilização do espaço cénico obedece a uma mesma

lógica. Do espaço dividido entre a sala de estar e o estúdio de televisão, no Acto I, passamos, no Acto II, para o cenário de “um programa de televisão de entrevistas e variedades” (um *talk-show*), com a advertência curiosa de que a aparência é que se trata ainda da sala de estar. Também não será por acaso que a uma primeira entrevista realizada ao vivo se segue já uma entrevista gravada em vídeo, com o entrevistador a reclamar do protagonista: “*Olhe para a câmara e não para mim. (...) Olhe para a câmara. Fale para o microfone. São formas de expressão pessoal*” (25, 28). Toda a estratégia de construção da peça vai no sentido de sublinhar a imposição progressiva das linguagens mediáticas, insinuando o modo como as suas exigências e preceitos se vão substituindo a qualquer dimensão humana da personagem. A intimidade desvirtua-se ao ser mediatizada, o relato dos acontecimentos tem de obedecer a uma espécie de pré-formatada presentificação. A “entrevista” invade o real, substitui-se a ele, o real é reduzido à condição de “tudo o que for filmável (...) tudo sequências à espera de ser filmadas” (41, 45). Não surpreende, assim, que os registos da experiência vivida pelo protagonista e o interesse pela sua pessoa evoluam para “Um filme documentário de longa metragem. Uma super-verité autocomentada” (42) ou que, na última cena do Acto I, a voz do ubíquo entrevistador provenha de “origem incerta”: “*O meu corpo está em Seattle. A minha voz está na Baixa de Detroit*” (62).

Também o discurso do protagonista evolui do desprevenido testemunho para uma espécie de delírio existencial, do mesmo modo que os anónimos entrevistadores e, no Acto II, Delfina Treadwell e Teddy Hodell, vão assumindo um

registro crescentemente surrealizante e absurdista. Condenado a repetir incessantemente a sua história, forçado a falar, a “continuar a falar”, a ser “engraçado e encantador” e a “fazer sentido” (63, 65), Michael, e a sua mulher, não poderiam ter outro destino senão o de acabar numa realidade transformada em cenário de *talk-show*, reduto de uma falaciosa hiper-realidade. Tal como lhe diz a “anfitriã” do programa Delfina Treadwell: “*Não desapareça para longe da câmara, Michael. Ou nada disto terá acontecido. As vidas longe das câmaras não são verificáveis*” (92). As personagens transformam-se em truques de iluminação, o “saber” só encontra confirmação no “mostrar”, a existência é garantida pela sua condição de “rebobinável”. É no contexto do *talk-show* que Michael e Livia acabarão por revelar banais, mas marcantes, incidentes da sua existência: um acidente de automóvel provocado pela embriaguez do protagonista, do qual teriam resultado definitivas lesões físicas e psicológicas para o filho do casal; a gravidez adúltera de Livia; a tentativa de suicídio de Michael.

Talvez nenhum outro expediente como o coro desta peça – mergulhado numa “*fluorescência inquietante, sugerindo a hiper-realidade de um anúncio de televisão*” (77) e condenado à verbalização e gestualização das instruções de segurança aérea – sinalize de forma tão eloquente a tragédia impossível deste “herói por engano”. A utilização de um coro é, aliás, um dos gestos mais audaciosos de *Valparaíso*. Se, por um lado, tal opção aproxima esta peça de outras obras contemporâneas que se socorreram desse expediente reconhecidamente clássico, por outro, a identificação da sua exacta função dramática não deixa de constituir um interes- →

→ sante desafio cénico, sobretudo porque as condições de figuração do coro surgem minuciosamente assinaladas no texto. Uma vez que o espectador do Acto II de *Valparaíso* é transformado no espectador do *talk-show* de Delfina Treadwell, talvez se possa afirmar que uma das consequências mais imediatas da presença e intervenção do coro é a modificação da relação desse espectador com a fábula. Tratar-se-ia, neste caso, de recuperar um efeito distanciador capaz de intensificar a atenção crítica face aos restantes acontecimentos em cena, conseguindo simultaneamente desafiar esse mesmo espectador a apor a inteligibilidade à sensibilidade, contrariando assim as próprias modalidades de representação e de recepção do espectáculo televisivo que é lhe presentificado. Se pensarmos, contudo, que o clássico coro grego tinha por função comentar, generalizar e exprimir um *pathos* associado ao destino das personagens, então o discurso atribuído por DeLillo a este coro funcionaria como uma espécie de patético esvaziamento da tragédia vivida por esse “indivíduo sem características particulares” (118) que, de modo tão equivocado, protagoniza esta peça.

*Valparaíso* dialoga de forma produtivamente tópica com muitas das mais recentes propostas do nosso universo audiovisual, sejam elas as divertidas (e comerciais) denúncias que pudemos ver em *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) ou *EdTV* (Ron Howard, 1999), ou as mais inquietantes, mas já perfeitamente “dadas por adquiridas”, experiências laboratoriais promovidas pelo nosso globalizado universo televisivo, desde essa “novela da vida real” que conseguiu banalizar o terror totalitário antecipado por Orwell (falo de um outro “Big Brother”, claro) até às mais ou menos

fraudulentas, e mais ou menos extremadas, experiências com o formato do programa de entrevistas e de variedades (o já referido *talk-show*). Claro que a hipérbole do vazio ensaiada por esta peça é um convite à reflexão crítica e um gesto de resistência ao fascínio hipnótico da imagem televisiva, às suas técnicas invasivas e manipuladoras. Mas não deixa de ser importante interrogarmo-nos, com o seu autor, sobre o alcance desta sua estimulante experiência teatral quando comparada com a natureza global da matéria de que se ocupa e a necessidade emocional dos públicos sedentos desta “hiper-vida de riso, lágrimas, ternura, sensações e safanões” (71). Como não é menos oportuno perguntarmo-nos, na expectativa das surpresas que DeLillo nos possa reservar, que mundo será este, ainda, a viver já não da ressaca do fim da Guerra Fria, mas no mais angustiante pós-11 de Setembro. Embora o panorama mediático não nos dê mostras de grandes alterações, continuaremos nós, ainda, tão insensíveis à insubstantialidade das mensagens que assim nos vão chegando? (Novembro de 2002)

## 2. “VALPARAÍSO”, PORTUGAL: UMA MEMÓRIA CRÍTICA

*Pessoas no palco, a falar. Uma peça inteira a desenrolar-se sob a forma de entrevista. As câmaras, os dispositivos áudio e os gravadores não são apenas instrumentos tecnológicos, mas têm uma intenção – um poder que configura as necessidades e desejos do herói, a sua realidade total.*

DeLillo (apud Henriques, 2003)

A criação portuguesa de *Valparaíso* beneficiou de uma conjuntura generosa, tanto a nível das entidades reunidas

para a sua produção (Culturporto, Culturgest e o próprio Ao Cabo Teatro), como ao nível da sua visibilidade pública, uma vez que o espectáculo, estreado no Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal, no Porto, com apresentações entre 13 e 21 de Novembro de 2002, foi depois apresentado também no palco do Grande Auditório da Culturgest, em Lisboa, entre 16 e 26 de Janeiro de 2003. Grande parte dos méritos desta feliz articulação deve ser reconhecida aos esforços do Ao Cabo Teatro, uma estrutura de produção, dirigida por Hélder Sousa, *“cuja principal linha de acção é criar condições para o desenvolvimento de projectos artísticos, com criadores em reunião temporária. Neste sentido, pretendemos constituir um espaço privilegiado de criação, um centro de produção especializado e um ponto dinâmico na circulação nacional e internacional de projectos oriundos de criadores portugueses”* (de um texto no programa). Se é verdade que a actividade do Ao Cabo Teatro se tem quase exclusivamente limitado à colaboração desenvolvida com Nuno Cardoso, aproximando-se do funcionamento de uma companhia de teatro, não será menos verdade que aquilo a que poderíamos chamar os “valores de produção” dos seus espectáculos e o repertório que vem construindo plenamente justificam os protocolos coprodutivos de que têm beneficiado as suas iniciativas. (Recorde-se que *Purificados*, de Sarah Kane, também em 2002, envolveu como parceiros o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Helena Sá e Costa, enquanto, já em 2003, *Parasitas* de Maryus Mayenburg, assentou novamente numa coprodução com o TNDMII e estabeleceu uma rede de circulação do espectáculo, que permitiu a sua apresentação, para além de Lisboa, em Coimbra, no âmbito do SITE, e em Viseu, no

Teatro Viriato.) Se sublinho tais particularidades é porque elas me parecem passíveis de serem reconhecidas como modelos, merecedoras de serem alargadas a outras “companhias” – entidades que para além de estruturas de produção, assumem a reunião prolongada de equipas criativas –, que, de forma idêntica, têm contribuído para o enriquecimento e renovação dos repertórios e das linguagens cénicas.

À frequência com que têm sido reunidas tais condições de produção e circulação dos espectáculos não será estranho o interesse que as encenações de Nuno Cardoso vêm despertando. Depois de passar pelo CITAC, em Coimbra, e da experiência da Visões Úteis, já no Porto, Nuno Cardoso abandonaria esta última companhia e o seu trabalho como actor para assumir a direcção do Auditório Nacional Carlos Alberto (agora Teatro Carlos Alberto) e, ao mesmo tempo, dedicar-se à sua carreira de encenador, erguendo um território dramaturgico que já passou por José Gomes Ferreira, Dacia Maraini, Lorca, Carlos J. Pessoa, Sófocles, Eurípides/Regina Guimarães, Pedro Eiras, Sarah Kane, DeLillo e Mayenburg, para além de experiências no domínio da articulação com a música, em espectáculos dominados por obras de Mauricio Kagel e Albrecht Loops. Independentemente da diversidade destas experiências ou dos resultados de cada uma delas, Nuno Cardoso será, hoje, um dos mais sólidos jovens valores no domínio da encenação, com a particularidade de vir desenvolvendo a sua criação no contexto teatral da cidade do Porto. Embora seja legítimo, como vêm fazendo alguns jornalistas, perspectivar o seu labor em termos estritamente temáticos – *“Desde o ano passado que o trabalho como encenador de Nuno Cardoso se* →

→ *tem vindo progressivamente a centrar no tema da violência contemporânea*” (Affreixo, 2002); “(...) *espectáculos, sempre à volta do amor, da solidão, da violência, da integridade. (...) Seguir-se-ão outros espectáculos, provavelmente sobre os mesmos temas*” (Henriques, 2002) –, parece-me mais importante sublinhar alguns traços característicos da sua prática cénica. Nuno Cardoso tem pautado as suas experiências por um grande cuidado na articulação das diferentes linguagens, manifestando uma clara preferência pela centralidade do trabalho do actor. Seja trabalhando com não actores (como aconteceu na *Orestea*, encenada com reclusos de Paços de Ferreira), seja com actores mais jovens ou mais experientes, a prestação do intérprete, nas suas criações, impõe-se sempre como cuidada e trabalhada (e não confiada a um qualquer rude vitalismo, como vem acontecendo, com inexplicável sucesso, noutras práticas cénicas nossas contemporâneas), do mesmo modo que os espectáculos se apresentam como o resultado de esforços conscientes de reflexão, depuração e articulação.

A actividade regular que tem desenvolvido vem-lhe permitindo, igualmente, o estabelecimento de cumplicidades criativas, como é o caso de F. Ribeiro, na cenografia, Teresa Azevedo Gomes, nos figurinos, ou José Álvaro, na luz, co-criadores deste *Valparaíso*. No caso particular deste espectáculo, a conjugação da qualidade das produções do Ao Cabo Teatro com o facto de se tratar de uma peça de um romancista norte-americano razoavelmente divulgado entre nós e a expectativa gerada por uma nova encenação de Nuno Cardoso (sobretudo depois de *Purificados*, naquela que terá sido a mais estimulante leitura cénica de uma peça de

Sarah Kane, entre nós), terá justificado a atenção excepcional da nossa imprensa cultural. Na realidade, aquilo que deveria ser da ordem do habitual, traduziu-se, neste caso, num merecido destaque concedido ao encenador e ao espectáculo, de que é eloquente exemplo a entrevista então publicada nas páginas do “Y”, capaz, de algum modo, de compensar a ausência do discurso do encenador nas páginas do programa. Num gesto raro, a jornalista responsável por esse artigo do *Público*, Joana Gorjão Henriques, viria também a publicar uma reveladora entrevista com o autor da peça, durante a apresentação do espectáculo em Lisboa (cf. Henriques, 2003). Gesto verdadeiramente excepcional terá sido o de Eduardo Prado Coelho, comissário do ciclo de programação *Capicua 2002*, no qual se inseriu a apresentação de *Valparaíso* no Rivoli, ao dedicar ao espectáculo um comentário entusiástico numa das suas crónicas diárias no mesmo jornal (cf. Coelho, 2003).

A atenção que venho descrevendo confirmou-se também a nível dos apontamentos críticos publicados, praticamente unânimes no elogio do texto de DeLillo: “*Valparaíso é uma enorme metáfora da contemporaneidade mediática, do fascínio e do controlo que o audiovisual exerce sobre o cidadão anónimo. DeLillo eleva o registo até níveis admiráveis de surrealismo e de absurdo, sem nunca perder a ligação directa à mais actual realidade*” (Rodrigo Affreixo, 2002); “*Retrato crítico, a um tempo satírico e dramático, da obsessiva sociedade da informação, o texto de DeLillo é o grande protagonista do espectáculo. Admirável, quer do ponto de vista estilístico quer temático. Valparaíso apresenta discursos magnéticos e desconcertantes sobre o humano na pós-modernidade. (...) O texto*

problematiza temáticas da maior pertinência actual (...)” (Ana Pais, 2002); “A peça é um excelente texto sobre a identidade e sobre os discursos que se tecem entre o sujeito privado e a sua imagem, seja ela qual for” (João Carneiro, 2003). Já a produção ou, mais especificamente, a encenação foi objecto de um acolhimento crítico mais variado, oscilando entre o aplauso incondicional – “Nuno Cardoso soube respeitar da melhor maneira esta dualidade entre realismo e delírio, centrando-se sobretudo num aturado trabalho de direcção de actores, sem descurar todos os aspectos cénicos, depurados, mas eficazes e funcionais” (Affreixo, 2002); “Trata-se de um espectáculo cheio de energia, convincente no que parece ser a sua loucura. Um espectáculo que vive também à custa da encenação de Nuno Cardoso e do trabalho dos intérpretes (...)” (Porto, 2003) – e o questionamento de algumas das soluções adoptadas ou dos resultados obtidos: “A produção de *Ao Cabo Teatro*, com encenação de Nuno Cardoso, é cuidada quanto às prestações individuais, mas tem dificuldades em criar um discurso cénico fluente” (Carneiro, 2003); “(...) a sua [do texto] transformação para o palco intimidou-se perante a sua grandeza. No espectáculo concebido por Nuno Cardoso, impera o fascínio pelo texto e uma arriscada tentativa de subversão. A encenação procura evitar a facilidade e os clichés do registo voraz dos media, sustentando as interpretações num tom artificial (hiper-real?), em contraste com a velocidade da contra-cena exigida pelo texto” (Pais, 2002).

A “indefinição perversa” do registo interpretativo, acrescentada por Ana Pais, e as dificuldades na fluência cénica, denunciadas por João Carneiro, parecem-me remeter, com discutível justeza, para dois dos principais proble-

mas de um espectáculo globalmente atento, empenhado e competente, ao mesmo tempo que ilibam o texto de DeLillo de quaisquer responsabilidades, dificuldades ou, até mesmo, equívocos estruturais ou temáticos. A oportunidade de reler este texto de DeLillo, num contexto diverso daquele em que originalmente me foi pedida uma reflexão destinada à publicação no programa do espectáculo, permite-me agora exprimir algumas reservas, pressentidas nessa primeira leitura e confirmadas no espectáculo e na posterior releitura. Como nos demonstra a experiência e a própria história da prática teatral, é muitas vezes difícil distinguir, num texto de teatro, eventuais problemas de composição daquilo que podem constituir os seus mais sedutores desafios cénicos. É com esta consciência que continua a parecer-me que o principal problema deste extraordinário texto dramático de DeLillo resulta da sua, compreensível, ambição de combinar uma sedutora topicalidade com uma ambição mais metafísica. Tal como o romancista e dramaturgo confessou a Joana Gorjão Henriques, “o herói [de *Valparaíso*] é um homem que procura a sua identidade através de meios públicos: rádio, televisão, filme, fotografias, Internet. (...) Não é a celebridade que ele procura, mas um sentido de si mesmo. (...) Encontro qualquer coisa de inerentemente metafísico no trabalho de palco” (DeLillo apud Henriques, 2003). Este problema surge estruturalmente traduzido na complicada divisão do texto em dois actos, formalmente muito distintos. Embora o autor faça assentar todo o primeiro acto numa sucessão de entrevistas, habilmente geridas em termos expositivos, a opção por um segundo acto que combina a referência do *talk-show* com a →

→ ambição da tragédia grega revela-se, compreensivelmente, geradora de dificuldades de transposição cénica.

Identificaria três motivos, de ordem estritamente cénica, para tal interpretação, repartidos sobretudo pelas opções cenográficas e o registo interpretativo. A legítima opção da cenografia em subverter alguma das sugestões didascálicas do próprio DeLillo, propondo dois dispositivos cenográficos completamente distintos para cada um dos actos, terá agravado as referidas dificuldades estruturais do texto em lugar de as contornar. Ao preferir a indicação do autor de fazer transitar a “sala de estar” do Acto I para o espaço do programa de televisão de entrevistas e variedades do Acto II e ao ignorar a ideia de um “espaço amplo e despojado”, a encenação e a cenografia terão investido o discurso cénico de um peso e de um “ruído” prejudicial à respiração imaginativa dos brilhantes diálogos de DeLillo e, consequentemente, do trabalho dos intérpretes. A nível do registo interpretativo, o principal equívoco parece ter sido entre a “hiper-realidade” de que se ocupa a peça e as diferentes deformações do registo realista que caracterizam o trabalho de composição das diversas personagens. Uma situação que conheceu notáveis variações, ao longo do espectáculo, e algumas memoráveis excepções: Pedro Lacerda conseguia no segundo acto o registo que parecia perseguir durante todas as cenas do Acto I; Nicolau Pais revelava no árduo monólogo de abertura do Acto II a dose certa de histrionismo para abrir a segunda parte do espectáculo; Júlia Correia construía uma convincente apresentadora de *talk-shows*, sem sucumbir à caricatura fácil. Estou convencido que o trabalho dos intérpretes durante todo o

Acto I teria sido facilitado – no sentido de mais facilmente terem sido encontrados caminhos mais ajustados à construção dramaturgica – se, num espaço de maior despojamento, tivesse sido efectivamente, e de modo mais expressionista, privilegiada toda a parafernália audiovisual e tecnológica – “as câmaras, os dispositivos áudio e os gravadores” –, capazes de mais autónoma e eloquentemente mostrarem o “poder que configura as necessidades e desejos do herói, a sua realidade total” (DeLillo *apud* Henriques, 2003). Talvez isto tivesse permitido uma mais justa respiração do discurso confiado aos intérpretes, potenciando a reverberação da perturbadora visão proposta pelo autor.

Acrescentaria uma última observação, para completar a já referida dificuldade de articulação da mais tópica realidade mediática com a ambição metafísica: ao transformar o Acto II na revelação de uma mentira, confiando à apresentadora a capacidade de arrancar a verdade ao protagonista – “que essa viagem ao Chile não foi acidental, que a um determinado nível ele sabia que estava a fugir, não a fazer uma viagem de negócios; que ele teria tentado suicidar-se durante a viagem, e que ele é um homem sem identidade” (*ibidem*) –, DeLillo tenta, na verdade, redimir a “vontade de ignorância” de Michael conferindo-lhe uma “certa estatura heróica”. O facto é que esta espécie de inflexão dramaturgica me parece dificilmente compatível com a caracterização proposta do universo mediático que o texto nos oferece, o que pode talvez constituir uma mais grave e “perversa indefinição” original: reconhecer ao espaço de um *talk-show* a possibilidade, essencialista, de chegar a uma “verdade” da personagem corre facilmente o risco de contrariar o

esvaziamento identitário provocado por aquele mesmo palco mediático, que a peça tão brilhantemente ilustra. Que este espectáculo, produzido pelo Ao Cabo Teatro e encenado por Nuno Cardoso, manifestasse, com um genuíno e contagiante fascínio pelas possibilidades oferecidas pela expressão teatral, algumas das tensões e dificuldades inerentes ao material dramático de que partia, poderá ser encarado como a repetida demonstração do quanto a nossa prática teatral poderá continuar a beneficiar, tanto a nível criativo como crítico, de uma reflexão articulada sobre as particularidades dramáticas de cada universo textual e as modalidades do trabalho cénico. Assim sejam garantidas as condições para tal exercício.

(Setembro de 2003)

#### REFERÊNCIAS

- AFFREIXO, Rodrigo (2002), "Valparaíso: a vertigem da fama", *Blitz*, 3 de Dezembro.
- CARNEIRO, João (2003), "Valparaíso, de Don DeLillo", *Expresso*, "Cartaz", 23 de Janeiro.
- COELHO, Eduardo Prado (2003), "Valparaíso", *Público*, 17 de Janeiro, p. 5.
- CORBETT, William (1999), "Destination: Valparaíso – Don DeLillo Moves from Page to Stage", *The Boston Phoenix*, 18 de Janeiro-4 de Fevereiro.
- DELILLO, Don (2002), *Valparaíso*, trad. Fernanda O'Brien, Lisboa, Relógio d'Água.
- ECO, Umberto (1993), *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, trad. Maria Celeste Morais Pinto, Lisboa, Difel.
- FEENEY, Mark (1999), "Unmistakably DeLillo", *The Boston Globe*, 24 de Janeiro.
- HENRIQUES, Joana Gorjão (2002), "Nuno Cardoso no show de DeLillo", *Público*, suplemento "Y", 8 de Novembro.
- HENRIQUES, Joana Gorjão (2003), "Tento manter uma distância entre mim e o aparato da exposição mediática – entrevista com Don DeLillo", *Público*, 16 de Janeiro.
- PAIS, Ana (2002), "Tudo é 'o' espectáculo", *Público*, 16 de Novembro.
- PORTO, Carlos (2003), "O sonho e as lágrimas", *Jornal de Letras*, 5 de Fevereiro.
- SALINO, Brigitte (2002), "Don DeLillo, Valparaíso ou le chaos", *Le Monde*, 16 de Julho.





# Novo Circo

Petites histoires en l'air... quarteto de cordas

Compagnie Lunatic

Espectáculo aéreo e musical

com Solange Minali-Bella (violoncelista), Sébastien Bruas (trapezista), Alexandre Benevent (percussionista), Cécile Mont-Reynaud (trapezista)

DURAÇÃO 25 minutos

Un certain endroit du ventre

Chloé Moglia e Mélissa Von Vepý

criação, interpretação Chloé Moglia e Mélissa Von Vépý

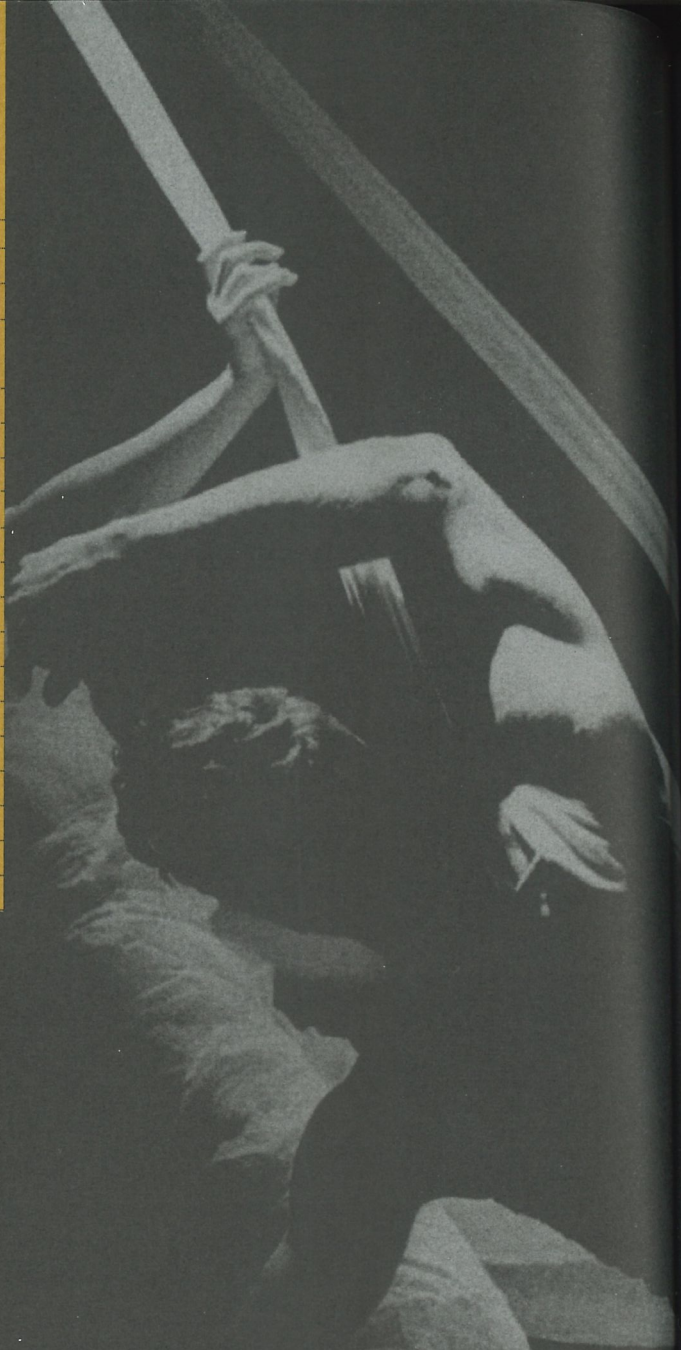
colaboração na escrita e encenação Pascale Henry

luz Christian Dubet

som Philippe Olivier

guarda-roupa Cécile Pelletier

DURAÇÃO 45 minutos



## “Petites histoires en l’air...”: três *versus* e uma pergunta

CLÁUDIA FIGUEIREDO

“PETITES HISTOIRES EN L’AIR...”, espectáculo em três actos e um prólogo. Breve espectáculo para corda vertical, trapézio fixo, tecidos suspensos, violoncelo e percussão. Cerca de trinta minutos que ocuparam os ares do palco do Rivoli no passado mês de Novembro.

### ETÉREO *VERSUS* COMPACTO

Um mergulhar ou, com mais precisão, um planar entre as capicuas que as artes aéreas estabelecem. O ar e a terra, o vazio impalpável e o sólido das coisas, a leveza suspensa e o peso gravítico.

Aproximar-se do objecto, corda, tecido, trapézio, e anular-lhe a estranheza. Senti-lo, percebê-lo, experimentá-lo, possui-lo. Ele é o outro que permite o habitar dos ares. E, afinal, também é ele que impõe os limites e as regras do jogo.

Enrolar-se numa corda e gozar a vertigem da queda. Sentir o peso do corpo quando suspenso no trapézio pela bacia, pelos pés, por uma mão... e depois partir a caminhar sobre o ar. Envolver-se a dois em tecidos imensos e deixar-se deslizar... o outro sempre ali está a desafiar a força da gravidade. Abandonarem-se... e descobrirem-se um só corpo no limite do equilíbrio.

### SÉRIE *VERSUS* CADEIA

Proposta fundamental dos movimentos que procuram a recriação da linguagem circense. Sébastien Bruas e Cécile Mont-Reynaud colocam no centro da sua criação a capicua que define a simetria entre a justaposição sequencial de figuras acrobáticas e o encadeamento de movimentos que transbordam emoções e sensações.

Transgredindo fronteiras disciplinares, importa promover o diálogo entre o circo e outras linguagens artísticas – dança, teatro, música, artes plásticas, vídeo – e valorizar os processos de apropriação de outros modos de fazer, pensar, dizer... Importa transformar um vocabulário técnico num discurso sensitivo.

Opondo à centralidade da proeza, o poder emotivo das imagens que se criam em cena, os Lunatic revelam que os aéreos, mais do que simples técnicas, são meios de fazer falar os corpos. As figuras finais são pretextos para ir descobrindo modos próprios de se enroscar, de se suspender, de se enrolar, de se equilibrar... Mais do que cumprir as figuras tradicionais da acrobacia aérea, aqui parte-se para a experimentação de combinações inéditas. Habitando a plenitude do momento, atenta-se ao movimento mínimo, ao pormenor do gesto, à respiração do corpo. Fundamentalmente, procura-se tornar todo o movimento intenso e significativo, capaz de compor uma verdadeira dança aérea.

### JUSTAPOSIÇÃO *VERSUS* SIGNIFICAÇÃO

Outra capicua, também ela proclamada pelas correntes do circo contemporâneo, que atravessa o espectáculo é a que opõe à sequência linear dos números, uma escrita que invente sen- →

→ tidos para o seu encadeamento, conferindo unidade ao espectáculo. Sentidos que, claro, não são necessariamente explícitos e nem sempre obedecem às regras próprias da lógica, podendo invocar as associações mais improváveis. Unidade que, também ela, não tem de significar a construção de uma narrativa. Um universo, uma imagem, uma ideia, um material, uma música, uma emoção... podem funcionar como núcleo agregador de fragmentos.

Uma escrita que encontra no conceito de construção de personagem o seu pilar fundamental, justificando que se fale no processo de reinvenção do circo como o processo da sua teatralização. Personagens, e especificando apenas no plano que aqui nos interessa, que podem representar um tipo que identificamos e sabemos nomear – um velho, uma criança... – ou assumir a forma de figuras vagas e sem nome.

Ao trabalhar sobre esta capicua, parece-nos que os Lunatic, desconsiderando a multiplicidade das formas que uma dramaturgia pode assumir, se forçaram à construção de uma história evidente, clara, facilmente contável. A história de um menino, de uma menina e dos seus amores. História que limita a invenção de outros sentidos para o que se constrói em cena, sem garantir a fluidez do espectáculo, tal é a fragilidade dos momentos de passagem entre os três actos.

#### **E POR QUE NÃO?**

Porque a presença dos actores e a autenticidade das emoções evocadas nos momentos em que prevalece a concentração nos movimentos do corpo se desfazem quando eles passam a preocupar-se com a representação de um tipo – a criança inocente;

Porque as relações de cumplicidade, de mútua identificação, de íntima percepção e partilha entre actores e músicos, nos duetos masculino (cordelista / percussionista) e feminino (trapezista / violoncelista), conseguem tornar indeterminado qual deles impõe o ritmo, qual deles marca o tempo de partida para uma nova variação, um outro tema (o movimento sobre a música ou vice-versa?);

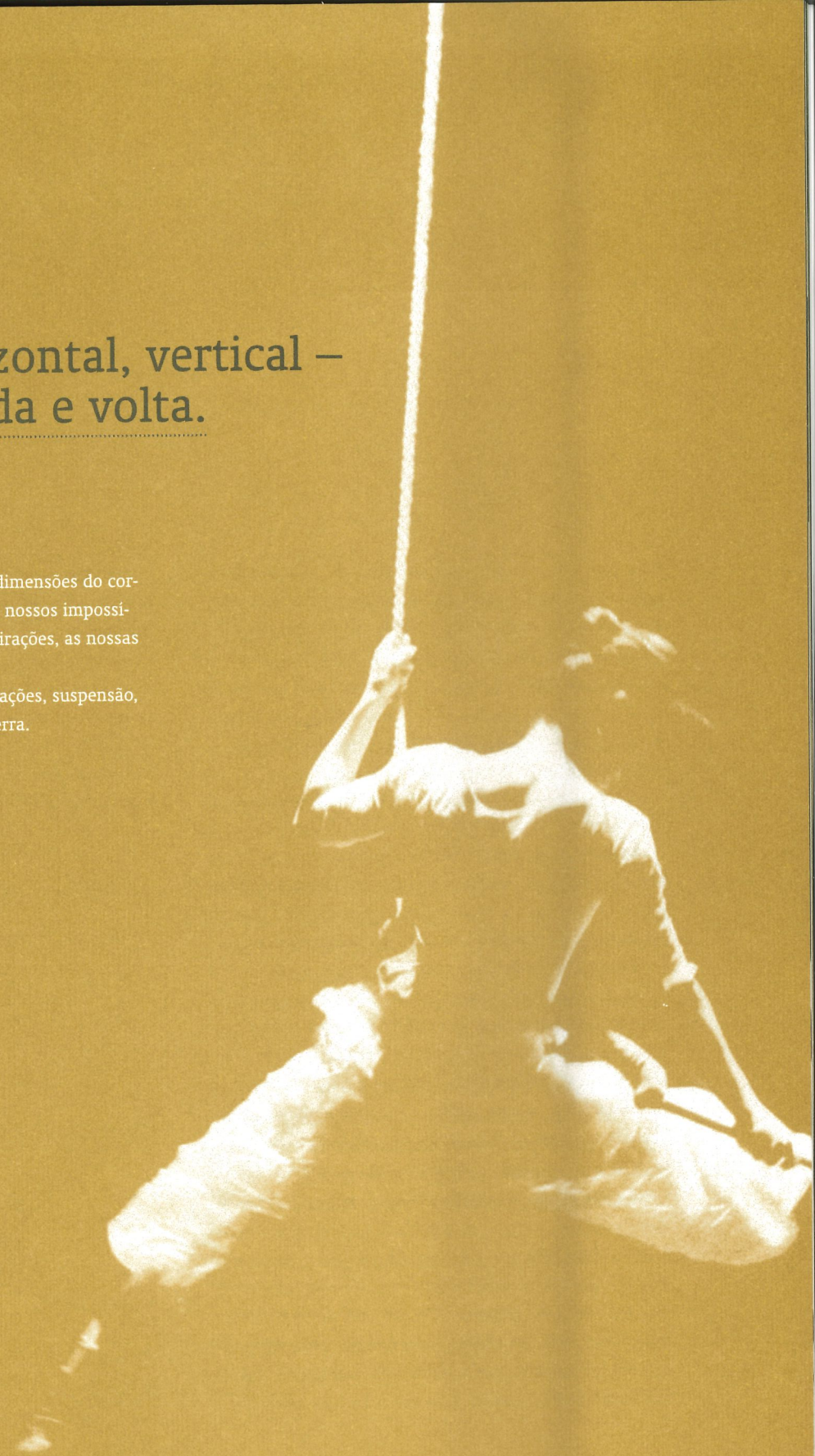
Perguntamos: por que não procurar a unidade do espectáculo tão-só na ideia forte de “quarteto de cordas”?  
(11 de Setembro de 2003)

# Simetria – horizontal, vertical – a terra e o ar: ida e volta.

CÉCILE MONT-REYNAUD

ESPAÇO AÉREO, todas as direcções e as dimensões do corpo: exploração dos nossos possíveis e dos nossos impossíveis, eixos que atravessam as nossas respirações, as nossas dores e os nossos sonhos.

Gravidade e leveza, realidades e aspirações, suspensão, entre dois. A meio caminho entre céu e terra.



## Chloé Mégliá e Mélissa von Vépy: duas mulheres livres

THIERRY VOISIN\*

(...) NESTE VENTRE há duas mulheres. Uma – espontânea, inconsciente, está pronta a queimar as asas. Atraída pelo vazio, ela brinca com o seu medo. Ela desafia a morte. A outra – mais pesada, parece colada ao chão. Ela tem a consciência do vazio, da sua atracção fatal. No espectáculo há duas trapezistas que tentam, incessantemente, determinar a natureza exacta da sua relação com o trapézio, ao mesmo tempo instrumento de trabalho e objecto da sua criação. Há a inevitável negociação com o vazio; há, sobretudo, o afrontamento com o próprio objecto entendido como um acessório, um elemento de cenário. “O Circo é ele mesmo um cenário”. Chloé Mégliá e Mélissa von Vépy querem ultrapassar esta primeira impressão e seguir para imaginários mais vaporosos, mais íntimos. O trapézio pode ser um pretexto para outras histórias, para outras propostas de manuseamento, correndo até o risco de o fazer desaparecer.

*“Não se trata de uma libertação mas de ir mais além na busca da nossa própria intimidade.”*

Montar outros acessórios, juntar um outro trapézio, é projectar-se imediatamente no universo do circo. “*Estamos presos à caixa negra do teatro pois ela tende a desaparecer mais, face ao espectáculo, do que a tenda de circo.*”

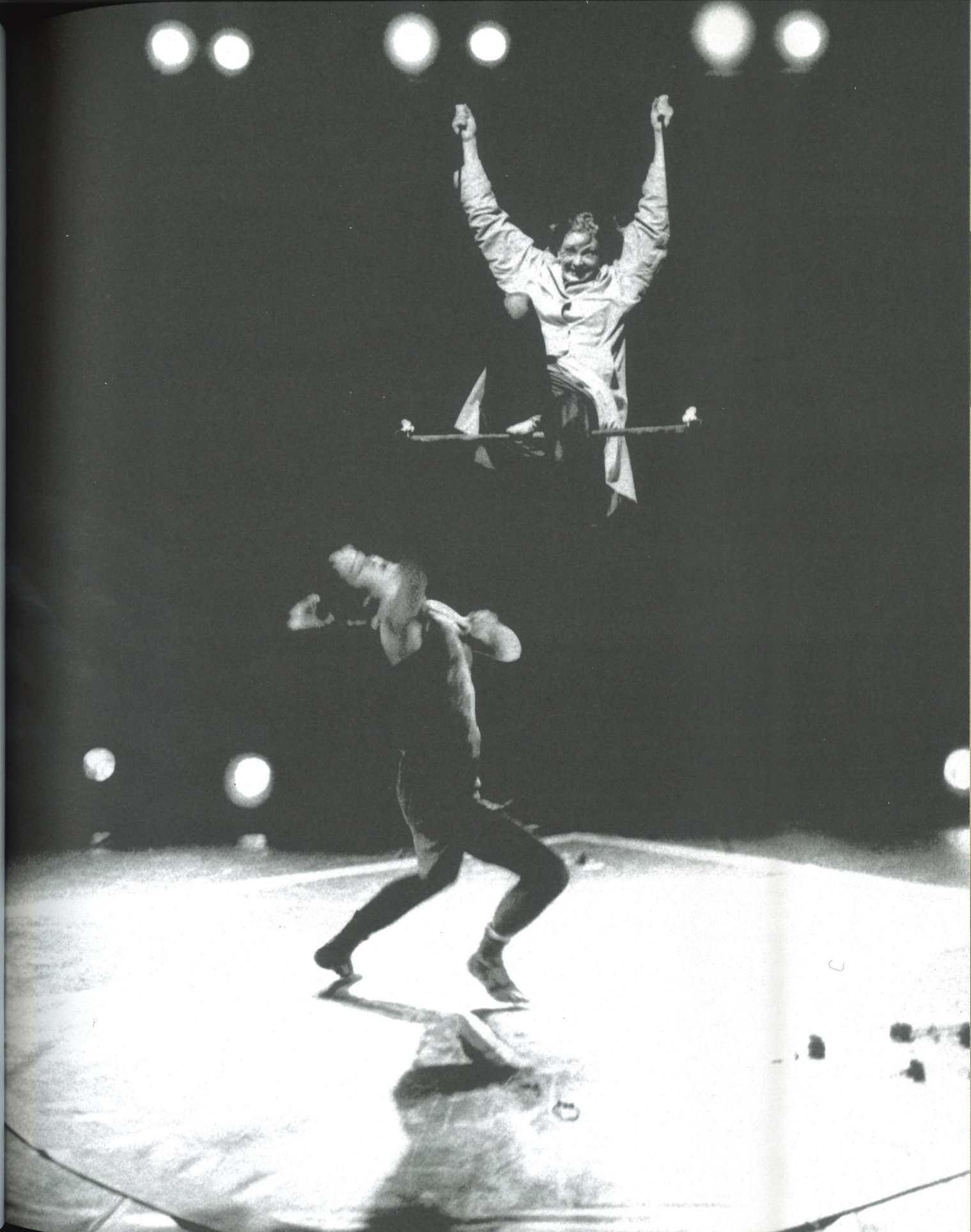
A caixa negra permite-lhes inventar fantasmas com os quais sonham e permite fazê-los falar, mais do que o trapézio poderia fazer. Inventar, inventar sempre. Não é, portanto, o trapézio que conta, nem o número em si (“*acrescentá-lo projectar-nos-ia, imediatamente, no universo do circo*”), nem a figura executada. É a criação em si mesma, o que ela diz e o que produz naqueles que a fazem e naqueles que a vêem, na sua mais sincera confusão. Mas não nos enganemos, este

modo de querer apagar o trapézio não as absolve do vazio, da sua tentação, da sua vertigem. Muito pelo contrário, elas querem poder usá-lo à vontade sem o domesticar, de repente, jogar com a sacralidade da representação, refazendo a poesia.

(...)

---

\*CRÍTICO DE TEATRO (L'EXPRESS, ARTS DE LA PISTE), PRESIDENTE DO OBSERVATOIRE DU CIRQUE, RESPONSÁVEL PELO CURSO DE HISTÓRIA DO CIRCO NO INSTITUT D'ÉTUDES THÉÂTRALES (PARIS III – LA SORBONNE)



# Reflexos

**JOGOS CINEMÁTICOS / Objectos ópticos**

Exposição interactiva: 4 a 27.11.2002 (Foyer)

Filme: 23 a 27.11.2002 (Pequeno Auditório)

Um projecto ANILUPA – Estúdio de Animação da Associação de Ludotecas do Porto / Culturporto – Rivoli Teatro Municipal

**ANIMAÇÃO / CONTRIBUTOS:**

Colégio do Sardão

Cineclube do Porto

Escola Secundária Soares dos Reis

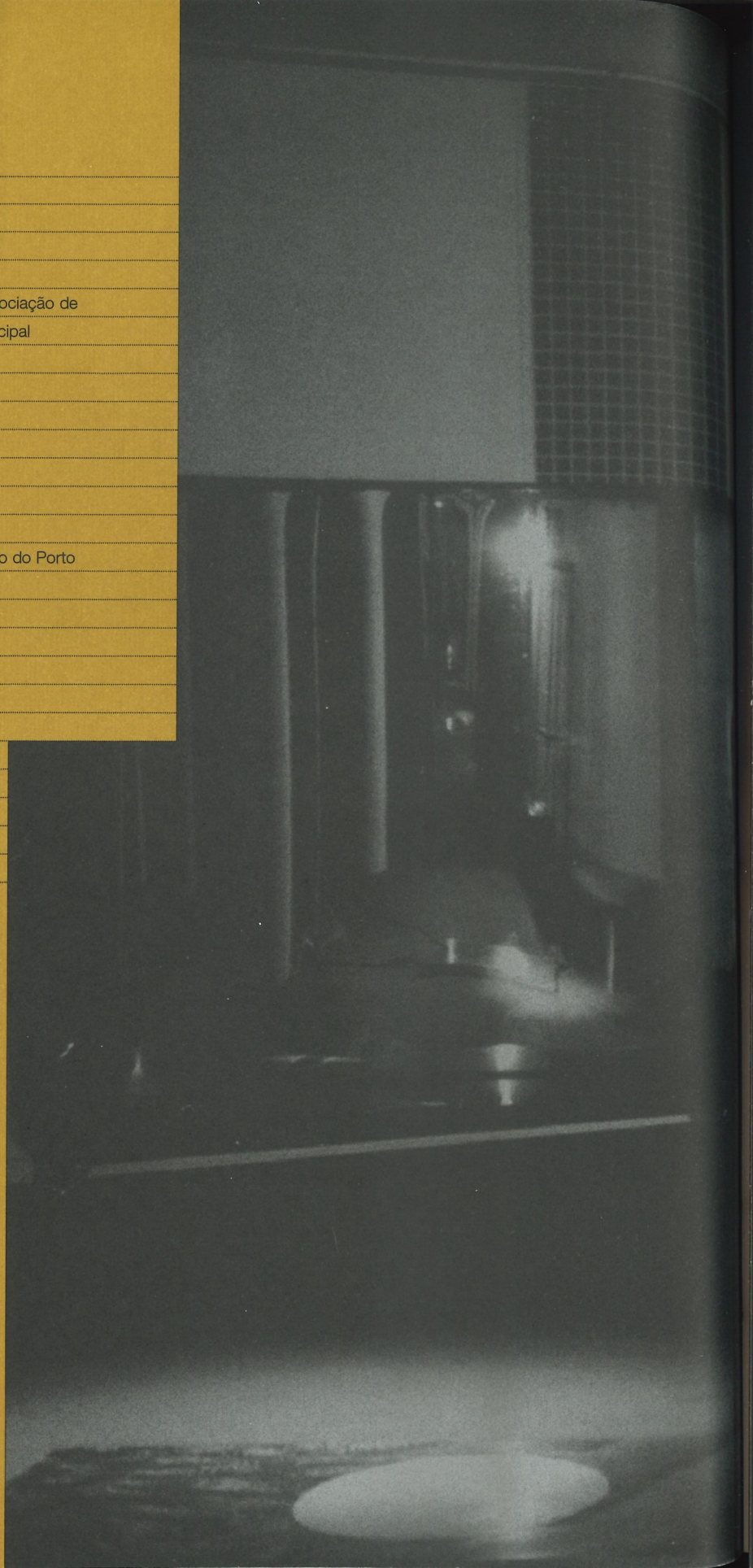
Associação de Estudantes da ESMAE

Escola da Torrinha

Grupo de Teatro Trip, da Escola Superior de Educação do Porto

**MÚSICA ORIGINAL** David Marques

**voz** Rute Marques



# Reflexos – jogos cinemáticos

FERNANDO SARAIVA

## UM PROJECTO...

PORQUÊ *REFLEXOS*? A palavra levou-nos para campos diversos, para áreas científicas distintas, para abordagens que nem sempre se tocam, mas cujo ponto de partida é comum. O termo ofereceu-nos assim, à partida, alguma ambiguidade, consequência talvez da sua plurisignificância. Poderíamos aqui divagar sobre alguns dos seus significados, na filosofia, na psicologia, na física e outras tantas áreas. No entanto centrámo-nos no objecto da nossa proposta – a cinematografia, que mais não é do que o resultado de um “grande percurso experimental (...) baseado nas técnicas de reflexão, de refração, de multiplicação e de transformação da imagem que a óptica inventa”. E é nesta transformação/ invenção, que o sonho e a magia acontecem. *Reflexos – Jogos Cinemáticos*, foi a conjugação destas componentes simultaneamente objectivas e subjectivas, isto é, foi conceber o cinema além do mero produto narrativo, enquadrando-o numa complexa interação de contributos técnicos, visuais e científicos.

Os mecanismos e técnicas baseadas na luz e reflexão que permitiram construir imagens espectaculares (o espelho e a lente que deforma, aumenta ou multiplica...) foram o ponto de partida para construir um filme em cinema de animação, e imagem real. Posteriormente concebeu-se uma exposição onde se puderam experimentar e observar algumas mecânicas e efeitos que deram origem às imagens de *Reflexos* (o filme).

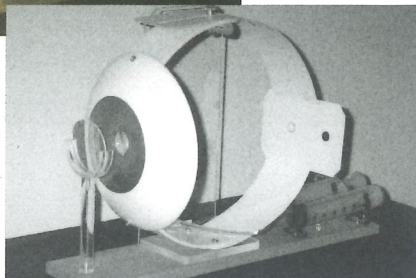
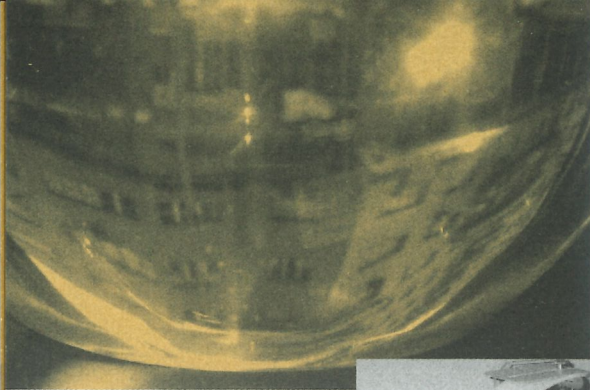
## UM FILME ...

Neste projecto, procurámos envolver diferentes grupos etários de várias instituições, articulando diferentes potencialidades de um conjunto de mecanismos reflectores,

com os conhecimentos e sensibilidades de variadas áreas artísticas (dança, teatro, cinema, etc.) intervenientes no processo de realização do filme.

Numa primeira fase, realizaram-se várias oficinas de animação e captação em imagem real em locais diferentes (rua, instalações do nosso estúdio ANILUPA, Coliseu do Porto, sala de ensaios do Rivoli Teatro Municipal, ESMAC, Casa das Artes e Cineclube do Porto) onde cada grupo de participantes teve à sua disposição várias estruturas ou dispositivos ópticos constituídos por espelhos, produtores de um conjunto de efeitos – simetria, multiplicação de imagem,... – pela reflexão da imagem. A articulação destes dispositivos ópticos e as várias técnicas de captação desencadearam processos diversificados de comunicação, expressão e criatividade na obtenção da imagem. Na película de 35 mm desenvolveram-se uma série de dinâmicas: desenharam-se símbolos com várias sequências de imagens em cada um dos fotogramas e exploraram-se traços aleatoriamente e mancharam-se formas com tinta transparente ao longo da película. Numa outra fase, na rua, com a câmara ao ombro, tentou-se captar e descobrir as imagens fantásticas que uma montra, uma jante ou um pára-choques de um carro nos reflectem. Na dança, jogando com um espelho flexível, resultaram imagens metamorfoseadas do cor- →





→ po, recorreu-se ainda à exploração de técnicas de cinema de animação como: a pixilação, o desenho, a fotografia, a pintura e o recorte. Os contributos resultantes destas várias experiências desenvolvidas pelos diferentes grupos de trabalho culminaram na montagem do filme *Reflexos – Jogos Cinemáticos*.

#### UMA EXPOSIÇÃO ...

Em vários espaços do Rivoli Teatro Municipal e através da montagem de uma exposição interactiva, procurou-se mostrar e envolver o público em alguns dos processos e mecanismos utilizados durante a realização do filme *Reflexos*. Esta exposição foi composta por vários caleidoscópios e espelhos de grande dimensão que proporcionaram jogos de simetria, de multiplicação e deformação da imagem. Algumas caixas ópticas demonstraram o fenómeno da inversão da imagem e simultaneamente evocavam a constituição do nosso aparelho óptico, (representado ainda numa maqueta). A adaptação de uma lente lapidada a uma câmara de filmar esteve à disposição do público e proporcionou momentos de diversão através de jogos de improvisação, movimento e expressão corporal.



# TwinTar

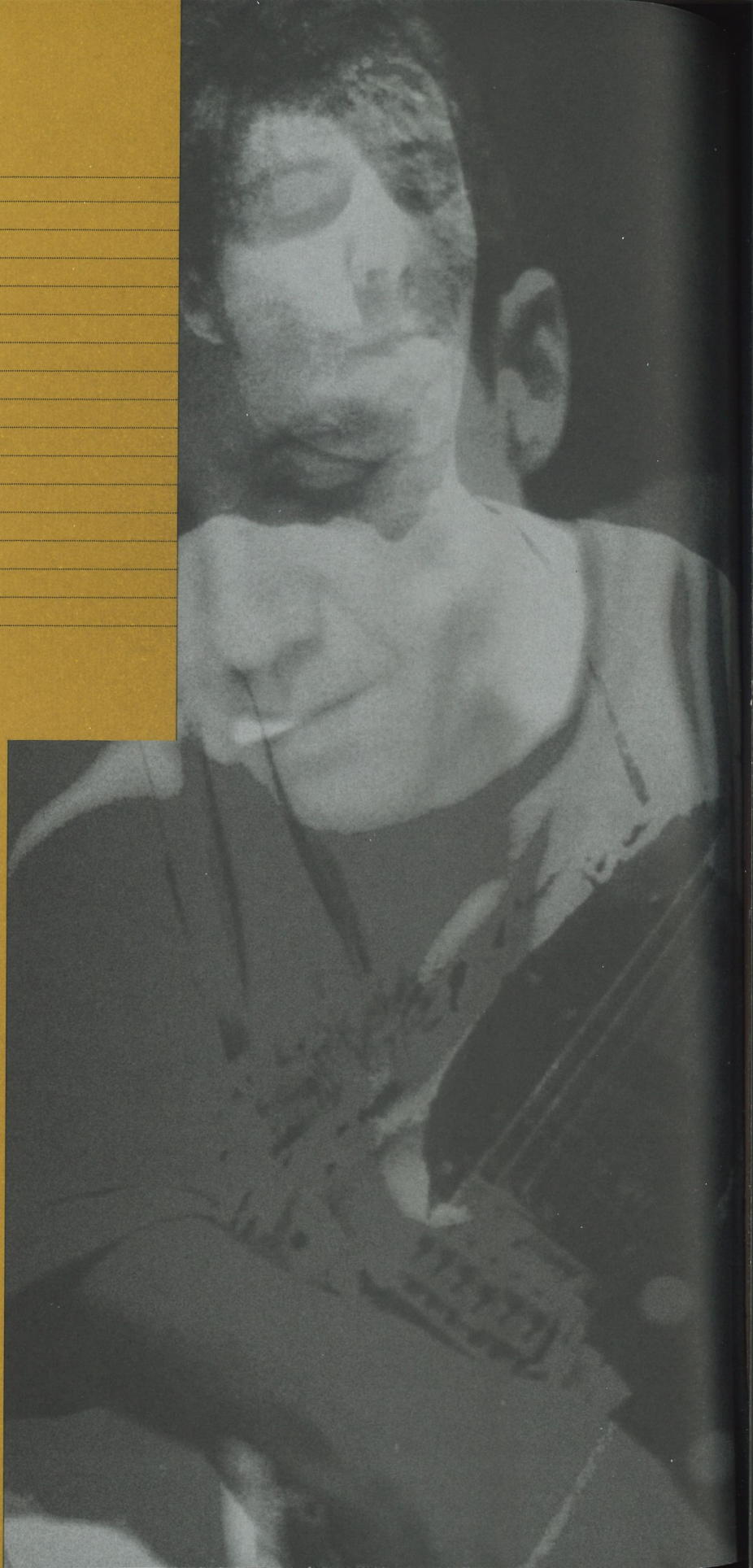
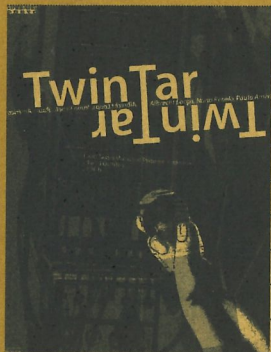
**AUTORIA** Albrecht Loops

**MÚSICOS** Albrecht Loops e Nuno Rebelo

**VÍDEO** Paulo Américo

**CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DO INSTRUMENTO** Albrecht Loops

**PRODUÇÃO** Lucinda Gomes



## TwinTar

ALBRECHT LOOPS

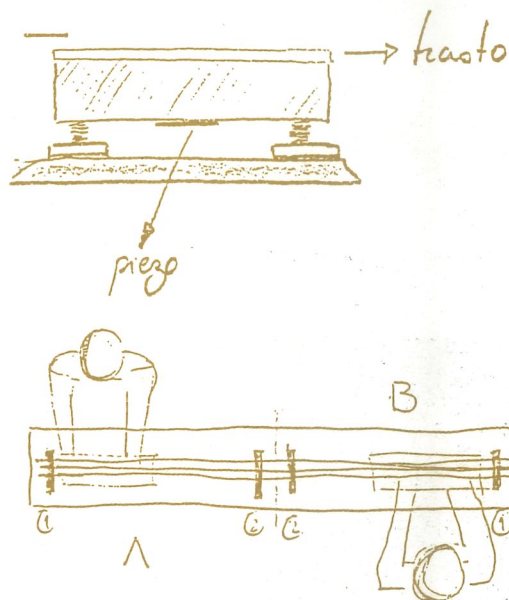
A TWINTAR é uma nova maneira de abordar a guitarra enquanto instrumento e no contexto da improvisação.

É um instrumento expandido em que, ao invés da adição e/ou alteração de meios electromecânicos e digitais – aqui mantidos próximos do sistema original tanto quanto possível – a expansão é feita através de um outro sistema biológico complexo: outro guitarrista.

Até aqui não há novidade. Poderíamos pensar no piano a quatro mãos como comparação possível... se não houvesse na TwinTar uma dependência dos dois executantes imposta *a priori*. Aqui as cordas são as mesmas eliminando a hipótese de criação de dois subsistemas como no piano. A implicação é óbvia: existe a possibilidade de interferir directamente com o que o outro está a tocar aumentando a imprevisibilidade do sistema.

Conceitos como instabilidade, sistemas complexos, comportamento aperiódico, acaso, ligados à teoria do caos, são a meu ver uma boa analogia com o comportamento da TwinTar, bem como da própria improvisação. Daí que este instrumento se ligue à improvisação por excelência. Os músicos têm que ajustar permanentemente a execução de forma a manter controle sobre o instrumento e o seu produto sonoro e ainda assim aceitar desvios a esse produto.

Alguns projectos têm tido a interacção directa como fundamento, por exemplo: um instrumento é tocado por um músico e os efeitos são controlados por outro mas em todos eles há um *input* primário da responsabilidade de uma das partes. Aqui os dois músicos são ao mesmo tempo emissores e receptores primários; qualquer iniciativa de uma das partes é, *a priori*, dependente da outra parte. Aquilo que é



tocado por um instrumentista influencia directamente o outro não só auditivamente mas também fisicamente – o som obtido numa determinada corda é o resultado de duas acções conjuntas.

A TwinTar tem a particularidade de não ser controlado por qualquer um dos intervenientes. A previsão do que irá acontecer quando se manipula o instrumento não existe, deixando ao músico uma matriz flutuante para operar em que o jogo é feito com intervalos relativos e não exactos.

Fisicamente, o instrumento é simétrico, uma capicua, e aproxima-se mais de uma cítara do que de uma guitarra pela sua execução horizontal. A TwinTar é configurável e, como características particulares, apresenta os pontos deslizantes e cambiáveis, um cavalete central amovível para produção de harmónicos, e *pickups* simétricos.

Este instrumento tem como base estudos nos comprimentos de corda e a amplificação das mesmas e é influenciado pelos trabalhos de Harry Partch, Hans Reichel e Glenn Branca.

## Explorar a guitarra siamesa

FERNANDO MADAÍL

HERDEIROS das teorias e concepções pioneiras de John Cage e de Karlheinz Stockhausen, conhecedores dos estudos e das experiências desenvolvidas por Glenn Branca ou por Fred Frith, a dupla portuguesa Albrecht Loops e Nuno Rebelo vai explorar, hoje e amanhã à noite, no Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal do Porto, todas as potencialidades de uma “guitarra siamesa”.

O instrumento musical alternativo, concebido e construído por Albrecht Loops, embora não se afaste das características sonoras de uma guitarra eléctrica, com a sua parafarnália de pedais, permite, não apenas dedilhar, friccionar e percutir as cordas, como ir “mimando” naquele braço único o piano preparado ou o normal contrabaixo. A principal diferença em relação às vulgares guitarras é o facto de assentar numa espécie de mesa, de forma a permitir uma execução horizontal, mais próxima da cítara, mas que também não é estranha à técnica guitarrística da *table top*.

Em *Twin Tar*, como se designa o espectáculo de música improvisada com este instrumento partilhado pelos dois guitarristas, os executantes sentam-se frente a frente, dando assim sentido ao conceito de “Capicua 2002”, o ciclo que o Rivoli está a desenvolver e que é comissariado por Eduardo Prado Coelho.

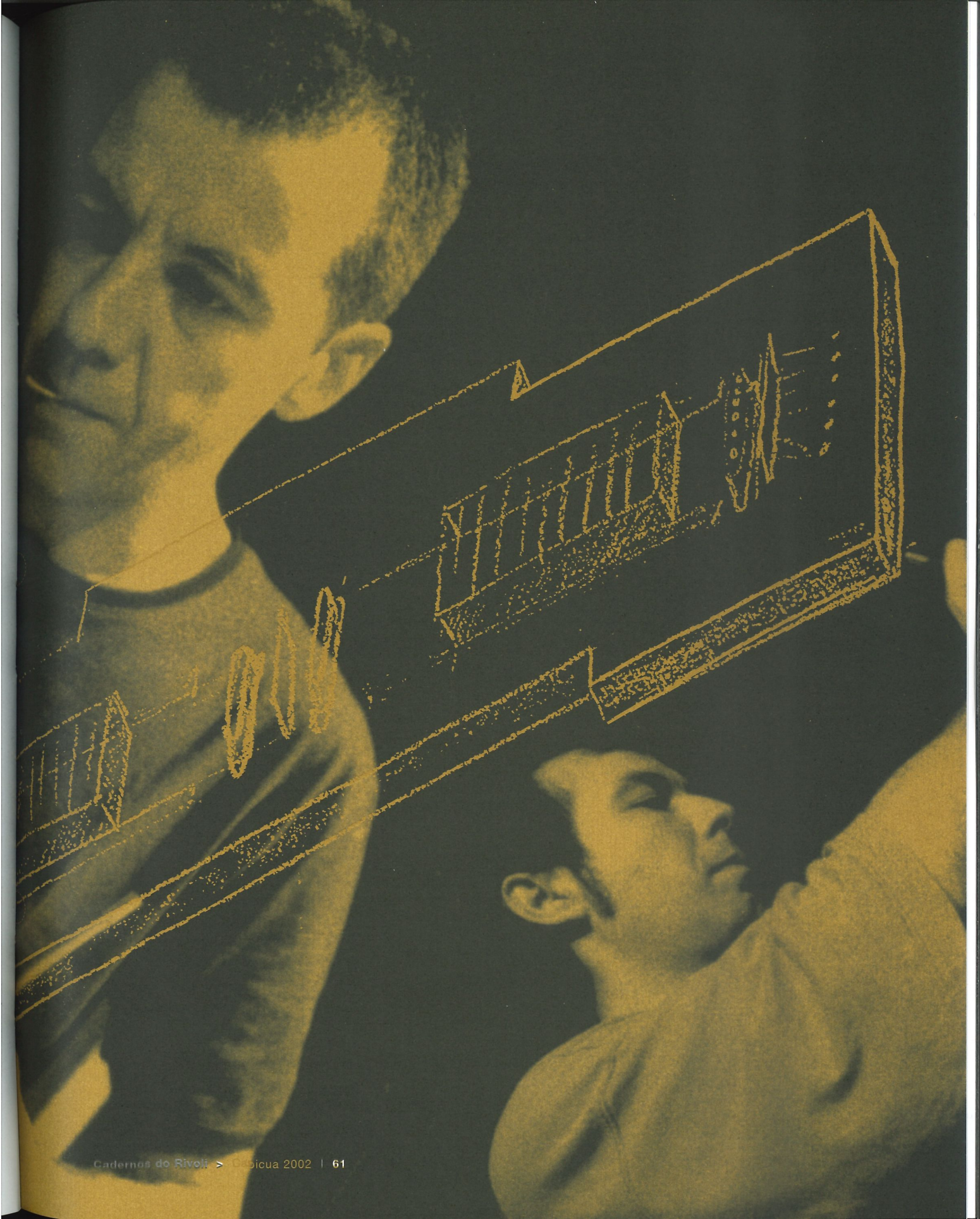
A particularidade do projecto é que o vocabulário sonoro que vai sendo obtido – a que não serão estranhos conceitos como instabilidade e imprevisibilidade, acaso e caos – não resulta de um diálogo entre dois improvisadores com instrumentos autónomos, mas do facto de cada um interferir directamente naquilo que o outro está a criar naquele preciso momento. Afinal, as cordas que ambos tocam são as

mesmas e o som final é o produto de duas acções distintas.

O espectáculo completa-se ainda com projecções vídeo em dois ecrãs dispostos simetricamente no palco, onde Paulo Américo parte da filmagem em directo das quatro mãos que estão a tocar para sobrepor outras imagens (seja um astronauta ou um peixe em aquário), que vão ajudando também a acentuar a estranheza do concerto.

Ao longo da improvisação, em que os músicos vão usando arcos de violino ou baquetas de percussão, cada ouvinte pode recorrer à sua própria memória de sons e, entre o aparentemente mais harmónico e o declaradamente mais estridente, ir imaginando em cima do que lhe parece próximo de uma música de pauta ou do aparentado aos ruídos industriais.

(in “Diário de Notícias”, 24.10.2002)



# Ciclo de colóquios

Ciclo comissariado por Eduardo Prado Coelho

Sexta-feira, 29 Novembro, 21h30 (Pequeno Auditório)

Eduardo Prado Coelho **COMISSÁRIO DO CICLO CAPICUA 2002**

Bernardo Pinto de Almeida **CRÍTICO DE ARTE**

João Lopes **CRÍTICO DE CINEMA**

Maria José Fazenda **CRÍTICA DE DANÇA**

Sábado, 30 Novembro, 10h30 (Pequeno Auditório)

Bragança de Miranda **ESPECIALISTA EM COMUNICAÇÃO**

Carlos Amaral Dias **PSICANALISTA**

Sábado, 30 Novembro, 15h30 (Pequeno Auditório)

Arala Chaves **MATEMÁTICO**

Fernando Casares **BIÓLOGO**

Jorge Dias de Deus **FÍSICO**

Mariano Gago **FÍSICO**





## Projecto Capicua

EDUARDO PRADO COELHO

O “PROJECTO CAPICUA” parte de uma evidência: a de que estamos no ano de 2002. Nós costumamos pensar que as formas não são inteiramente inocentes: por isso dizemos que a capicua dá sorte. Mas dá sorte, porquê? Porque estabelece a ideia de uma harmonia latente: as formas que se duplicam como espelhos reduzem o caos das coisas a um programa de felicidade. Foi um pouco a partir daí que pensámos que o Rivoli Teatro Municipal poderia conceber uma programação que declinasse em múltiplos níveis e direcções tudo o que está em jogo numa capicua: quer a inocência das formas primitivas, que a complexidade das coisas tende progressivamente a distorcer, quer a tendência moderna para que nada se faça sem que haja a consciência de que se está a fazer. Oscilamos aqui no espaço definido pela ceifeira famoso poema de Pessoa: ela canta porque se julga feliz mas não chega a ter a consciência dessa felicidade, enquanto o poeta ao ter consciência perde a inocência sublime do puro cantar. É neste nó de desejo e bloqueamento que se situa grande parte da arte e da cultura contemporâneas.

E também da ciência e das suas metodologias da complexidade. Tratava-se de ir ver o que por lá se passa e traçar um diagrama que permita juntar os fios dispersos.

# O espelho sem reflexo

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

CRÍTICO DE ARTE

UM DIA, no intervalo de um Colóquio internacional a que ambos assistíamos, na Fundação de Serralves, o meu querido amigo António Dacosta, como sempre aparentemente a despropósito segundo aquela lógica capaz das mais inesperadas sínteses, própria do pensamento surrealista de que nunca perdera o jeito, exclamou para mim:

– Já sei!

– O quê, António?

– Já sei como é que nasceu a arte. Foi de uma vez em que um daqueles nossos antepassados pré-históricos que tralhava sílexes olhou para um dos que tinha acabado de fazer e, afastando-o dos demais, disse para si mesmo: *este eu não o troco por nada*. E foi poisá-lo noutra lugar para que não lho levassem.

Esta pequena história, que desde então não deixei de lembrar para sempre, serviu-me e servir-me-á hoje para guiar uma reflexão que, não tendo decerto aquela mesma inteligência viva do António, permitirá, ao mesmo tempo que o evocar aqui, ao menos um pouco ajudar-nos a pensar a questão do objecto de arte e do seu lugar.

Comecemos então por analisar que passos teriam sido necessários para que tal pudesse chegar a acontecer, mesmo tendo em conta que se trata apenas de uma fábula, evocadora do mito da origem.

Antes do mais, diríamos que esse objecto suscitou uma forma de espanto, porque aquele que o executou reconheceu, nele, um valor autónomo, imediatamente distintivo dos restantes que já conhecia.

Depois, que ao ter assim acontecido, esse homem se deu conta de que uma tal sorte de reparo o obrigava a um gesto

de separação do dito objecto em relação aos restantes, começado no mesmo momento em que foi para sempre deslocado do regime geral da produção.

Em terceiro lugar que, separando-o dessa ordem primeira, teve que instituir, a partir dele, uma outra ordem, uma outra classificação para essa nova ordem de objectos que assim se iniciava, por forma a que uma nova série pudesse ter lugar.

Por último, que teve que a nomear, a essa nova ordem e, com ela, aos objectos que passavam a pertencer-lhe.

Estes quatro movimentos, aparentemente imperceptíveis, dificilmente susceptíveis de serem pensados hoje por nós separadamente, teriam no entanto que implicar, na duração de vida e de aquisição de competências de um homem pré-histórico, infinitas gerações para que chegassem a ter lugar. Mas, apenas por facilidade de raciocínio, imaginemos por agora que todos eles tiveram lugar sequencialmente, de tal modo que um mesmo indivíduo os teria realizado a todos.

A primeira questão a colocar dirá então respeito ao primeiro desses gestos, que terá sido o de se espantar, a ponto de se aperceber de uma diferença essencial. Como terá reagido o nosso homem? Que forma tomou a forma do seu espanto? Teve medo ou antes rejubilou diante da sua descoberta?

Riu-se, como pretendeu Georges Bataille no seu magnífico texto sobre *Lascaux ou la naissance de l'art*<sup>1</sup>, ou, pelo contrário, angustiou-o a sua descoberta? Ou descobriu, apesar de qualquer outra suposição, um novo tipo de emoção que não tinha até então conhecido e que teve, depois, que nomear

<sup>1</sup> Ed. Skira, Genève.

também, indexando-a, a essa nova forma de experiência sensorial, à descoberta de tais objectos?

Viria, depois, uma segunda série de questões que deveríamos metodologicamente associar ao segundo desses gestos. Toda a forma de separação, sobretudo quando serve a fundar uma ordem que antes não existia, consiste sempre num acto violento, através do qual se manifesta um sentido de agressividade e, por isso mesmo, algo da ordem daquilo que Freud chamou a *pulsão de morte*.

Diríamos, então, que esta separação não apenas se associou desde a sua origem a uma prática violenta, como que esse mesmo gesto, que por isso mesmo foi instituidor de uma nova ordem, separada daquela que garantia a subsistência e, portanto, a regra dominante da economia dessas sociedades. E, nesse caso, pensando agora numa direcção que vai em sentido diverso da reflexão de Bataille, que esse gesto poderá não ter sido instituidor de um sentido de ludicidade ou, como aquele o designou, de abertura para um mundo de jogo e de festa, que quebrava a ordem do trabalho e da produção, mas, ao contrário, precisamente uma primeira forma da tomada de consciência de que a vida é atravessa por aquilo que dentro de si mesma a nega, que é a consciência da morte. Desse modo, a arte estaria associada desde a sua origem à consciência da finitude.

Ainda que o homem se terá então dado conta de que essa descoberta não era apenas a de que a sua morte estava presente na sua vida, mas também, e talvez ainda mais determinante, que essa ordem de coisas se opunha à outra, a da economia, que lhe garantia a subsistência e, portanto, a permanência. Ora a forma da separação instituiria neste caso, simultaneamente, uma oposição funda – e nisto reaproximo-me de Bataille – entre o mundo da produção e o mundo da arte, agenciando um propósito cuja razão de ser não se entendia como vital.

Em terceiro lugar, então, e outra vez, que mesmo não sendo vital na sua forma de garantir a subsistência, esse gesto interpunha, não apenas uma nova forma de conhecimento e de reconhecimento do mundo à sua volta –

quantos outros objectos misteriosos estariam ainda em vias de ser associadas àquele? Perguntar-se-ia o nosso homem – como, mais ainda, uma outra possibilidade de orientação do trabalho, em que o trabalho não teria o sentido imediato de uma economia, de uma forma destinada a uma futura e rotineira troca de utilidades, mas precisamente um trabalho que se indexaria a uma outra ordem, a uma outra série que assim se inaugurava, distinguindo-se então, no interior do próprio trabalho, formas imediatamente conducentes à preservação da economia e outras que se separavam dessa ordem geral para instituir uma outra.

Finalmente, mantendo a referência a esses quatro movimentos inicialmente descritos, que para essa nova ordem e para os seus objectos terá sido necessário um trabalho de nomeação, de distinção, decerto, mas ao mesmo tempo de classificação, capaz de reintegrar essa série nos possíveis da linguagem, fundando-se assim no interior do próprio corpo da linguagem o que passaria a ser matriz de toda a futura reflexão estética.

E ainda, uma vez que tal descoberta só teria sentido enquanto susceptível de ser partilhada com os demais, porquanto permitia uma outra forma de integração e de socialização, que essa mesma descoberta terá instituído, em grande medida, as primeiras formas de separação, ou ao menos de diversificação do trabalho.

Assim, ao separar aquele simples sílex dos demais que até então talhara, o nosso herói remoto, talvez sem se aperceber de que a sua descoberta estava a pontos de competir com a da roda, inventava ao mesmo tempo a coisa, a sua nomeação e a separação do trabalho, enquanto abria, em si mesmo, lugar a uma outra forma de pensamento e, sobretudo, de campos emocionais.

No entanto caberá aqui que nos interroguemos quanto a um aspecto ainda não referido. Uma vez que essa separação estava feita, e com tudo o que tal implicava, como vimos, a que sistema de referências poderia ele ligar a sua descoberta? Como foi possível identificar uma determinada coisa e a sua emoção e até a sua nomeação, antes de haver o *com que* →

→ a identificar? Ou terá o nosso homem descoberto, nesse mesmo momento, igualmente a identificação, ou para retomar o termo de Worringer, a *einfehlung*, a empatia, como modelo de reconhecimento baseado precisamente na não referencialidade da experiência artística, experimentando ainda, também ao mesmo tempo aquilo que, um pouco mais tarde, se haveria de designar como a experiência do sublime, e mais em particular o sublime kantiano?

Poderemos partir primeiramente da noção de que alguma coisa suscitou a sua curiosidade tendo-o conduzido à separação. Mas teremos imediatamente que reconhecer que essa separação é que foi o gesto instituidor de todos os demais encontros já descritos.

O que nos leva a recolocar a questão de outra maneira: a arte, ou antes, a artisticidade, digamos assim, daquele objecto, estava nos seus olhos, que subitamente se davam conta de uma beleza que antes não tinha sabido admitir e reconhecer e que pela primeira vez aflorava aos seus olhos ou, pelo contrário, estava no próprio objecto, e ele reconhecia-a enfim, diante de uma qualidade que verificava como exterior a si?

Dito de outro modo, desejamos um determinado objecto porque o seu valor é intrínseco ou, ao contrário, porque como sujeitos desejantes projectamos sobre um determinado objecto a nossa pulsão? O que remete, do mesmo modo, para formas económicas, não apenas de ordem libidinal como de carácter mais geral. As coisas têm valor porque as desejamos, ou nós desejamo-las precisamente porque portadoras de uma forma de valor intrínseco?

Segundo o modelo kantiano, que depois acabou por ser matricial do modelo da subjectividade freudiana, a descoberta da beleza, ou de qualquer outra forma de mediação desejante, é uma afectação do próprio sujeito. Nessa perspectiva, o sujeito kanto-freudiano possui em si mesmo, ou é possuído de uma transcendentalidade que o relaciona com o mundo a partir de uma situação apriorística. Por outro lado, e segundo certas formas do pensamento materialista, a afectação pertenceria antes ao objecto e realizar-se-ia no sujeito como reconhecimento e como dialéctica. Nesta perspectiva, o sujeito

seria sempre sujeito de um mundo concreto, e todo o seu campo referencial se realizaria enquanto introjecção e, portanto, reflexo material das realidades concretas desse mesmo mundo. E a experiência subjectiva seria sempre reflexo de uma ordem primeira, de natureza objectiva.

Sem querer por agora deter-me sobre as contradições que subjazem a qualquer um destes conceitos, e muito menos à definição do que seria o *campo da subjectividade*, diria que a experiência estética é precisamente aquela que abre o campo da mediação.

Ou seja, aquele movimento que, ocorrendo entre um sujeito e um objecto, seja esse objecto ele mesmo um outro sujeito, define a natureza de uma relação que, não pertencendo em definitivo nem ao sujeito nem ao objecto, existe apenas na relação entre os dois e nasce desse encontro, não sendo susceptível de ser pensada, e muito menos experimentada sensorial ou sensivelmente fora dessa forma relacional.

O nosso homem, para não o abandonarmos agora a um bem triste esquecimento, num momento em que reflectimos sobre algo que ele mesmo afinal nos proporcionou com o seu gesto fundador, descobriu, nesse momento desgraçado em que separou aquele sílex dos demais que até então fabricara escrupulosamente, que essa mediação existia e que ela consistia numa das formas da sua experienciação do mundo e, logo, que através dela simultaneamente se prendia mais e se afastava desse mesmo mundo. Levando este raciocínio ainda um pouco mais adiante, seria possível associar este processo de identificação ao momento, também ele fundador, da descoberta da linguagem.

Ou seja, diria que essa percepção da mediação como forma não apenas de reconhecimento e de experiência concreta do mundo mas, sobretudo, como espaço de ocorrência e de reconhecimento de uma forma diferenciadora, específica, da experiência sensível e intelectual, em que se realiza o próprio sujeito como sujeito de um determinado objecto e portanto, como sujeito alienado, coincidiria com o da descoberta da linguagem.

Sem com isso querer significar que a arte, ou mais

geralmente a experiência estética, é ela mesma linguagem, mas tão só que ela é indissociável da linguagem, estando provavelmente na sua origem na medida em que parece ter constituído a primeira experiência de mediação entre o sujeito e o objecto, ou seja, entre a interioridade e a exterioridade, suscitando a necessidade da nomeação como forma de partilha e de sociabilização.

O que significaria que a experiência estética poderia ser precisamente aquela que estaria na origem – a ter que haver uma origem – de uma das formas mais diferenciadas da socialização, fundadora de uma ordem também ela diversificada da produção e da partilha: mais propriamente, a primeira e doravante indissolúvel, forma do que chamamos a troca simbólica.

A aceitar estes pressupostos, poderia dizer-se, continuando o raciocínio sobre o gesto do nosso amigo cortador de sílexes, que o agenciamento requer ao menos quatro momentos que passaríamos a designar como segue:

– Um primeiro momento, fundador, decisivo, em que o sujeito se apercebe, antes do mais através do seu afecto e da elaboração desse afecto em torno de um objecto concreto, de um dado objecto e que entre os dois se chega a estabelecer o processo da *empatia*.

– Um segundo momento em que o sujeito, em nome do reconhecimento dessa percepção, separa o referido objecto do regime geral dos objectos e da sua economia.

– Um terceiro momento em que, recontextualizando-o, ele procede ao acto da nomeação.

– Um quarto momento em que, em virtude da sua partilha com o restante corpo social que igualmente o reconhece, lhe pode ser atribuído um valor, integrando-se

então o objecto numa outra esfera económica, passando a servir outra de troca e de uso, não necessariamente utilitário no plano da sua imediata rentabilização.

Este processo, em meu entender, é aquele que tem que se verificar sempre que se trata, hoje como no mais remoto momento da história da humanidade, de estabelecer que se está *diante* de uma obra de arte.

Tudo então estaria bem se ainda isto não levantasse uma nova ordem de problemas. Entre estes, o único que aqui trago hoje é condicionante de todos os restantes e poderia enunciar-se da seguinte maneira:

Consideremos ainda mais uma vez o nosso fabricante de sílexes. Vimos como ele operava no interior de uma ordem económica restrita, utilitarista, baseada em simples critérios de uso fundados na garantia de subsistência quando para seu espanto, diante de um elemento surgido no interior da massa dessa produção, se apercebeu de que outras formas poderiam ter lugar, destinadas a usos de carácter por assim dizer não directamente ligados ao assegurar da dita subsistência. Que era, ao menos até então, a única imagem que tinha e que podia ter por certa da sua vida, que não concebia como separada da ordem geral do universo em que se inscrevia e no interior do qual fizera a sua aparição.

Mas desde que a arte se autonomizou como prática distinta do artesanato, ou, abreviando, digamos desde que o processo da modernidade começou a preparar-se e a actividade artística ganhou leis próprias, quer estéticas quer económicas, o que permite ao artista autorizar-se como tal, isto é, assumir que aquilo que faz é, de facto, arte?

E qual é o horizonte do seu reconhecimento e da sua

→ partilha posterior?

Diante da tela em branco – entendendo aqui tal metáfora, inválida embora para apreender toda a riqueza do horizonte da experiência artística contemporânea, como significando o momento em que o artista se prepara para accionar o que Duchamp chamou “o processo criativo” –, tudo nos leva a crer que a mediação ainda não pode ter tido lugar. Uma vez que, para que mediação haja, já vimos que é necessária, indispensável, a presença simultânea não só de um sujeito e de um objecto, como também de um laço que se estabeleça entre ambos sobre cujo agenciamento se pode passar a falar propriamente de arte. E uma vez que, como vimos, a arte não está nem no sujeito nem no objecto mas precisamente na relação entre os dois e na partilha posterior dessa experiência com terceiros.

Ou seja que, e a ser verdadeiro o que Mèrleau Ponty e, sequentemente Jacques Lacan, a propósito desse laço que liga objecto e sujeito postularam como o que seria da ordem da pulsão, referindo-a em particular como uma “pulsão escópica” – esse movimento do olhar que parte do sujeito quando diante de um determinado objecto e o cinge, transformando-o em representação, para regressar ao sujeito acrescentado de uma mais-valia decorrente do reconhecimento e da apreensão de uma experiência estética –, a experiência da criação artística consistiria então, propriamente, na instauração de uma situação muito particular. Aquela no interior da qual existiria um sujeito, existiria também já, ao menos como potência, esse laço que o ligaria ao objecto, mesmo se ainda de forma indefinida, como intencionalidade ou como vontade de criação, mas o que não existiria ainda

seria justamente o objecto concreto de uma relação.

O acto criativo seria, assim, o espaço de uma relação *sem objecto*, aparentemente fundado sobre uma nomeação ela mesma anterior ao nome concreto da coisa. Mas que pressuporia uma intencionalidade e naturalmente um sujeito dessa intencionalidade, assim como uma convicção de que existe um espaço cuja nomeação poderia ser anterior à própria coisa. Ou seja, o espaço muito abstracto de uma mediação sem medida, de uma mediação insustentada entre os dois pólos sujeito-objecto, assente apenas na convenção de que um dado sujeito está em medida de gerar o objecto de uma relação que ainda não chegou a ter lugar. Puxando agora de consignados termos psicanalíticos, o que seria o inconsciente de um não consciente e não tanto do sujeito de uma consciência.

E uma vez que esse objecto é justamente aquele que ainda não chegou a ter lugar, o que ainda virá a ser, o que se prepara ou se deseja, mas cuja forma é, ainda, totalmente desconhecida do seu sujeito, ele não pode ainda ter um nome, senão um nome abstracto, de ordem geral, *arte* por exemplo, que o nomeia antes mesmo de ele existir como tal.

Postulando-o agora de um modo algo metafórico, dir-se-ia, dessa famosa tela em branco, ser ela um espelho sem reflexo, um espaço anterior à nomeação, que justamente o artista se prepara para inscrever de existência sem todavia saber o que está a fazer.

Para um pensamento estruturalista, tudo isto seria simples, porquanto nele se postula sempre, como uma metafísica, o haver uma estrutura que precede o sujeito, uma linguagem que precede a fala. Do mesmo modo que, para um pensamento hegeliano, o que afinal não é assim tão diverso,

o sujeito estaria desde sempre destinado a cumprir esse gesto na ordem transcendente e absoluta da história.

Como o pensaremos, porém, fora dessas determinações metafísicas, quer como acção quer como nomeação?

A chamada “teoria institucional da arte”, postulada sobretudo por George Dickie e, mais recentemente, por Arthur C. Danto, entenderia desde logo estarmos aqui diante de um falso problema, porquanto arte é tudo aquilo que um número significativo de pessoas, aquelas que se responsabilizam pela existência da própria instituição artística em concreto, designariam como arte. Sendo finito o número daqueles que a constituem, a instituição artística seria então uma coisa material, uma máquina, um dispositivo ou uma instância concreta, legitimada pela história, não se sabe exactamente por que motivos, de reconhecimento e de nomeação, que serviria para assegurar, a todo e cada momento da vida histórica das sociedades, o que é e o que não é arte.

Mas então, se essa teoria de pendor hegeliano fosse verdadeira, que instituição poderia ter designado como artístico esse sílex remoto que o nosso remoto herói separou da sua restante produção material com consequências tão trágicas, para nós sobretudo?

Avançarei, para concluir, que segundo a minha perspectiva, a instituição artística não é uma coisa concreta, como tão pouco é uma ordem de legitimação. O termo instituição, do meu ponto de vista, terá que ser alargado no plano do seu entendimento, para o termo de função instituinte. E, nessa ordem de ideias, deveríamos considerar que, desde a sua mais remota origem, foram algumas as funções instituintes que presidiram à fundação das sociedades humanas, continuando a ser as mesmas que organizam o funcionamento de qualquer sociedade, seja o seu modelo histórico ou não, precisamente porque elas estão articuladamente presentes em todas as que conhecemos.

Essas instituições, ou essas funções instituintes, seriam, deste ponto de vista, as seguintes: a económica, a política, subdividida nas ordens jurídica ou diplomática e militar, e, finalmente, a imaginária – desdobrando-se esta em três

esferas, a religiosa, a clínica e a estética ou artística -, cuja interacção dinâmica constituiria, quando vertida no plano da sua expressão, a matéria e a matriz da linguagem que se teria forjado no preciso momento da sua constituição.

Peço, ainda assim que me entendam: não se trata, aqui, de defender o que seria a variante de uma concepção estruturalista, ainda que de carácter esotérico, resolvida num modelo de sistema tripartido.

Pelo contrário, o que pretendo afirmar é que é possível detectar, na origem da sua formação bem como na existência material de qualquer sociedade, com ou sem história, a presença simultânea, em doses variáveis e nunca internamente determináveis ou susceptíveis de identificar no plano da ordem de importância das suas respectivas atribuições, não apenas estas três formas, como a sua inter-articulação, cada vez mais complexa, conforme a evolução de cada uma, e variável em cada momento do seu desenvolvimento.

E que a presença agente delas, no seu conjunto, constituiria propriamente aquilo que, sem sabermos bem do que falamos, chamamos a *ordem simbólica*, uma vez que ela une indissociavelmente as três restantes, submetendo-as a uma interacção que consiste exactamente naquilo que chamamos linguagem. Julgo que, se alguma coisa fala, no mais interior de toda a ordem social, manifeste-se isso nos comportamentos colectivos ou individuais, é precisamente a forma das relações com essa mesma ordem simbólica que organiza matricialmente as próprias sociedades...

Aquela que nos habita, individual e colectivamente, e no interior da qual a linguagem se forma e se fala, não apenas enquanto a própria relação de todos e de cada um com essa ordem como, também, enquanto tentativa de restabelecimento de um sentido original que permanece por decifrar.

As instituições fundadoras reelaborar-se-iam, nesta perspectiva, através de instâncias várias, variáveis no tempo cultural de uma determinada sociedade, e nunca apenas através das instituições concretas que pretendem deter o discurso que as determina, mas muitas vezes contra esse mesmo discurso, temporariamente dominante, ainda que quase sempre incapaz →

→ de assumir o reconhecimento concreto do que mais realmente importa e que lhes dá sentido.

Assim, por exemplo, certas formas da medicina, quantas vezes excluídas, tal como certas formas de arte ou mesmo de pensamento da política, seriam sempre susceptíveis de ser dominantes num determinado momento mas jamais para além da sua dependência na manutenção de uma ordem que as supera. Pelo que a transformação dessas sociedades, seja esta encarada no plano da realidade económica, política ou imaginária de qualquer cultura, permaneceria como uma possibilidade sempre em aberto, desde que fosse capaz de não quebrar a manutenção do vínculo essencial dessa mesma sociedade à sua ordem simbólica, que a sustenta e que lhe dá um sentido. Sendo que a transformação de qualquer uma delas agirá sempre, indelevelmente, na transformação das restantes, por espelhamento recíproco e a perder de vista. Daí por exemplo que no nosso tempo a subsunção da arte à esfera do económico, em virtude da sua quase imediata conversão em mercadoria, ameaça a cadeia simbólica com um sentido de empobrecimento que pode chegar a desestruturá-la.

Tal seria o sentido da história numa dada sociedade: a transformação interna da sua ordem através da transformação relativa das suas várias formas instituidoras, não tanto pela sua contestação, que exprime apenas como Lacan referiu já o que é da ordem da agressividade, mas antes a partir da sua dissolução recíproca, como no exemplo que acabei de referir.

Do mesmo modo, numa utopia tão negra como 1984 de George Orwell, aquilo que se dissolve é precisamente essa ordem pela usurpação pela instância política das outras duas, a económica e a imaginária.

A sociedade de hoje, tal como a arte de hoje, a economia e a política, parecem ameaçadas por uma falência ou por um enfraquecimento do elo simbólico pela necessidade acelerada de laicização que o capitalismo selvagem comporta bem como pela incapacidade da arte que se faz chegar a competir com as formas imediatas da sua difusão ou mesmo com a aceleração dos restantes *media*. Do mesmo modo que a que-

bra do vínculo com a Natureza – que para os Românticos pôde ainda assumir uma dimensão sacralizada – através de sucessivas agressões feitas em nome do desenvolvimento selvagem, ameaça fazer ruir um dos vínculos mais palpáveis dessa relação simbólica que o homem não pode deixar de entretecer com o mundo.

Parafraseando M<sup>er</sup>leau Ponty, quando colocava a questão sobre o que faltaria ao mundo para ser quadro, diríamos que o que falta hoje ao mundo é essa capacidade de espelhamento numa ordem simbólica sem o qual a relação com o real se torna esmagadora.

O acréscimo hysterizado de uma hiper-realidade, nos *media* como na maioria das formas de mediação social actuais, ameaça partir o espelho das nossas mais fundas crenças sem que do outro lado se divise mais do que o fundo baço de uma superfície que perdeu todo o apelo do sentido.

## Elogio do duplo

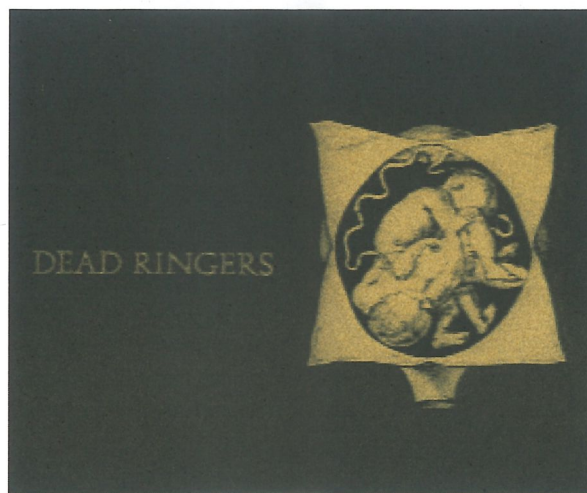
JOÃO LOPES

CRÍTICO DE CINEMA

NÃO É, CERTAMENTE, POR ACASO que a noção de duplo assombra muitos e variados domínios da arte contemporânea, da pintura ao cinema, da literatura às mais diversas expressões de natureza videográfica. O canadiano David Cronenberg tem sido um dos cineastas a reflectir de modo mais sistemático, e também mais obsessivo, sobre esse assombramento, a ponto de, em 1988, ter dirigido um filme como *Irmãos Inseparáveis* (título original: *Dead Ringers*) que é, todo ele, um exercício sobre o duplo como forma ainda humana que, por assim dizer, obriga o factor humano a expandir-se para além das suas fronteiras corporais e cognitivas.

O filme, aliás, coloca essa problemática a partir de uma duplicação figurativa do próprio protagonista, Jeremy Irons, intérprete de dois médicos ginecologistas que são gémeos. Por um lado, a sua actividade profissional remete-os (e remete a ficção) para o interior do corpo feminino, lugar inevitavelmente utópico de um “segredo” que Cronenberg filma como o fantasma fundador da própria identidade masculina; por outro lado, a “repetição” de Irons nas duas personagens (graças a uma tecnologia que, depois, viria a proliferar em muito cinema industrial) faz com que a imagem se apresente como a “impossível” concretização de uma outra utopia: a de ser “eu” e um “outro”.

Curiosamente, é na área dos telediscos que esta vertigem da duplicação tem encontrado um terreno mais sistemático de consolidação e desenvolvimento. Podemos apostar que a convivência da imagem com a música é, aí, um decisivo elemento impulsor. Dir-se-ia que a música funciona como uma matéria “frívola” (e, é caso para o dizer, “dançante”) capaz de interrogar os fundamentos técnicos, formais e, no limite, →





*Jump They Say*, de David Bowie  
(do álbum "Black Tie White Noise", 1993)  
Teledisco dirigido por Mark Romanek

1. David Bowie surge, sucessivamente, como "personagem" de um esboço de ficção e "intérprete" da canção: na sua duplicação começa a clivagem interna deste mundo de aparências, tecido também, paradoxalmente, de alguma apetência realista.
2. Um teledisco é, literal ou simbolicamente, um jogo de proliferação de olhares. Nesse sentido, olhar para câmara não é "interdito": é mesmo algo que sublinha o artifício da situação e, ao mesmo tempo, por renovado paradoxo, intensifica a sua verdade dramática.
3. O cantor, um microfone, uma mão que celebra a especificidade do canto. Estamos no território clássico da "performance" artística. Ao mesmo tempo, todas as coordenadas de espaço e tempo são sistematicamente postas à prova. Tudo é virtual? Talvez. Mas também palpável.

→ civilizacionais da própria produção de imagens.

Nomes como Madonna, David Bowie, The Rolling Stones, Björk, R.E.M., Sigur Rós ou The White Stripes têm sabido utilizar o teledisco como um fundamental elemento de recriação temática e figurativa. Para além da "ilustração" da música, o teledisco pode surgir como um perverso e calculado efeito de duplicação: nele assistimos, afinal, ao renascimento da música como matéria íntima de uma "ficção" que, em última instância, discute a transparência do mundo, implicitamente questionando a transparência do acto de ser espectador. No fundo, o espectador tende a descobrir-se como duplo do seu próprio desejo de ver e saber. Pode haver algo de pedagógico nessa deriva.

## Duetos

MARIA JOSÉ FAZENDA

CRÍTICA DE DANÇA

O MEU OBJECTIVO é perceber qual o significado da produção de formas simétricas na construção de alguns duetos na dança contemporânea, uma dança que, sobretudo, faz a apologia das potencialidades expressivas da assimetria.

Designo por dueto a situação física e relacional de dois corpos, de sexo diferente ou do mesmo sexo, colocados lado a lado, face a face, ou segurando-se, suportando-se ou apoiando-se mutuamente. A relação destes dois corpos é simétrica quando as suas posturas e os seus movimentos são idênticos nos dois sentidos: de trás para diante e de diante para trás.

Comecemos por saber o que nos dizem dois manuais de referência de composição coreográfica e de análise do movimento sobre o significado da construção de movimentos simétricos e assimétricos.

Rudolf Von Laban, o mais importante teórico e analista do movimento humano do século XX diz, em *Mastery of Movement*, obra originalmente publicada em 1950, que “os movimentos simétricos são menos apaixonados que os assimétricos; a simetria esconde a agitação enquanto a assimetria a revela. Os movimentos expressivos da dignidade religiosa ou cerimonial serão sobretudo realizados de forma simétrica. A descarga emocional provocada pela paixão e exuberância será mais apropriadamente expressa por movimentos assimétricos” (2001 [1950], Londres: Northcote House, p. 129).

Em 1959, Doris Humphrey, uma das coreógrafas e bailarinas pioneiras da *modern dance* norte-americana defendia, em *The Art of Making Dances*, a importância teatral da assimetria, a única capaz de exprimir o conflito, a agitação e a paixão humanas. Contudo, admitia, “o equilíbrio absoluto entre partes [ou seja, a simetria] tem a sua função no início de

uma sequência, para indicar serenidade de espírito antes do desejo ter lugar, ou ainda, no fim, quando o desfecho de uma situação é a paz” (1987 [1959], Pennington: Princeton Book Company, p.51).

Ora, quer em Laban quer em Humphrey, e num claro tributo a Nietzsche (veja-se a moderação e equilíbrio apolíneos expressos pela simetria por oposição ao excesso e agitação dionisíacos revelados pela assimetria), encontramos alguns dos fundamentos da dança moderna, de uma dança expressiva por excelência, cujo movimento tinha por missão exprimir os estados da alma. Neles encontramos também os alicerces narrativos e teatrais da dança do século XX, a qual desenvolveu um conjunto de princípios técnicos e concepções de movimento de modo a dotar o corpo de capacidades expressivas e de o tornar apto a falar sobre temas da existência humana, em oposição ao universo romântico, considerado onírico e ilusório.

Dito de outro modo, Laban e Humphrey, que estão entre os fundadores do pensamento e prática da dança do século XX, conceberam-na como um campo de relação com o mundo, de expressão, e não mais como uma imitação da realidade ou como um reflexo de teorias ou ideias sobre o universo, de que seriam exemplo as danças simétricas, como a pavana, na Renascença, ou o minuete, no Barroco, ou ainda as figuras e deslocamentos dos corpos de baile no ballet do século XIX. As reflexões de Laban ou Humphrey sobre o significado das expressões simétricas e assimétricas são um corolário deste desvio que a dança teatral opera, quer ao nível temático quer ideológico, de uma concepção idealizada do mundo para um novo campo de relação com a realidade contemporânea da vida humana. →

→ O rasgar deste desvio (refira-se que as obras que mencionei são tardiamente publicadas – *The Art of Making Dances*, de Humphrey é mesmo publicada a título póstumo –, dado que os ensinamentos destes mestres circulavam já nos corpos dos bailarinos nos anos 20) que, é certo, não é completamente arborescente, antes se constrói de conexões com vários patamares já edificados no passado, foi extremamente importante e repercussivo, pois foi a partir dele que na dança do século XX se descobriram várias linguagens capazes de trabalhar a assimetria, o desequilíbrio, a tensão, a oposição, a contradição.

É na observação do trabalho em torno dos duetos que melhor se podem perceber as características estéticas e ideologias subjacentes a estas múltiplas linguagens sobre a assimetria.

Na dança ocidental, o dueto heterossexual é uma figura recorrente, pela importância atribuída neste contexto socio-cultural à família nuclear, ao casal. Nesta figura são actualizadas as mais variadas concepções de género feminino e género masculino e as mais variadas ideias sobre as modalidades de relacionamento entre eles.

Na nossa cultura, a diferenciação de géneros sugere uma correspondente representação coreográfica: o desenho assimétrico. Eu distingo a assimetria das posturas ou traçados do movimento em duas principais categorias: assimetria opositiva e assimetria complementar, pelo meio das quais se podem encontrar obviamente vários matizes, como a assimetria tensional ou a assimetria fluida.

Exemplos maiores de assimetria opositiva encontramos em muitas das peças de Pina Bausch onde as relações, ou melhor, as guerras, entre homem e mulher são pautadas pelo antagonismo e pela incomunicabilidade, ou nos videodanças de Bouvier/Obadia, em que os elementos do par, em tensão, colidem um com o outro.

Pelo contrário, a assimetria complementar é apanágio de coreógrafos como Marius Petipa, ainda no século XIX (veja-se por exemplo o *pas de deux* Odete/Siegfried, em *O Lago dos Cisnes*), ou, já em pleno século XX, Balanchine, Angelin

Preljocaj ou William Forsythe, para dar apenas alguns exemplos consagrados. Ressalvo, contudo, que o trabalho sobre as dinâmicas assimétricas e os desequilíbrios nos duetos em cada um destes coreógrafos se baseia em vocabulários e qualidades de movimento diferentes, escolhidas de acordo com modelos e ideias específicas sobre o género feminino e masculino actualizadas nas suas obras. O que eu quero dizer com isto é que a ideia de mulher quase descorporizada, etérea, suave, dependente que a Odete de *O Lago dos Cisnes* simboliza é diametralmente oposta da mulher forsytheana, voluntariosa, enérgica, independente. As diferenças são culturais e claramente significativas.

Não me quero prolongar mais sobre a assimetria, mas a sua consideração era importante para percebermos o lugar que os fraseados simétricos podem ocupar na dança quando eu penso que, e foi para isso que quis chamar a vossa atenção, a dança teatral ocidental desenvolveu, e não só no século XX, mas a partir do século XVIII, já com Jean-Georges Noverre (publica as *Lettres sur la Danse*, em 1760), um imenso trabalho técnico e teórico multivocal, sublinhe-se, sobre as potencialidades expressivas do movimento, sobre a assimetria, secundarizando, precisamente, a simetria.

Mas então, dada, na dança ocidental, a quase omnipresença da assimetria, mais conveniente, como vimos, à expressão das diferenças, que espaço fica reservado à simetria, situação em que as semelhanças são maximizadas, sugerindo estabilidade e equilíbrio entre as partes? Algum espaço, não muito amplo, mas algum, e significativo.

Em primeiro lugar, o espaço que nos é já sugerido por Humphrey, e dito agora de outro modo, o espaço de um tipo de representação, simbolização ou actualização das interacções humanas (grupais ou pessoais), as quais são pautadas por alternância de sinais simétricos e assimétricos, sendo esta alternância que em alguma da dança teatral se instaura a narrativa e se viabiliza o processo dramático.

Em segundo lugar, o espaço em que a dança teatral recupera a função equilibradora de algumas danças sociais que promovem o corpo como metáfora ou actualização da

harmonia, da estabilidade social e de teorias cósmicas da ordem, colocando em segundo plano, mas não excluindo, a expressividade individual que é tendencialmente diferenciadora, trazendo, pois, para primeiro plano a figura simétrica – a expressão da união recíproca dos contrários, em que cada um dos corpos é a imagem do outro. Uma simetria, que como veremos, se pode prolongar no círculo.

Dentro das produções coreográficas simétricas eu distingo três categorias: 1) *simetria opositiva*; 2) *simetria complementar* (estas duas são paralelas às produções assimétricas que considereí atrás); 3) *simetria fusional* ou *radial*.

A *simetria opositiva* é adequada à expressão da presença de forças iguais entre partes, cada uma das quais descrevendo linhas sobretudo rectilíneas que projectam energia uma em direcção a outra. Consideremos uma batalha, um confronto entre partes rivais, horizontalmente diferenciadas, cujos lances ofensivos e defensivos melhor se exprimem por movimentos assimétricos, mas que, contudo, são alternados por respirações, posturas simétricas, de estabilidade temporária que afirmam que as partes colocadas face a face partem para o confronto de um mesmo patamar hierárquico, e não de patamares verticais diferentes.

Vejamos um primeiro exemplo concreto, os primeiros minutos de *Romeu e Julieta*, de Angelin Preljocaj, em que ocorre um confronto bélico entre os amigos dos Montésquio e dos Capuleto. Um dos grupos entra em cena numa atitude ofensiva que provoca a resposta do outro. Face a face, e aos pares, os dois grupos envolvem-se de forma agonística. Nesta disputa entre rivais, de movimentos assimétricos, há breves momentos, antes das investidas bélicas, as tais respi-

rações, que nos indicam claramente que os grupos têm forças idênticas. Resta saber quem vai ganhar.

[ Visionamento de um excerto de *Romeu e Julieta* (1992); coreografia Angelin Preljocaj; música Serge Prokofiev; cenário e figurinos Enki Bilal; pelo Ballet da Ópera de Lyon. ]

Quanto ao desfecho, neste caso, ele também é simétrico: as partes envolvidas voltam costas uma à outra e vão-se embora. Uma paz, pelo menos temporária, é reposta pelo equilíbrio reencontrado entre as partes. Não há vencidos nem vencedores.

Mas o final já não será o mesmo numa semelhante situação de alternância de sinais simétricos e assimétricos opositivos entre as partes no exemplo que vamos ver a seguir: um breve excerto de *Carmen* de Carlos Saura. Duas mulheres (Carmen e Cristina) e respectivas aliadas medem forças entre si e o desfecho será assimétrico pois uma delas sairá vencedora.

[ Visionamento de um excerto de *Carmen* (1983); com Laura del Sol (Carmen) e Cristina Hoyos (Cristina); coreografia Carlos Saura e Antonio Gades; realização Carlos Saura. ]

Vimos duas situações de simetria opositiva. Consideremos agora a segunda categoria: a *simetria complementar*. Os sinais simétricos complementares emergem numa situação comunicante, como pode acontecer num diálogo, em que as duas partes envolvidas, colocadas face a face, lado a lado ou apoiando-se mutuamente, partilham ideais comuns, exprimem as suas semelhanças ou a reciprocidade de emoções ou sentimentos. →

→ No filme *Second Chorus* há um dueto constituído por Fred Astaire e Paulette Goddard que é um exemplo perfeito de simetria complementar. Vamos ver.

[ Visionamento de um excerto de *Second Chorus* (1940); com Fred Astaire (Danny O'Neil) e Paulette Goddard (Ellen Miller); coreografia Hermes Pan; realização H. C. Potter. ]

Neste dueto, afirma-se, através dos movimentos simétricos realizados por Fred Astaire e Paulette Goddard, a unidade dos contrários, preservando-se contudo sinais claros de diferenciação – veja-se a forma como ela segura a saia; o facto de quando um dança à frente do outro, o elemento da frente é ela, a quem ele dá toda a visibilidade; e também não é indiferente que quando ele dança com ela em par fechado ele segura com a mão esquerda a mão direita dela, que ele enlace a cintura dela com a mão direita e que ela apoie a mão esquerda no ombro direito dele, num apoio mútuo de características assimétricas.

Nesta dança de par fechado, como num abraço – como em tantas danças sociais, desde a valsa, no século XIX –, encontramos já algumas das propriedades do que eu designei por *simetria fusional*. A simetria fusional é o movimento que, em vez de alternar com elementos assimétricos, se prolonga numa trajectória circular, procurando na continuidade de um tempo sem costuras a perpetuação da sua forma, num movimento que se vive e percebe como infinito, sem rupturas. Relembremos os movimentos de Astaire e Goddard em espiral ou rodopiando sobre si próprios à volta de um eixo vertical, e vejamos agora uma outra

situação, uma dança de grupo, ou melhor de pares, também entre si ordenados simetricamente. É *Stamping Ground* de Mark Tompkins. Nesta dança onde a simetria se prolonga num círculo, as semelhanças maximizam-se ao ponto dos sinais do feminino e do masculino quase se indiferenciarem. Os corpos fundem-se num todo, instaurando entre si um equilíbrio dinâmico.

[ Visionamento de um excerto de *Stamping Ground* (1986); coreografia Mark Tompkins; paisagem sonora Helene Sage; montagem Luc Riolon e Mark Tompkins; realização Luc Riolon. ]

No círculo final desta dança, que Mark Tompkins deixa suspenso no ar, as partes dispõem-se como raios saídos de um centro comum; os bailarinos estão equidistantes uns relativamente aos outros e em relação ao centro. Porque anuladora das diferenças, a simetria radial é a figura ritualista e de expressão comunitária por excelência.

Aqui, em *Stamping Ground* (como em tantas obras contemporâneas, como *Mazurca Fogo* de Pina Bausch, por exemplo) a dança teatral apropria-se, como vos dizia antes, da simetria fusional de algumas danças sociais, recupera a sabedoria das comunidades, que nas suas danças se evidencia, para resolver as contradições existentes no interior de qualquer grupo, equilibrando as suas diferenças e oposições. E fazem-no, repito, através da dança.

## Breve reflexão acerca do especular

BRAGANÇA DE MIRANDA

ESPECIALISTA EM COMUNICAÇÃO

*"Desde el fondo lejano de la galería, el espejo nos espiaba. Descubrimos (en la alta noche el descubrimiento era inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había afirmado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres."*

Borges

SEMPRE À ESPERA DE INDICAÇÕES, ou dos comandos do tempo, eis que 2002, esse número em espelho, sugere uma reflexão inesperada. Na sua tautologia perfeita parece exigir que tudo se detenha nele, que tudo está feito. Mas, sabemos, isso não sucederá. Juntemos-lhe, para complicar as coisas, uma outra tautologia perfeita, de Francis Ponge: *"Par le mot par commence ce texte/ Dont la première ligne dit la vérité, / Mais ce tain sous l'une et l'autre / Peut-il être toléré?"*. Todo o começo é tautológico e impossível, mas está sempre a ocorrer. É pelo jogo com o vazio, neste caso entre linhas, que tudo continua em vez de repousar absolutamente sobre si mesmo. Entre as coisas, as imagens, os gestos, o vazio – esse "nada" que Fernando Pessoa representava como cercado pela linha de um bordado de uma menina distraída, é o que faz prosseguir, sem deixar de inquietar. Inquietação de que Ponge nos faz sentir a sensação insuportável. Depois dessa complicação inicial onde nada se passa, decorre muita coisa ou quase nada, tudo se enleando num jogo de espelhos. Ponge nesse mesmo poema muda o dito popular que atribui 7 anos de azar a quem quebra um espelho, invertendo esse ditado, ou reflectindo-o uma outra vez: *"(A P R E S 7 ans de malheurs, / Elle brisa son miroir.)"*.

Imaginemos que essa tal "ela" de que fala Ponge não é

uma mulher, nem a literatura, mas sim a *história*. Imaginemos ainda que 2002 faz sentido neste contexto e façamos um salto arbitrário. Neste convite do Eduardo Prado Coelho o que nos interpela é uma instanciação do especular. Mesmo para mim que escrevo este pequeno texto é estranho, pois o especular e o especulativo ficou para trás, há muitos anos. A revolução estava para ser feita, entre várias coisas, para acabar com o especular e a especulação. Da especulação silenciemos agora, mas que dizer do especular, que parece estar de volta?

Nestas reflexões quereríamos saber o que lhe sucedeu ou onde se encontra arquivado. A coisa é ainda mais estranha porque saiu do arquivo inesperadamente, por simples uma sugestão numérica. Tudo ao contrário do que está prescrito por uma teoria que teve muita influência, a de Hegel, para quem o especular é o fim de todas as diferenças essenciais: do sujeito e do objecto, do senhor e do escravo, do finito e do infinito. A história, ela, teria assim terminado, em princípios do século XIX. Entre 1805 e 1808. Nessa questão vinha algo de essencial, além da paródia que faz com que cada filósofo pretenda dividir a história em duas, tendo como gonzo o seu livro mais enigmático. No *Ecce Homo* Nietzsche dirá isso mesmo. Se calhar o mesmo sucede aos pequenos filósofos, quem sabe? Fora de paródias, com o especular visava-se algo demasiado sério, ou seja, o momento crucial esse em que a humanidade se fundava sobre si própria, finalmente reconciliada, fora de toda a divisão ou parcialidade. Desde que enunciado o especular é abolido, por se realizar sem falha. Depois dele só haverá jogo ou nada de significativo. Mas afinal há sempre mais uma linha por escrever, que é sempre a →

→ última, ou melhor, é sempre a última antes da última, para referirmos uma fórmula de Kracauer. Assim, para Marx o especulativo era o momento anterior à sua realização prática pela Revolução, que haveria de realizá-lo praticamente. Também esta falhou, ao que parece. O que se seguiu foi a demonstração metafísica de que a revolução é a derradeira forma do especulativo. De certo modo ainda não saímos da crítica do especular, mesmo sem o saber. Executado por Marx e Nietzsche e depois por Heidegger e Derrida, o que nele se visava ficou reduzido ao gesto de “quebrar o espelho”. Mas com que se fica quando o espelho é quebrado? Com o “real”, ficando tudo reduzido ao espaço do actual, finalmente liberto da metafísica e absolutamente afirmativo?

Seria agora o “fim da história”, já não especulativo mas democrático, à Fukuyama. A isso parece responder uma personagem de Lezama Lima no livro sintomaticamente intitulado *Paradiso*: “*Compadre, no lo quisiera contar, pero mire usted que lo invisible se mostró ridículo aquella noche. Era un día sábado, muy apacible, que hasta el comienzo mismo de la noche mostró su circunspección. A veces lo invisible, que tiene una pesada gravitación, y en eso se diferencia de lo irreal, que tiende más bien a levitar, se muestra limitado, reiterado, con lamentable tendencia al lugar común*”. Se o especular fosse o que dá a ver ocultando-se, depois de Hegel lhe ter feito uma moldura de escrita, então estaria pesadamente aí, em qualquer lado, em todo o lado. Experimentemos encontrá-lo auxiliando-nos de uma ideia de Roberto Calasso, segundo a qual o actual deveria ser definido como pós-histórica: “*El carácter teatral de la poshistoria, su estar vacía de cualquier sustancia y continuamente necesitada de absorberse en una*

*fantasmagoría que aplaque su irreprimible necesidad de fétiches, explican el retorno a la escena abandonada de todas las imágenes del pasado histórico*”. Então a consequência seria interessante: os fins que estavam prescritos à história e que a revolução deveria concretizar num acto último, numa última divisão que acabaria com todas as divisões, teriam ficado para trás de nós, que teríamos seguido em frente, vanguardisticamente, sem que eles tivessem podido acompanhar a sua passada. O efeito seria o de ficarem como *la folle do logis*, mais uma louca que parte espelhos, a perturbar-nos, a assombrar-nos, como fantasmas com que não sabemos lidar, mas que aparecem uma e outra vez, subitamente. O especular onde todos estes desejos se reflectiam e se realizavam instantaneamente, teria ficado assim para trás, fantasmaticamente, fazendo de qualquer valor ou finalidade uma mera paródia, mas mortalmente séria.

Mas não poderia suceder que o especular, que ficou atrás, nos continue a determinar, mesmo sob formas que já mal conseguimos reconhecer? O filósofo Mark Taylor reencontra-o no espectáculo. Diz Taylor: “*The society of spectacle is the concrete realization of speculative philosophy. While Hegel's whole philosophical enterprise is dedicated to translating images into concepts, the society of spectacle is immersed in images in such a way that concepts always appear to be figurative. Nonetheless, Hegel's speculative idealism anticipates the society of spectacle's idealism of the image. According to Hegel, the concept is actually embodied in space and time. In different terms, objectivity is actually conceptual or the real is the idea. In the society of spectacle, the idea becomes the image and the real is imaginary. For Hegel, it is concept all*

*the way down; for the society of spectacle, it is image all the way down*".<sup>1</sup> O espectáculo seria, assim, a forma actual do especulativo. Eis uma sobrevivência paradoxal. No mínimo o especular sobrevive numa palavra, que o contém. É certo que Debord pouco ou nada tem a dizer sobre a técnica, consistindo a sua posição numa inversão do positivismo, de tal modo que o real é decifrado como espectáculo ou imagem. Como ele poderia dizer, o real é espectáculo e o espectáculo é real. À primeira vista teríamos nesta fusão da imagem e do mundo a culminação do especular. Mas porquê então a sensação de este resiste, que pesa ainda sobre o mundo? Tudo indica que é o especular que dá sentido a toda a imagem geral, às grandes imagens teóricas, e às finalidades sublimes, de todas fazendo uma "imagem" qualquer, uma entre outras.

Vilém Flusser coloca-se do outro lado onde está Debord, na face escura do espelho. Diz ele: "*Já não estamos interessados na face reflexiva do espelho. O nosso interesse está na outra face, naquela que está coberta pelo nitrato de prata. Estamos invertendo espelhos. Este é um dos característicos da actualidade: espelhos invertidos*". Propõe, assim, que voltemos os espelhos, um pouco como o esquizofrénico que os volta para não se ver, ou o vampiro que foge do espelho, porque não se vê nele, revelando o seu segredo, que não existe. Mas mesmo voltado o espelho a outra face está lá, obsidiante. De pouco serve então voltá-lo. De facto, para que o espelho exista é preciso que o vidro seja obstaculizado, senão seria transparente, sem deixar de ser matéria pura e dura como o nitrato de prata das costas do espelho. Abolir o espelho passa por lhe retirar o nitrato de prata, ou no caso dos espelhos antigos, por embaciar a sua superfície polida, por uma matéria como o sopro. Se chegarmos demasiado perto de uma janela ou de um espelho a nossa respiração cria obstáculo ao ver. A vida como uma espécie de nitrato de prata...

Diz ainda Flusser "*A massa cinzenta do nitrato de prata é totalmente opaca. Ao contemplá-lo não vejo lá muita coisa. Para dizer a verdade: não vejo nada. Porque estou interessado nesse nada extremamente chato que vejo? Porque sei que ele é o responsável pelas reflexões que se dão na outra face. Não é para dar calafrios? Então as criaturas reflectem Deus por causa desse nada chato? O intelecto reflecte a natureza porque, no fundo, é nada? A realidade histórica avança dialecticamente tendo isto aqui por fundamento?*". É o nitrato de prata que produz esse nada que é o espelho, permitindo voltá-lo sem problemas de maior. Mas o espelho é um "quase-nada", porque por uma astúcia maquínica a matéria divide-se contra si própria, produzindo uma série de novos seres, que a metafísica considera ontologicamente duvidosos. Essa profusão é inquietante, o nosso Vieira dizia que o espelho era um diabo mudo, e Flusser, no seu desprezo pelas imagens, gostaria de voltar à densidade da matéria, abolindo assim o espelhismo. Trata-se, para Flusser, de trabalhar no lado de trás do espelho voltado: "*A nova arte o prova. Correm todos os caminhos, creio, na região que se estende a partir da outra face do espelho. Isso nos distingue dos nossos antepassados. Estamos interessados na região atrás do espelho. Conosco começa uma época nova. A dos espelhos virados*". Tese interessante, mas que nos faz uma e outra vez reinventar o espelho e a divisão inicial.

Flusser perde-se na especulação de pensar que é possível trabalhar na matéria, esquecendo o espelho. Mas de facto não se passa nada em nenhum lado do espelho, mas na relação entre uma e outra face, no espaço que os liga, tensionalmente. Como nada se passa num lado ou outro do espelho, mas no espaço que os liga, na fina linha divisória, a que Duchamp chama *infra-mince*, infinitamente delgada, que une e separa ao mesmo tempo, a matéria e os simulacros. Aliás, a face espelhada é tão material como a do nitrato, e somente nesta divisão se operam maravilhamentos da matéria. Não dizia Mallarmé "*qu'il faut arracher un simulacre au sol*"? E que isso possa ter sido feito historicamente com máquinas tão elementares como espelhos não é absolutamente fantástico? Voltar o espelho permite, na minha

→

<sup>1</sup> TAYLOR, Mark, *Media Philosophy*, "Simulacre 3"

→ opinião, reencontrar algo desse maravilhamento, mas apenas porque a outra face está lá, reflectindo sem sentido aparente. O especular é justamente esta estrutura que quer fundir as duas faces, e que faz depender de tal fusão a realização da história e a salvação da vida.

Mas é essa vontade de fusão que o faz fracassar incessantemente. Na sua vontade de se realizar no mundo, o especular fica preso das máquinas ópticas que sempre o agenciaram e, ao mesmo tempo, se fundam nele. Mark Taylor, que já citámos, sustenta que *"In the twentieth century, the Hegelian concept becomes real in electronic telecommunications. The net wires the world for Hegelian GEIST"*. Que o especular se esteja a realizar tecnicamente, eis a questão. Nem pura matéria, que nos excluiria, nem puro reflexo, que nos abismaria, o especular é a tensão dos dois. A sua realização técnica implica um espelho que só tivesse uma face, a reflectora. Um espelho sem reverso, não é o que sucede com a fotografia ou o ecrã? Não viveremos hoje no fim desta estrutura da frente e do verso do espelho?

A ser assim o especular determina-nos numa das suas formas mais insidiosas, que é preciso redividir. Um pouco como no mito da Medusa cujo olhar tudo estarrecia e reduzia a matéria, que é destruída pelo espelhado do escudo do herói. Mas nem isso, pois volta uma e outra vez na pintura, continuando a estarrecer-nos. Nesse estarrecimento ecoa algo da tensão do gesto inicial que cria o espelho e a sua história a partir da água onde se olhou um primeiro homem, Narciso talvez.

# Espelho invertido: do mapeamento do genoma, às distopias do simbólico, hoje

CARLOS AMARAL DIAS

PSICANALISTA

QUANDO O PRESIDENTE BILL CLINTON anunciou, há mais de dois anos, que os pesquisadores do Projecto Genoma Humano (PGH) haviam sequenciado a quase totalidade do genoma humano, com a esperança e a alegria de comungar de uma descoberta tão fantástica para a espécie de que fazemos orgulhosamente parte, estaria provavelmente muito longe de imaginar que tal revelação iria constituir para muitos humanos uma base renovada para voltar a acender o fantasma da certeza.

Entre outras promessas, eis-nos garantido que o “*esquizococus*” esteve enfim ao nosso alcance e que, portanto, a “penicilina dos loucos” iria, a breve prazo, resolver um dos mais antigos mistérios do homem, a saber, a loucura. Deliberadamente, convoco iniciaticamente a loucura, quer por predisposição profissional, quer porque ela constitui a maior abrangência daqueles que escapam à razão.

Foi por ela, a saber a razão, que a Idade Moderna trouxe para o seu seio aqueles que a detinham, deconstituindo, por aí, os que na desrazão produziam pelo comportamento e pela linguagem, o que escapando à razão, paradoxalmente a razão não desafiavam. Antes por ela, retirados do direito à linguagem e, por isso, exorcizados em nome do emergente principal da Idade Média, a saber, a dependência do racionalismo.

Substituída que foi a razão trágica da loucura que o Renascimento tinha trazido para o palco do saber e eis-nos perante um saber que exclui de si mesmo o direito de alguém dizer de si, a não ser que convocado pela razão que o senso comum lhe atribui.

Sabemos hoje, a partir do desenvolvimento impressionante das investigações oriundas, umas, da Psiquiatria Biológica

e, outras, dos chamados aspectos psicossociais que, mesmo o limite radical do louco, é também de uma ordem outra que aquela que de há muito se anunciava na predisposição genética. Evidências? O prognóstico de um paciente esquizofrênico melhora claramente conforme o suporte social de que dispõe. Não é comparável o que acontece a um paciente psicótico, dispondo de um meio aceitante e disponível, com aquele que sozinho mergulha na queda da escadaria social, engrossando todos os sem abrigo deste mundo.

Enquanto aguardamos o volume das interpretações, resultantes da identificação dos genes humanos em todos os cromossomas, ao que parece gerando potencialmente um texto de 800 volumes semelhantes ao de uma Bíblia, do qual, ainda por cima, não sabemos o idioma que sustentará a escrita, talvez possamos viver com o grau de incerteza que, por exemplo, uma esquizofrenia, a mais indiscutivelmente hereditária das chamadas doenças mentais, nos traz para o palco diário da clínica.

Mas, a convocação premente do nosso desejo de certezas, visualizada nos títulos dos jornais, que como é sabido realizam as nossas mais fantásticas esperanças, funda agora uma nova subjacência; ao Homem seria dado, uma vez mais, o instrumento para romper o pano de fundo do qual nasce o saber: a incerteza, e portanto, a angústia subsequente.

O fim da filosofia, cronicamente anunciado por todas as grandes visões (marxismo incluído), estava ali mesmo ao dobrar da esquina. Ali, na escrita jornalística: “Pensávamos que o nosso destino permanecia nos astros. Agora sabemos que, em larga medida, o nosso destino está nos genes”.

O peso da palavra destino, que para o estóico é também →

→ causa, reenviando no português a fado, *fatum*, agora de promitente resolução, dispensando, por isso, outra música que a de Biologia, outra guitarra que aquela que vem da *big science*, o peso da palavra destino, dizia, estala como casca e a semente da “solução genética” vem à luz.

Precisamos de certezas, diz o homem, mas, é sabido, que o campo de incertezas, gerado pelo aprofundamento do saber, só problematiza ainda mais. Para nós, suponho que, para todos nós aqui presentes, o maior desafio está na frase de Maurice Blanchot: “*La réponse c’est le malheur de la question*”.

Freud, esse redescoberto pelas neurociências, afirmou que o tratamento por ele proposto apenas se destinava a transformar o sofrimento neurótico, num sofrimento comum aos mortais. Há, portanto, um sofrimento comum, uma condição sofredora do homem que o hedonismo genotípico não pode obviamente resolver na sua totalidade.

O que fazer então com o conhecimento, seja este ou qualquer outro, incluindo o do genoma humano? O fantasma da aplicação de estratégias genéticas para a resolução de problemas sociais, que arrasta consigo o risco do surgimento de um movimento eugénico, baseado no conhecimento do genoma, traz para esta mesa as sombras confrangedoras de Goebbels, Albert Speer e Adolf Hitler.

Em todas as grandes descobertas, como penumbras inquietantes, casam-se Prometeu com Frankenstein, mas o imaginário humano não se esgota aí. Ele é também perplexizante, mesmo, ou sobretudo, do desejo de apadrinharmos as bodas, arranjando a conservatória e as testemunhas.

Precisamos de certezas, repito, mas a certeza é da ordem de uma comunicação que a verdade está lá, numa percepção,

numa ideia, numa teoria da origem da vida, do mundo. O componente afectivo da certeza também lá está, sob a forma de um sentimento de Poder, de onisciência, de segurança, que acompanham o estado da certeza. O outro lado da certeza está também em nós: – a certeza de que a mãe está lá, provendo o bebé de um sentimento de segurança básica.

Do outro lado, perfila-se Keats, quando em carta endereçada aos seus irmãos George e Thomas, datada de 22 de Dezembro de 1817, escreve: “*Questionam-me sobre que qualidade é necessária, especialmente na literatura, e que Shakespeare possuía enormemente – a saber, uma capacidade negativa, ou seja, a de um homem capaz das incertezas, mistérios e dúvidas*”.

Porém, é evidente que a dolorosa aceitação da incerteza, fundante de todo o saber contemporâneo, não encontra nem no indivíduo, nem na sociedade ou na cultura, a mesma ressonância que a subjacência do cientismo triunfante. Ou seja, aquele que, como Deus, elimina dúvidas, determina as causas primeiras, ordena o caos.

Aliás, já o velho judeu de Viena de Áustria o sabia. Escreveu: “*Não é possível demonstrar que o intelecto humano tenha uma particular aptidão para a verdade ou que a mente humana mostre uma especial inclinação para o reconhecimento daquela. Pelo contrário, encontramos que nada é mais fácil para o homem que a crença, sem referência à verdade, nas mais fantásticas ilusões*”.

Por aqui, fica claro que é precisamente aonde é maior a ignorância que a certeza e a convicção são mais fortes. Por aqui, entendemos melhor a frase de Lewis Thomas (1978), quando no artigo “*Hibris in science?*”, afirma: “*A coisa mais*

*dura é saber com algum detalhe a realidade da ignorância”.*

A congruência entre o afirmado e a capacidade humana para criar mitos é, quanto a nós, a óbvia. Mais do que uma capacidade, falamos até de necessidade. Mas aí, exprimem-se as organizações colectivas das fantasias, conscientes e inconscientes, sobretudo estas. É significativo para este *Colóquio* o conhecimento que temos de que os mitos interrogam o mistério das origens, seja a origem do homem ou do cosmos, negando a morte, essa janela para o nada. Mas se é esta, a morte, que se constitui como escrinio (cofre sagrado) do nada, então, o desespero da significação repõe a saga do homem como narrativa, como discurso falante, aonde factos são da ordem do anedotário inútil.

O mito que deveria decrescer com o crescimento do saber, parece-me então ainda presente hoje. Veja-se Gilbert (1998): “*O Graal da genética humana, a resposta final do mandamento ‘conhece-te a ti mesmo’*”.

Mas o quê, interrogamo-nos? O que nos vai ensinar o *Graal* da genética? Por exemplo, a propósito do sentimento de culpa, que irmana “normais” e “deprimidos”, não convém saber como a transformação cultural é que trouxe ao homem ocidental o conceito de culpa como o conhecemos hoje? Leia-se, a propósito, a obra de E. R. Dodds *The Greeks and the irrational*, e percebemos a passagem de uma cultura da vergonha para uma cultura da culpa. Por aí, gostaria de enfatizar o facto bem sabido que as mudanças genéticas que continuaram desde o aparecimento do *Homo Sapiens* na Terra, são muito provavelmente mínimas quando comparadas com as mudanças enormes tornadas possíveis pela evolução cultural. A moralidade, veja-se Dodds de novo, não é hereditária, o seu desenvolvimento específico depende da internalização das experiências sócio-emocionais providas pelo meio que rodeia a criança.

Meio, que, diga-se, está sempre em questão, sobretudo face ao falso inocente, positivista, espelho invertido que nos equivoca sobre a nossa condição mortal.

Não sei se, por isso, a ideia inicialmente hipotética de mapear o genoma gerou *ab initio* controvérsias. Para quê,

disseram uns. Afinal as informações obtidas seriam “desirmanadas”, não valendo o trabalho de pesquisa. Outros, pelo contrário, viram no projecto a hipótese de colocar a biologia no *podium* das grandes ciências, com o conseqüente direito a dinheiro, publicidade e poder. O projecto, inicialmente concebido pelo NIH (National Institute of Health), pelo DOE (Department of Energy), veio a recolher depois apoios de todo o mundo, da Europa ao Japão, à Austrália.

A ideia originária, (mapeamento do genoma humano), rapidamente se tornou obsoleta, proporcionando agora o sequenciamento, bem antes do prazo previsto. A proposta inicial, mapear todos os genes e  $3,6 \times 10^9$  pares de bases do genoma humano até 2005, destinava apenas 5% para o programa ELSI (aspectos éticos, legais e sociais), num “bolo” de 53 biliões de dólares.

Ao lado, surgiu, liderado por Luca Cavali-Sforza, um grupo de geneticistas agrupados no Projecto da Diversidade do Genoma Humano. Neste, a questão principal repousava na dúvida em relação ao P.G.H.. Este não reportaria a totalidade do genoma humano, mas a uma parcela representada nas amostas. Os defensores do projecto diversidade advogam contra o reducionismo do genoma a um tipo único, bem como a favor da importância de estudar grupos humanos específicos.

A tripla questão, dos investigadores que geram novos saberes, os empresários que as transformam em produtos vendáveis e a transformação da visão do mundo na humanidade em geral, estava, no entanto, também aí escotomizada.

O questionamento das diversas transições (da investigação ao comércio, deste à prática clínica) por estudos epidemiológicos, monitorização do uso e a determinação da segurança, deve também abrir caminho ao lugar epistemológico que se adivinha central. Por onde vamos? Qual o espelho em que nos revemos? Genótipo, ou seja, pelo passado, inscrito no DNA ou pelo fenótipo, pelo presente, pelo estado de hoje da pessoa.

Ao “Graal da Genética” de Gilbert, contrapomos o paradigma populacional e fenotípico. É no fenótipo que emerge a

→ interação do genótipo como um todo com o infinitamente complexo que é o meio ambiente. Ou seja, uma vez mais o abandono de um realismo ingênuo, cujo fantasma onisciente é claro para todos, protagonizado pelo paradigma monogénico do determinismo genético, contrapondo-lhe a complexidade dos sistemas elevadamente complexos. Ou seja, um paradigma interactivo epigenético não determinista.

Parece-nos que, sem este corte epistemológico, não é possível sustentar uma fundamentação outra do discurso das ciências.

Sem ele, podemos supor que realizamos finalmente o Poder sobre a doença, já que encontrada a solução genética para as condições de saúde, ou seja o espelho da história de Branca-de-Neve (espelho meu, espelho meu, haverá alguém mais onnipotente do que eu?)

Mas ainda que existissem genes da inteligência (dos diversos tipos de inteligência), genes responsáveis pelas múltiplas formas de comportamento anti-social, genes do alcoolismo ou das drogas, a questão seria sempre, *será sempre*, a operacionalização do conhecimento.

Este tem de ter, como pano de fundo, a ideia que cada ser humano tem uma identidade genética própria, pelo que, para retomar a declaração da UNESCO, o genoma humano é propriedade inalienável de toda a pessoa e, por sua vez, um componente fundamental de toda a humanidade. Ele tem, pois, que ser respeitado e protegido como idiosincrasia e singularidade, *trade mark* da natureza humana.

Por aí, a perversão temida é contida na sua própria génese, as panaceias universais colocadas no seu lugar pelo princípio da realidade. Por aí, a estigmatização das populações em risco, pelas doenças genéticas, não se torna possível.

Mas não será, parafraseando Wilkie (1994), que as perspectivas sobre os seres humanos, a partir do sequenciamento dos 3 biliões de pares de base do genoma humano, poderão ser radicalmente outras?

Talvez o projecto do genoma se transcenda e transforme, e nos lembre que os genes e a genética, sendo um *locus* fundamental da vida humana, não é o humano em si

mesmo. Se, como pensamos ter sugerido, os seres humanos contém um valor moral que está para além da sequência de 3,5 biliões de bases contidas no genoma humano, então, talvez possamos partilhar a ideia de que a condição humana é mais do que o DNA de que brotou.

O luto pelo cientismo, como resolutor definitivo das nossas angústias primordiais, apenas pode ajudar o humano a descobrir a sua alvorada, agora que ele se encontra a sair da infância. É que às vezes, quebrar o espelho onde se revê Narciso (o que se pense indemne à fragilidade e à falha), é essencial, para quanto mais não seja gerar outros olhares.

# Assimetrias do mundo vivo\*

FERNANDO CASARES

BIÓLOGO

O PRIMEIRO que tenho a fazer é agradecer o convite indirecto que me foi feito, porque a pessoa que foi realmente convidada foi o Prof. Alexandre Quintanilha, Director do Instituto de Biologia Molecular e Celular daqui do Porto. E ainda bem que o Prof. Quintanilha não pôde vir, porque esta sessão teria estado composta por um matemático e 3 físicos. Eu sou biólogo, e os biólogos, como já falaram os meus colegas de palestra, encarregamo-nos da parte da ciência “que é menos ciência” (estou a brincar).

Segundo, queria pedir desculpa pelo meu “portunhol” que, até sendo “portunhol”, é mau “portunhol”.

E terceiro, queria-lhes falar de três tipos de assimetrias, – não-simetrias –, do mundo vivo: a criação das assimetrias morfológicas durante o desenvolvimento; as assimetrias dentro das assimetrias dentro do corpo, e uma terceira assimetria: como se guarda a informação genética.

Mas antes de começar queria reparar em dois tipos de fenómenos que fazem do mundo vivo um fenómeno essencialmente assimétrico.

Tomemos por exemplo o fenómeno vivo mais simétrico que pode existir: são dois gémeos numa partida de *ping-pong*. Essa partida de *ping-pong* é mesmo simétrica. Não se pode distinguir um gémeo de outro. Mas se filmássemos o seu jogo e depois passássemos pouco a pouco o rolo da filmagem, poderíamos ver que num momento a bola está num local da mesa e, a seguir, está noutra. Isso é que é importante. Como, à partida, os fenómenos biológicos são fenómenos dinâmicos, estão sempre a mudar, embora às vezes pareçam estáticos. E segundo, se passarmos o rolo do filme da partida de *ping-pong*, veremos que ao fim de uma

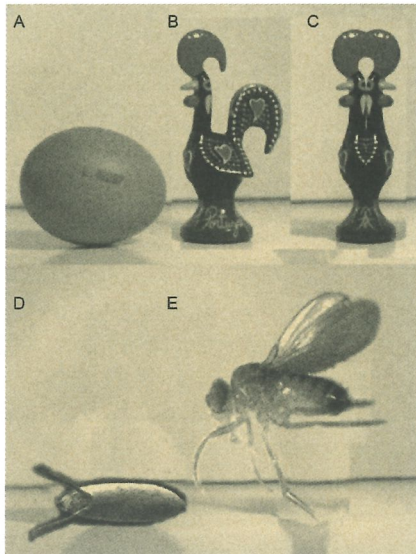
série de fotogramas a bola volta a estar no mesmo sítio. Então dizemos: *Ah! Vimos uma simetria!* Aqui há uma repetição, um ciclo todo simétrico. Existe um ritmo. Mas não. Depois de uma série de fotogramas, os dois gémeos embora sigam a jogar na mesma, de facto, estão a transpirar. Não há um ciclo igual ao anterior ou ao que vem a seguir. A biologia é também uma ciência histórica, por isso, acho que há quem não a considera uma “ciência autêntica”, exacta.

À medida que decorrem os fenómenos, embora eles sejam cíclicos nunca são iguais. E, a alteração, a perturbação de qualquer desses ciclos, tem uma repercussão ao longo da linha, da seta que marca o tempo que, de facto, é a principal assimetria de todas: o passado, o futuro.

Agora sim, depois desta auto-introdução gostava de começar a falar do primeiro tipo de assimetrias: as assimetrias do corpo e como estas se geram. De uma maneira simples, este problema pode-se formular assim: como ir de um óvulo fecundado, até um organismo complexo, como por exemplo, o galo de Barcelos? (Figura 1)

O que eu quero mostrar neste *slide* é que o óvulo é uma estrutura biológica relativamente simétrica. Por exemplo: eu posso rodar o ovo, tem uma simetria radiada; e quando olhamos para o produto do ovo – o galo – temos montes de assimetrias. E essas assimetrias, em princípio, definem-se à volta de eixos ao longo do corpo.

Temos o eixo cabeça-cauda – o primeiro eixo de assimetria; temos o eixo frente-costas – outro eixo de assimetria –, e também temos um eixo importante, que é de aparente simetria, que é o eixo esquerdo-direito. Simplesmente quando olhar para mim e souber que realmente essa simetria não →



**Figura 1**

- (A) O óvulo de galinha já contém informação relativa aos eixos do corpo.  
 (B) O Galo – de Barcelos –, assimétrico, e o produto do óvulo fecundado.  
 (C) Um galo simétrico no eixo peito-costas (ventral-dorsal).  
 (D) O óvulo duma mosca da fruta, após fecundação, gera uma mosca adulta.  
 (E) Com todas as assimetrias do galo (ventral-dorsal, cabeça-cauda e direita-esquerda)

→ existe: no nosso interior a posição do coração, do fígado, mostra uma assimetria esquerda-direita... Mas dessa não vou falar hoje.

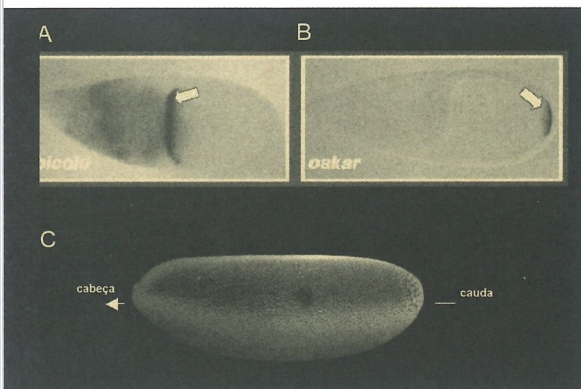
Então, como um exemplo: o que seria o galo de Barcelos agora simétrico? Nesta imagem, perdeu-se a assimetria frente-costas, e agora o galo é um organismo simétrico. (Figura1)

Onde está a origem desta assimetria na construção dos organismos vivos? A assimetria está no óvulo. Ainda não tinham reparado mas o óvulo contém informação. Esta informação está lá porque a mãe depositou essa informação. Não vou falar do galo de Barcelos, não! Vou falar de um instrumento que nós, biólogos, estamos a utilizar para conhecer os mecanismos genéticos que geram este tipo de assimetrias de construção, de morfologias, e que é a mosca da fruta, *Drosophila melanogaster*. Na figura 2 podem ver o ovo que, já mesmo assimétrico, tem uma espécie de prolongamentos anteriores, e a mosca. Estas seriam os equivalentes ao ovo de galinha e ao galo de Barcelos nas nossas experiências.

Então o que é que a mãe deposita no óvulo de um organismo, tal como uma *Drosophila* fêmea, para fazer este óvulo assimétrico? O que a mãe deposita é informação. Claro, mas isto é demasiado geral.

Num germário, o órgão equivalente numa mosca ao ovário humano, uma célula será escolhida como futuro óvulo; as outras a volta servirão para encher o óvulo com material nutriente (para o posterior desenvolvimento do embrião) e para depositar informação. Na fotografia (Figura 2), na parte anterior do ovo acumula-se uma molécula denominada *bicoid*, e outra, distinta, na região posterior do ovo em desenvolvimento. Quando digo informação, é informação molecular. Diferentes moléculas depositadas nos pólos anterior e posterior do óvulo determinam o eixo cabeça-cauda.

O que é que acontece posteriormente à fertilização do óvulo? Após a fertilização, o ovo gera muitas células. Na figura 2 mostra-se um embrião jovem, de *Drosophila*, com muitas células. Todos os pontinhos são células e a expressão de *bicoid* gera um gradiente de moléculas. O que é um gradiente?



**Figura 2**

- (A, B) Óvulos imaturos de mosca, nos quais se mostra a deposição assimétrica de moléculas determinantes da polaridade do animal.  
 (A) *Bicoid*, o determinante "anterior", e *oskar*, "o determinante "posterior".  
 (B) (setas).  
 (C) Os RNA's de *bicoid* e *oskar* são utilizados para a produção de gradientes destes factores (em vermelho e verde, respectivamente) (micrografias A e B, cortesia do Dr. Acaimo González-Freyes).

Imaginem que eu tenho aqui uma garrafa de perfume de rosas e lá no fundo há uma garrafa de perfume, com cheiro de vinagre, e abrimos as duas garrafas simultaneamente. O perfume da rosa vai estar muito concentrado aqui no estrado, e vai difundir para lá, no ar, antes que o perfume de vinagre vá estar muito concentrado no fundo e vá vir para cá. Então a nossa resposta, como pessoas que percebem de cheiros, vai ser distinta em diferentes locais desta sala. Aqui, com o perfume de rosas, se calhar fica-se enamorado, enquanto que no fundo, quando cheira muito a perfume de vinagre, se calhar tem-se vontade de ir comer alguma coisa, e dependendo da quantidade de perfume de rosa ou cheiro de vinagre, as pessoas vão fazer uma coisa ou outra. É basicamente este o mecanismo de informação que a mãe utiliza para indicar o que vai ser a parte anterior, o que vai ser a cabeça e o que vai ser a cauda e todos os valores intermédios, só que em vez de perfume, trata-se de moléculas de DNA, mas basicamente funcionarão da mesma maneira.

Então este embrião que vem aí desenvolve-se, antes de originar uma mosca, desenvolve-se numa larva. Esta larva é interessante porque, como temos visto na palestra do Professor Arala, é praticamente um friso, pois trata-se de uma série de segmentos, que se repetem uns atrás de outros.

Numa larva de *Drosophila* a parte (Figura 3) da cabeça e a parte da cauda são mesmo assimétricas. A cabeça tem as mandíbulas, a parte da cauda tem uns aparelhos para respirar.

O que é que acontece se a larva, se o ovo, não tem a informação correcta para indicar o que vai ser a cabeça e o que vai ser a cauda? O que acontece é o seguinte: a larva agora trata-se de uma sucessão de segmentos que, se contarmos, são 8, 7, 6, 5 – 5, 6, 7, 8. Tem duas caudas; agora passa de ser assimétrica, a ser capicua. (Figura 3)

Bom, isto é basicamente o mecanismo molecular que é utilizado em todos os organismos que têm muitas células, como nós próprios.

A seguir vou falar-lhes desta outra simetria e assimetria que todos temos também. Os organismos que têm muitas células, em geral, para alcançar complexidade morfológica, o →

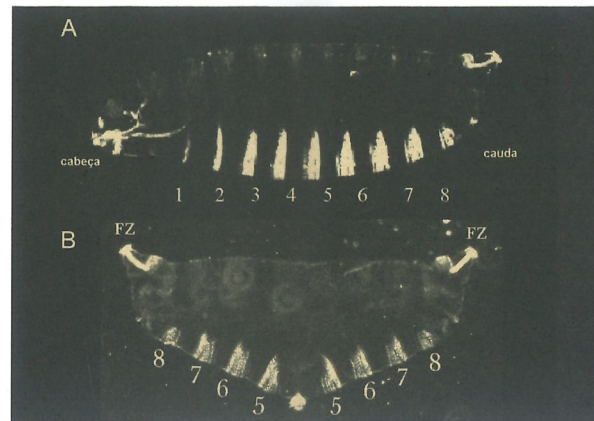


Figura 3

(A) Larva da mosca da fruta. A cabeça, uma série de segmentos numerados 1 a 8, cada um deles ligeiramente distinto, e a cauda.  
(B) Uma larva com uma mutação que altera a formação do eixo cabeça-cauda, e que dá origem a uma larva simétrica, com duas caudas e duplicação especular dos segmentos. (Micrografia cortesia do Dr González-Reyes).

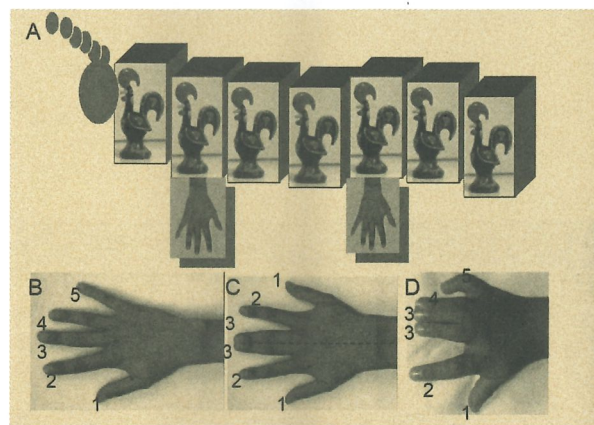


Figura 4

(A) Um animal imaginário, formado por uma série de segmentos, cada um deles assimétrico. Algum destes segmentos desenvolve "mãos".  
(B) Uma mão é um órgão assimétrico, com dedos diferentes numa série 1-5.  
(C) Uma mão imaginária simétrica. A linha descontinua marca o eixo de simetria.  
(D) Uma mão real, dum indivíduo com uma doença genética que causa uma perda parcial da assimetria: o dedo 3 repete-se. (Fotografia cortesia da Dra. Frances Goodman).

→ que fazem, em vez de crescer aos montes, é formar grupos, que se repetem, o que fazem é repetir “metâmeros”. Novamente, a larva de *Drosophila* é um exemplo muito claro de construção com segmentos. Não só os insectos, como a mosca da fruta, são bichos com segmentos, mas também nós próprios somos segmentados. Basta tocarmos nas costas e apalpar as vértebras, os músculos, as costelas, etc. Nós somos organismos segmentados iguais às moscas. Mas estes segmentos são assimétricos.

Agora, se utilizarmos novamente a metáfora do galo de Barcelos, imaginemos que em vez de ser a larva *Drosophila* é este organismo imaginário (Figura 4), cada um dos seus segmentos é assimétrico. Um pode distinguir a parte anterior da posterior, a parte de cima e a parte de baixo. E isto é fundamental para organizar depois o crescimento de muitos dos órgãos do corpo. Sem eles não haveria formação de órgãos, e os mecanismos moleculares envolvidos são mesmo interessantes, mais não vou falar deles.

Tomemos como exemplo a formação das “mãos” deste organismo fantástico. As mãos são assimétricas, formadas por uma série de dedos, cada um deles distinto, e ordenados 1, 2, 3, 4, 5. Se esta assimetria, dentro dos nossos segmentos não existisse, o que teríamos seria uma mão simétrica, capicua: 1, 2, 3 – 3, 2, 1 (Figura 4). Mas de facto quando esta maquinaria biológica funciona mal, sim existem situações patológicas na formação dos segmentos, as partes dos órgãos e sua assimetria deixam de funcionar.

Esta é a mão de um miúdo que tem um problema genético. Seus dedos são 1, 2, 3, 3 – e aí começa a quebrar-se a assimetria –, mas o sistema não está tão mal, e segue 4, 5. Quando manipulamos geneticamente as moscas da fruta podemos ter esse tipo de desenvolvimento de órgãos completamente simétricos, mas não funcionais. Hoje conhecemos os mecanismos genéticos e moleculares que organizam este tipo de órgãos.

E por último queria falar-lhes de uma assimetria que existe na informação molecular dos nossos genes. Vou dizer uma coisa muito óbvia... mas grande parte do que somos

está nos nossos genes ou, pelo menos, grande parte de como parecemos. Para mostrá-lo, estas são duas imagens de duas mulheres no dia do seu mesmo aniversário: a avó e a neta. E simplesmente a comparação de seus perfis pode dizer que os genes que avó tinha passaram à neta e determinaram muito as suas características morfológicas.

Bom, essa informação que está nos nossos genes está escrita com um tipo de linguagem molecular. É uma molécula que se denomina DNA. Não interessa muito a sua estrutura química precisa, mas tem uma propriedade interessante. O DNA é uma molécula que está formada por duas cadeias de moléculas e tem uma série, digamos, de peças químicas (A, G, C, T) e tem umas regras de aparelhamento: os “A” que estão sempre com os “T”, os “C” com os “G”; tão simples como isto. Então para que a avó possa transmitir esta informação a seus filhos, tem de partilhar essa informação. Como e que se partilha e se replica essa informação?

Essa informação replica-se utilizando estas mesmas regras de aparelhamento. Simplesmente esta dupla cadeia abre-se e depois vão-se incorporando estas unidades moleculares seguindo a regra simples de: os “T” sempre vão com os “A”, os “C” com os “G” e assim sucessivamente (Figura 5). Assim se produz a duplicação da informação genética. E isto é interessante porque o que quer dizer é que, embora a informação que nós utilizamos para a construção do nosso corpo está numa só das cadeias, a informação está duplicada numa espécie de simetria informacional. Novamente, utilizando o galo de Barcelos, o nosso DNA estaria composto por duas cópias, seria o positivo e o negativo (Figura 5). Depois seguram-se as duas e utilizam-se novamente para gerar um positivo e um negativo. É assim como se duplica o material genético.

É engraçado que nós temos dentro de nós, de alguma maneira, o nosso positivo e o nosso negativo e isso é uma maneira de conservar e replicar a informação genética.

E como todo esse tipo de informação, o trabalho da ciência se faz por gente, também queria aproveitar e fazer um bocado de publicidade da gente que está no laboratório

aqui no Porto que são todos os jovens cientistas muito, muito qualificados: José Bessa é um estudante de doutoramento; Paulo Pereira e Alexandra Teixeira são investigadores pós-doutorais que vêm do programa de doutoramento da Gulbenkian; Sofia Pinho é uma estudante que está quase a terminar a licenciatura, Xavier Costas é um investigador postdoctoral do laboratório do Professor Jorge Vieira, também no IBMC, e que colabora connosco, e este é outro colega: “a mosca da fruta”.

Pois isto é tudo.

Obrigado.

\* Transcrição da palestra oral

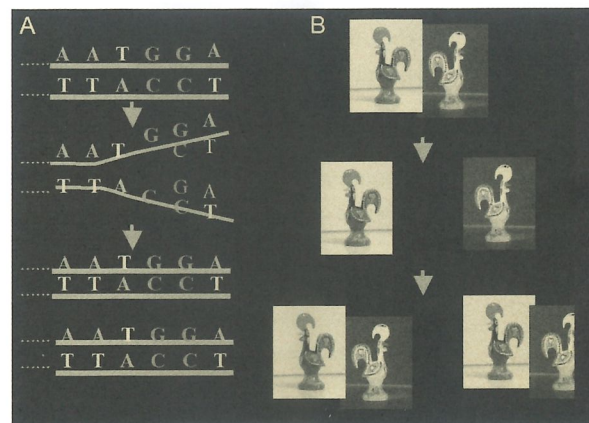


Figura 5

(A) A informação genética está escrita como uma dupla cadeia de DNA. Cada cadeia contém, como elos, quatro tipos de moléculas, abreviadamente A, T, C e G. A cada "A" numa cadeia corresponde-lhe uma "T" na outra, e a cada "C" uma "G". Na sequência destes elos descodifica-se pela maquinaria celular para construir um organismo. Para "replicar" a informação genética assim escrita, cada vez que uma célula se divide, é para gerar gâmetas, as duas cadeias abrem-se e copia-se a informação incorporando novos elos seguindo a regra acima enunciada. (B) Estabelecendo uma analogia, cada organismo – aqui novamente o galo de Barcelos – contém a sua informação genética por duplicado, como positivo e negativo da mesma coisa.

JORGE DIAS DE DEUS

FÍSICO

EU GOSTAVA DE AGRADECER aos organizadores destes colóquios “Capicua”, o convite que me fizeram e gostava também desde já dizer que vou dizer mal da capicua. Espero que não fiquem muito ofendidos. Mas a capicua o que é? É um número que é, digamos, simétrico: nós podemos cortar o número ao meio, os algarismos que estão do lado esquerdo são iguais aos que estão do lado direito, em ordem inversa. Isto é que é uma capicua. 2002 é uma capicua. A primeira capicua, quando se começa a contar, é o 11.

Eu gostava aqui de chamar a atenção, para o caso de imagens de caras que realmente não são as caras. Isto é, trata-se da imagem da cara de uma pessoa, mas em que, por exemplo, o lado esquerdo é completado no outro lado, não pelo lado direito mas pela imagem reflectiva do lado esquerdo. Se virem imagens dessas, imediatamente percebem aquilo que João Lopes dizia ontem, é uma imagem que não tem história, quer dizer, não conta, não corresponde à dinâmica de uma pessoa. São caras esquisitas, parecem uns monstros e claramente não são iguais à cara da pessoa.

Na minha opinião, a capicua é um bocadinho a mesma coisa. É demasiado perfeita para ser verdade. E eu vou explicar porquê e porque é que a capicua, em minha opinião, não é muito relevante. A capicua nem dá sorte nem dá azar, não tem poder para isso.

Deixem-me mostrar, se eu conseguir, qual é o problema e porque é que a capicua não é uma simetria no sentido rigoroso da palavra, pelo menos no sentido da física e da ciência em geral. Qual é a primeira capicua? É o número 11. Eu corto ao meio e tenho 1 de um lado e 1 do outro. Mas o número 11 escrito assim depende da base em que nós

trabalhamos. Nós trabalhamos na base 10. O 11 realmente quer dizer 10 mais 1. Mas se eu fizer a decomposição do número na base 2 – isto aqui é para quem souber, quem aprendeu a dividir e para quem ainda se lembra como é que se divide, – 11 divide por 2 dá 5 e vai 1, 5 a dividir por 2 dá 4 e vai 1, etc. O número escreve-se 1011. É evidente que nesta base não é capicua. Portanto a capicua, tal como a cara reflectida, não traduz a dinâmica, a história, a evolução do processo em causa. Se quiserem um número que não é capicua na base dez é o 15, na base 2 é capicua. Já agora, 2002 na base 2 escreve-se 11111010010 e não é capicua!

Em conclusão, a capicua não é invariante numa mudança da base. Já a característica “número primo”, isto é, só divisível por ele próprio e por 1, é invariante numa mudança de base. O que é invariante é mais importante!

Eu vou-vos dar aqui outro exemplo, agora na física, de uma capicua que não é uma simetria.

Imaginem uma carruagem de comboio que se está a mover e tem uma lâmpada que emite luz. A velocidade da luz é sempre a mesma. Imaginem que há um detector num extremo e no outro da carruagem. Quando se detecta a luz, o detector marca 1. Portanto, num dado instante, eu tenho 1 de um lado e 1 do outro. Eu tenho uma capicua, 11. (ver **Figura 1**)

Agora imaginem que eu estou fora da carruagem, e que estou a ver exactamente a mesma coisa. Agora estou cá fora. O que é que está a acontecer? A carruagem emite a luz, entretanto a carruagem está-se a deslocar. A luz, como a velocidade é sempre a mesma, chega primeiro à parede da esquerda. O detector da esquerda dá 1 e o da direita zero: 10.

Passa-se algo semelhante ao que vimos com as bases.

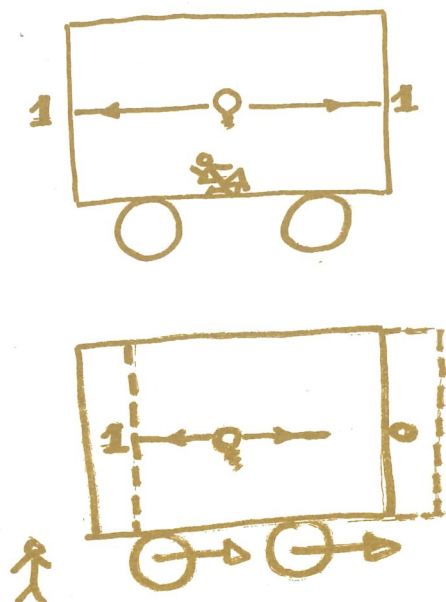


Figura 1

Quando eu estou dentro da carruagem, eu tenho capicua, sinal de um lado, sinal do outro. Quando estou a olhar fora da carruagem, tenho sinal de um lado, mas não há sinal do outro.

Portanto, não há realmente nada de fundamental nesta capicua. Isto, já agora é o que se chama a relatividade. E o que é que diz a relatividade? Eu acho que Einstein escolheu o nome, e não foi um nome infeliz, mas o que ele quer dizer é que a discrição depende do referencial (ou depende da base).

Aqui, ou é o referencial da carruagem, ou é o referencial da estação. Mas há uma relatividade nas descrições. O que é que é importante? E isso, às vezes, para o público em geral, não parece muito claro. O importante não é a relatividade. O importante é o que é fundamental. O que é invariante nisto tudo. O que é invariante, é a lei que descreve a situação: é a mesma lei da Física dentro ou fora da carruagem.

E já agora, deveria chamar a atenção para um problema que historicamente tem muita importância: é o problema da simultaneidade. O exemplo que eu vos dei é exactamente o de um caso em que há simultaneidade num referencial, há capicua num referencial, e não há simultaneidade no outro. Isto será um grande problema? Acho que não é problema nenhum, porque exactamente a relatividade, foi feita a partir da explicação de questões desse tipo, de cuja importância ninguém se tinha apercebido antes de Einstein.

Como já disse o Prof. Arala Chaves, podemos estudar as invariâncias, quer nas translações, quer nas rotações. O que é que nós, na física, pensamos? As grandes invariâncias são aquelas que nos permitem dizer que as experiências que o Galileu fez – deixar cair as pedras na Torre de Pisa (acho que ele nunca subiu à Torre de Pisa, mas pronto, paciência, já não se pode mudar a lenda). E produziu resultados que são os mesmos se nós fizermos as experiências agora. Isso quer dizer invariância na translação no tempo. Se eu fizer aqui no Porto, ou fizer em Nova Iorque, os resultados são os mesmos. Ou seja, há invariância na translação de um local para o outro – translação espacial. Ou, se eu fizer a experiência, com a minha aparelhagem experimental a apontar para aqui ou para ali, o resultado é o mesmo – isto é: invariância de rotação. Portanto, essas simetrias são aquelas que nós consideramos realmente importantes e que nos permitem construir as invariâncias da teoria e não são simetrias aparentes que, no fundo não têm grande relevância.

Mas também convém perceber que se eu faço uma experiência para determinar a constante da gravidade, no séc. XVI, e repito hoje a experiência no mesmo sítio, o resultado será o mesmo? A constante da gravitação é a mesma? Possivelmente não. Então onde é que está a invariância? Convém perceber que aqui há dois factores: por um lado, nós gostamos muito das invariâncias e das simetrias, por outro, temos que estar preparados para que não sejam exactas, não sejam correctas, existam pequenas violações, (pequenas ou grandes, e isto é algo que é um bocadinho delicado). Se quiserem, as simetrias são perfeitas no universo vazio, se

→ não houver nada no universo então, tudo ótimo. O que se passa agora é o que se passará daqui a mil anos, o que se passa aqui é o que se passará dali a mil quilômetros. Se eu andar para um lado e andar para outro, é tudo igual. É evidente que não é assim. Há aqui um jogo muito delicado. Nós precisamos das simetrias e fundamentamos as teorias nas simetrias, mas ao mesmo tempo, temos que perceber que há violações dessas mesmas simetrias.

Eu gostaria de, apesar de tudo, salvar a capicua e vou dar um exemplo de simetria esquerda-direita, (ver **Figura 2**) que é do burro e dos dois fardos de palha. É uma imagem perfeitamente simétrica. (A cauda não é completamente simétrica). E, como disse a Maria José Fazenda, isto é um caso estático, quer dizer, o burro não sabe o que há-de fazer devido a tanta simetria. Realmente a existência da simetria corresponde à situação estática. O burro tem que decidir e como é que o burro decide? E, a resposta é que, racionalmente, não há maneira do burro decidir. Reparem que é um problema muito simples, toda a gente o conhece. Aliás, há vários ditados populares sobre o assunto. Por exemplo: *"A pensar morreu um burro"* ou *"Quem pensa não casa"*. Porquê? Porque não se consegue decidir entre uma coisa e outra. Portanto, este sistema perfeitamente simétrico, levanta a questão da decisão: O que é que eu decido? Porque é que eu decido? E como é que eu decido? E aqui começamos a perceber que a questão do determinismo, que vem de toda a história da física e em particular desde o Newton com toda a geração que fez a mecânica. Aqui está um problema muito simples. Agora imaginem uma sucessão de fardos de palha por aí fora. Aonde é que o burro vai acabar? Como é que ele vai tomar as suas opções?

É daqui que se geram os sistemas caóticos em que é impossível prever o que é que se vai passar. Mas convém perceber que todo o problema está já aqui, no problema de fazer uma escolha. Se houver um bocadinho mais de feno ou de palha dum lado, o problema não se põe, imediatamente o burro vai para aí. Mas o interessante é quando eles são exactamente iguais. É uma questão de decisão. E como é que eu vou decidir? Matematicamente é impossível. E racional-

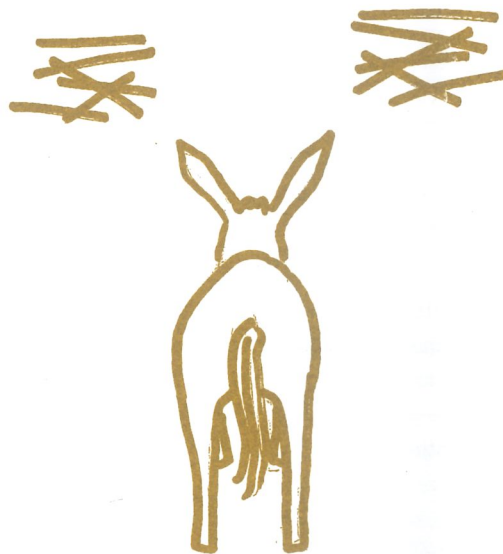


Figura 2

mente é impossível dizer qual é a opção que vai ser tomada num caso e noutro. E agora imaginem uma sucessão de  $n$  casos destes. Eu vou ter no fim, possivelmente,  $2^n$  situações, rapidamente eu chego a milhões de possibilidades de posicionamento do burro e é evidente que eu não sei prever isto. Portanto este é um problema que parte da situação completamente simétrica e que realmente levanta todo o problema da nossa incapacidade de prever a longa distância desde que, exactamente, haja questões de simetria.

Finalmente, eu gostaria de levantar, e porque também na sessão de ontem se levantou, a questão da assimetria. Realmente, na dança o mais importante é a assimetria e não a simetria. Eu gostaria de dar um exemplo em como isso é realmente importante.

Nós conseguimos medir, no universo, com telescópios olhando para o espaço, qual é a quantidade de matéria. Matéria é coisas como nós, gabardinas, cadeiras, mesas, etc., estrelas, galáxias e radiação. Radiação é luz, é o que está aqui, o que anda no espaço, conseguimos portanto medir

quanto é que há de matéria, aquelas coisas assim mais sólidas e quanto é que há de radiação. E se nós dividirmos aquilo que há de radiação por aquilo que há de matéria, isto é a quantidade de partículas de radiação, que se chamam os fótons, pela quantidade de partículas de matéria que é os prótons, neutrões..., chegamos a um número.

Em conclusão, radiação a dividir pela matéria é um número maior do que  $10^9$ , quer dizer, maior do que 1000 x 1000 000. É um número enorme. E como é que isso se explica? A explicação é muito simples. É muito simples, quer dizer pensamos nós. O que é que acontece? É que matéria / anti-matéria tem uma propriedade. Não vou falar de matéria / anti-matéria, mas tenho uma ideia que se houver uma pessoa de matéria e se der um aperto de mão a uma pessoa de anti-matéria desaparecem os dois e dá radiação. Portanto, a coisa mais fácil deste mundo é eu pegar na matéria, juntar com a anti-matéria e produzir radiação. Por isso o tal número é tão grande.

O nosso mundo é feito de matéria, tudo que está aqui é matéria, não é anti-matéria. A pergunta é: porque é que o Criador, ou quem tratou do assunto, preferiu a matéria à anti-matéria, se são exactamente iguais? Só a carga eléctrica é contrária, mas de resto é tudo simétrico. Parte-se do princípio de que o Criador não tinha nenhum preconceito e criou matéria e anti-matéria nas mesmas quantidades. O que é que acontece? É claro que se se encontram dão radiação e mais radiação. Toda a radiação, tal como eu disse  $10^9$  – mil milhões mais do que matéria – tem a ver com o facto da matéria se ter aniquilado com a anti-matéria. O Criador, sim senhor fez tudo, tudo igual, não quis favorecer ninguém e tudo deu radiação.

Mas o que é certo é que nós existimos. Portanto se nós existimos, o que é que quer dizer? Quer dizer que o Criador fez um erro nas contas e realmente ele por cada  $10^9$  – mil milhões de anti-matéria (anti-prótons, etc) – fez mil milhões de prótons... mais 1. O “mais um” somos nós. Há assimetria!

Nós existimos graças a Deus e graças à assimetria. E, quase que eu diria, bem dita assimetria, porque se não houvesse esta assimetria, era tudo radiação e nós não existíamos e nós não poderíamos estar aqui a fazer este colóquio.

Obrigado.

# K<sup>0</sup>

MARIANO GAGO

FÍSICO

A FIGURA MOSTRA UMA IMAGEM da produção seguida da desintegração de um  $K^0$  em  $\pi^+$  e  $\pi^-$  (traços da direita) na experiência CP-LEAR do CERN.

O sistema de partículas  $K^0$  e anti- $K^0$  foi o primeiro sistema descoberto na natureza onde se pôde identificar a violação de simetria CP.

Crê-se que, em condições gerais, o produto das 3 operações de simetria CPT é uma simetria sempre verificada: C designa aí “conjugação de carga”, i.e., a passagem de partícula a anti-partícula; P designa troca de paridade, como a imagem no espelho em relação ao objecto espelhado, i.e., a troca da esquerda com a direita; e T a inversão do sentido do tempo.

Julgou-se durante muito tempo que cada uma dessas operações também, de *per se*, mantinha invariante qualquer sistema físico. Todavia, em 1957, provou-se experimentalmente que o declínio beta (em última análise a desintegração radioactiva por emissão de um electrão ou, mais precisamente, o decaimento do neutrão segundo o processo  $\text{neutrão} \rightarrow \text{protão} + \text{electrão} + \text{antineutrino}$ ) era um processo que não conservava a simetria: o mesmo processo, visto ao espelho, não correspondia à realidade observada. A quebra de simetria de paridade (P) neste e noutros fenómenos controlados por “interacções fracas” foi repetidamente comprovada. Contudo, verificou-se que, nesses processos, embora se não mantivesse a simetria de paridade P (troca de esquerda com a direita) o produto PC (isto é troca esquerda / direita seguida por passagem das partículas a anti-partículas) se mantinha invariante. Todos os fenómenos naturais pareciam respeitar essa simetria: trocando as partículas por

anti-partículas (e vice-versa) e observando o Universo resultante ao espelho obter-se-ia um Universo indistinguível do primeiro. Esta convicção foi contudo destruída quando se descobriu (em 1964) que o sistema  $K^0$  anti- $K^0$  não respeitava a simetria CP.

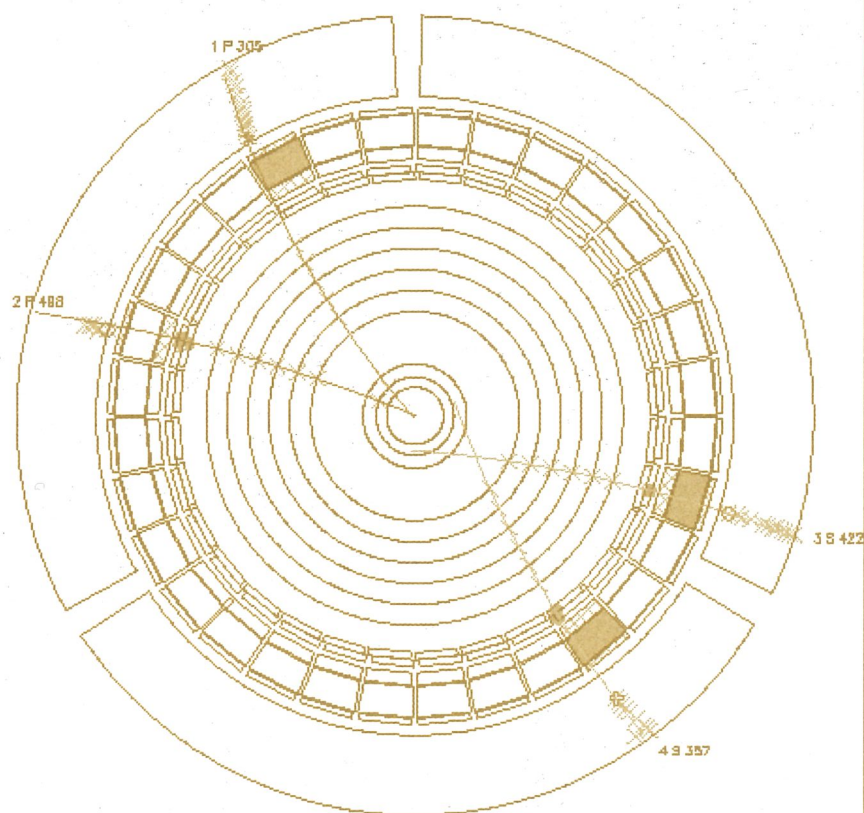
Mais recentemente julga-se também ter observado fenómeno idêntico noutro sistema ( $B^0$  anti- $B^0$ ).

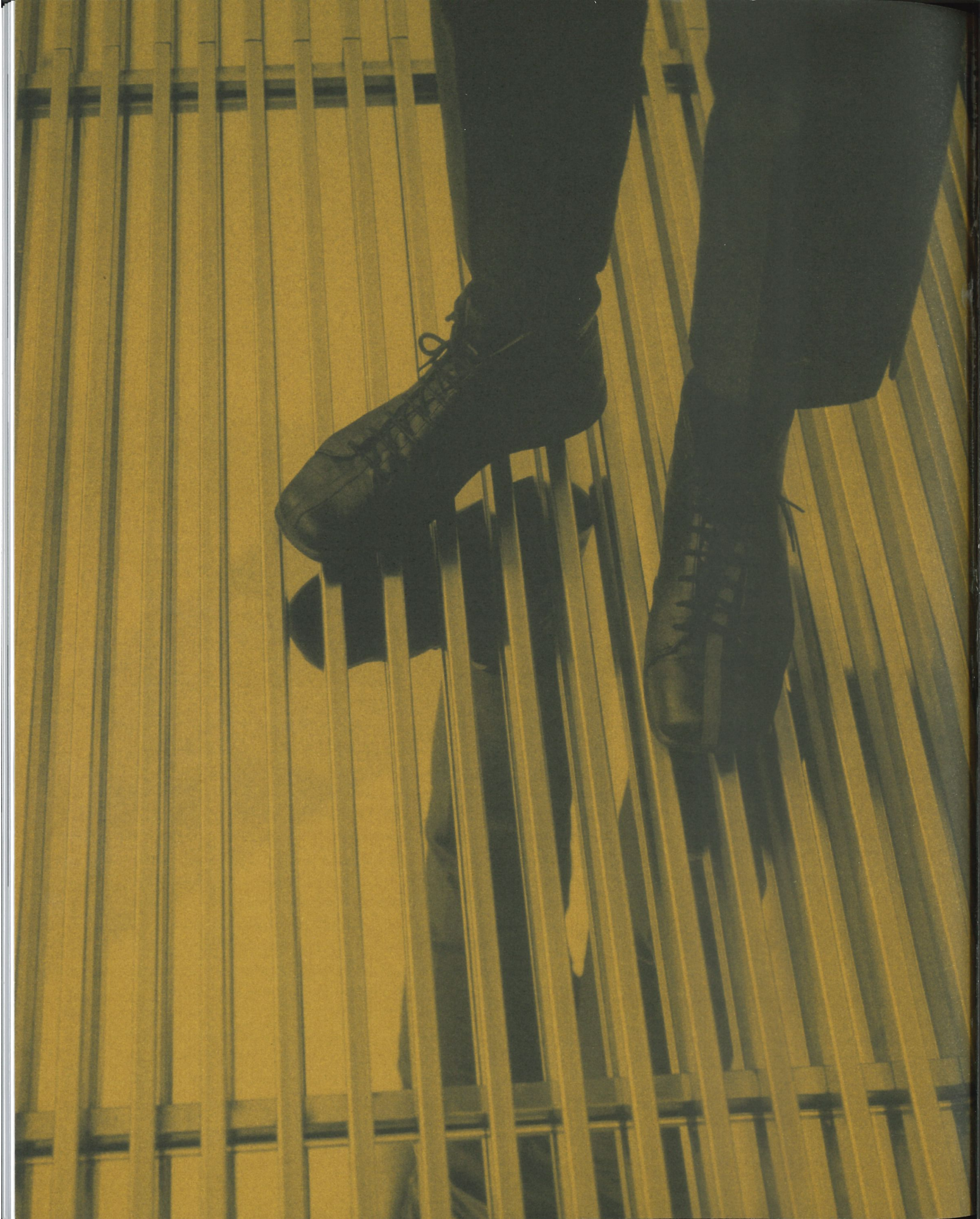
O estudo das simetrias e leis de invariância nos fenómenos naturais está no centro de grande parte da física moderna.

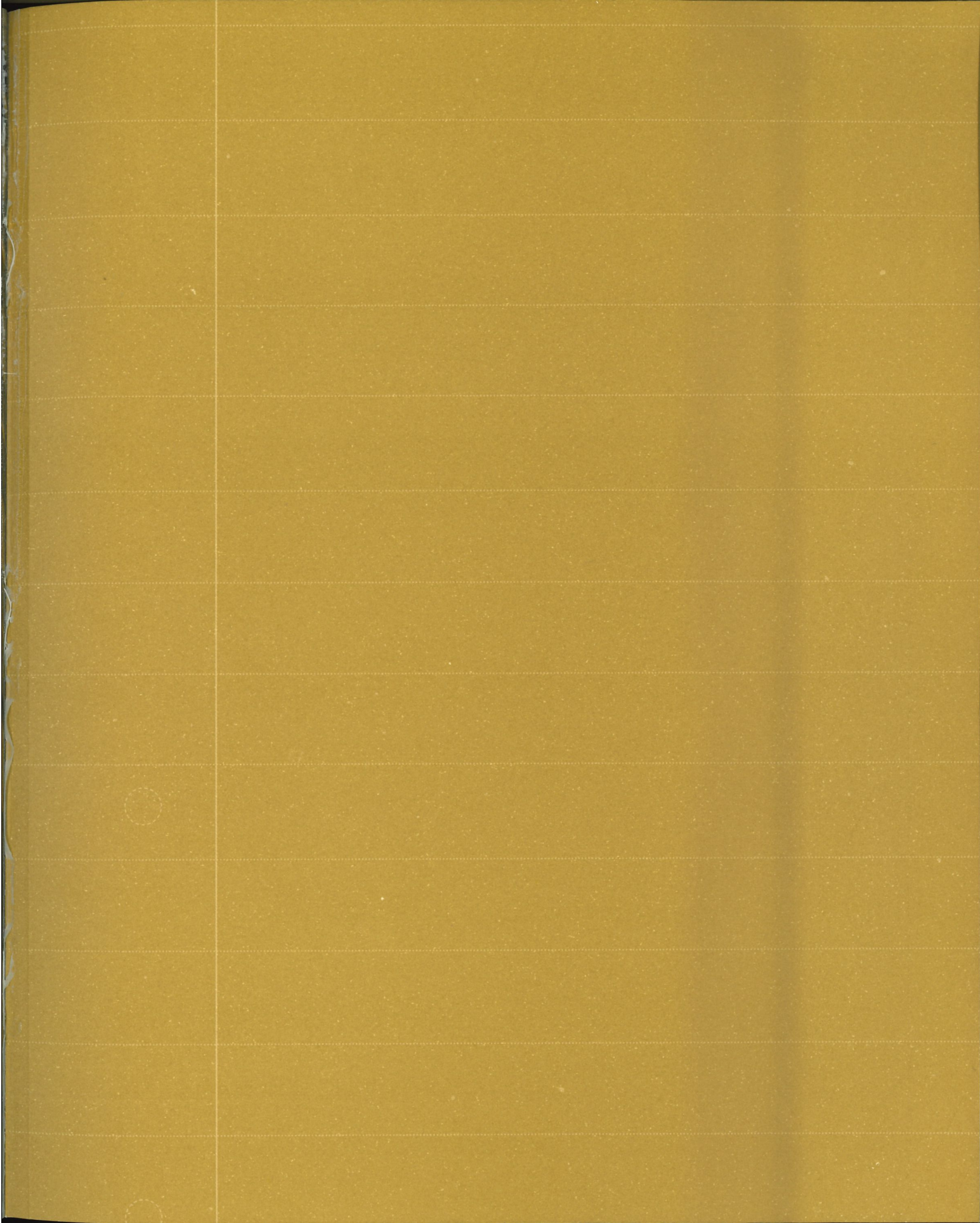
As simetrias já referidas não são, como se viu, simetrias exactas para todas as interacções. Julga-se precisamente que essas “violações de simetria” desempenham um papel fundamental na origem do nosso próprio Universo.

A par das simetrias “discretas” (i.e., não contínuas) como as mencionadas, e outras, a física contemporânea reconhece na evidência experimental das simetrias contínuas do espaço-tempo a origem das leis de conservação onde se funda a mecânica. Conservação do momento linear (resultado da homogeneidade do espaço, ou simetria de translação no espaço, ou seja, da identidade física de qualquer ponto do espaço, e ausência de lugar privilegiado no Universo). Conservação do momento angular (em resultado da simetria de rotação no espaço, i.e., da identidade física de qualquer orientação no espaço). Conservação de energia, por fim, (como resultado da simetria de translação no tempo, i.e., da identidade física de qualquer época temporal), em sistemas físicos isolados.

Run no 13470 Event no 2455







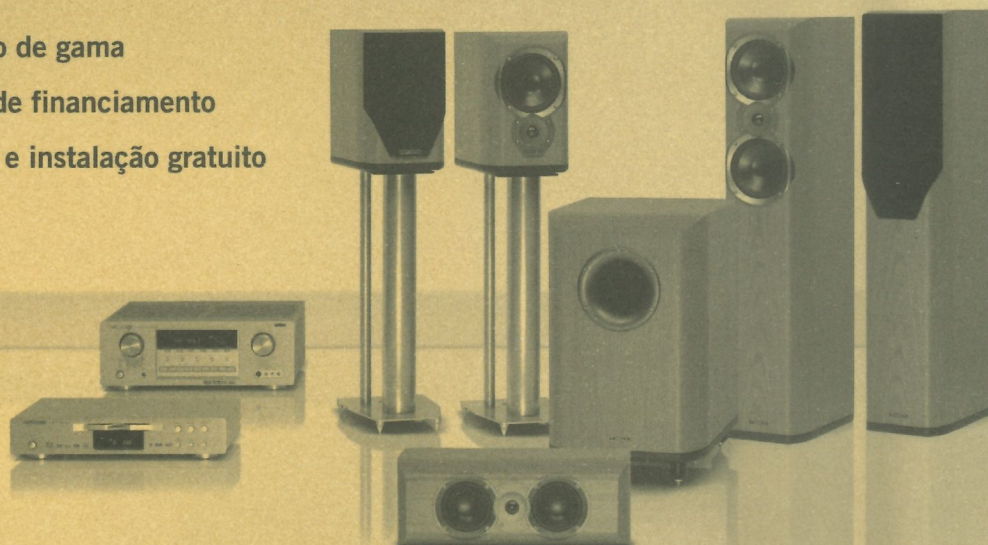
Crédito Pessoal BPI

# Estreia brevemente na sua sala.

Plasma Philips 37"  
+ Sistema de Som Volare  
por € 127,00/mês\*



- Equipamentos topo de gama
- Condições únicas de financiamento
- Serviço de entrega e instalação gratuito



Com os sistemas de som e imagem topo de gama que pode adquirir através do Crédito Pessoal BPI, vai poder reviver os seus filmes preferidos, com toda a emoção e sem sair de casa.

Para mais informações, dirija-se a qualquer Balcão BPI,  
ligue grátis 800 22 10 22 ou consulte [www.bancobpi.pt](http://www.bancobpi.pt).

Entidade Financiadora

\* TAEG: 5,642% (calculada para um montante de € 9.956,60, 96 prestações e taxa nominal de 5%).

