



**VER ATRAVÉS DO ESPELHO, MÚLTIPLOS OLHARES:**  
*fragmento-espelho* como génesis de cruzamento artístico

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM TEATRO, NA ÁREA  
DE ESPECIALIZAÇÃO DE CENOGRAFIA

**Orientadora:** PROFESSORA CLÁUDIA MARISA OLIVEIRA

**Co-orientador:** PROFESSOR JOÃO MENDES RIBEIRO

**JULIANA MARIA DA SILVA LOUREIRO GONÇALVES . 2015**



ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO

**VER ATRAVÉS DO ESPELHO, MÚLTIPLOS OLHARES:**  
***fragmento-espelho* como génesis de cruzamento artístico**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE **MESTRE** EM TEATRO,  
NA ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO DE **CENOGRAFIA**

**Orientadora:** PROFESSORA CLÁUDIA MARISA OLIVEIRA

**Co-orientador:** PROFESSOR JOÃO MENDES RIBEIRO

JULIANA MARIA DA SILVA LOUREIRO GONÇALVES . 2015



*À Samuel,  
qui s'est envolé trop tôt.*



## **Agradecimentos:**

Aos meus pais, sempre.

À Professora Cláudia Marisa, pelo apoio e confiança, pela inspiração e instigação. Ao Professor João Mendes Ribeiro pela disponibilidade, apoio e inspiração.

Em especial, a todos os artistas que aceitaram reagir e participar neste desafio, pela generosidade e a quem ficarei sempre grata: Ana Deus, Ana Luena, André Guedes, André Tavares, António Contador, Aya Koretzky, César Martins, Cláudio Reis, Diana Vinagre, Eduarda Melo, Esgar Acelerado, Gonçalo M. Tavares, Isabel Lhano, Joana Gama, Jorge Palinhos, José Capela, José Manuel Castanheira, Manuela Lomba, Mariana Sá Nogueira, Miguel Clara Vasconcelos, Nelson d'Aires, Nuno Carinhas, Paulo Catrica, Paulo Lages, Pedro Tudela, Sofia Lomba, Susana Vassalo e Valter Hugo Mãe.

Aos restantes artistas que me receberam/abriram a porta com entusiasmo.

Ao Gustavo, à Alicia e ao Pedro, que me fazem crescer.

Aos meus amigos pelo apoio e discussão durante o processo de trabalho, em especial: Délia Paulo, Paulo Pinto, Pedro Moura Simão e Nelson Rodrigues; ainda, incansável amiga, Ana Paula Rosendo.

NOTAS:

- i. Este texto não respeita o novo acordo ortográfico.
- ii. Para esta dissertação de mestrado foi utilizado o sistema francês de notação bibliográfica.

## SUMÁRIO

|       |                                                                                 |        |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------|--------|
| [0.]  | Introdução                                                                      | [p.1]  |
| [1.]  | <b>Modos de ver: <i>através</i> ou <i>para lá</i> do espelho</b>                | [p.5]  |
| [1.1] | O olhar <i>a partir</i> do espelho                                              | [p.6]  |
| [1.2] | Espelho como imagem                                                             | [p.9]  |
| [1.3] | Presente especular                                                              | [p.16] |
| [1.4] | Distância e/ou profundidade especular                                           | [p.21] |
| [1.5] | Espelho vazio                                                                   | [p.25] |
| [1.6] | Espelho partido: o fragmento como hipótese de trabalho                          | [p.32] |
| [2.]  | <b>(Des)multiplicação do espelho: um <i>convite</i>, várias <i>reacções</i></b> | [p.35] |
| [2.1] | Convite especular                                                               | [p.36] |
| [2.2] | Reacções ao convite: primeiro <i>reflexo</i> – criador/resposta                 | [p.41] |
| [2.3] | Reacções ao convite: segundo <i>reflexo</i> – conteúdo/resposta                 | [p.44] |
| [3.]  | <b>Reflexão final</b>                                                           | [p.58] |
| [.]   | <b>Referências Bibliográficas</b>                                               | [p.63] |

## Resumo

*Ver através do espelho, múltiplos olhares* é um exercício de reflexão acerca de um elemento frequentemente referenciado na cenografia e nas artes – o *espelho* – e um exercício de investigação multidisciplinar que tem este elemento como ponto de partida.

Procurando um entendimento abrangente do objecto especular no âmbito das ciências sociais e na sua interligação com as artes, este trabalho debruça-se sobre a importância e significações que o espelho adquire hoje. O olhar e a relação entre observador-observado, sujeito-objecto, adquirem uma importância maior quando nos referimos ao espaço teatral/perfomático ‘habitado’ por intermédio de um terceiro elemento potenciador de relações (o espelho).

A partir do enunciado de um exercício prático, experimentado em forma de *convite-especular*, foram convocados vários artistas portugueses, de várias artes, para trabalhar sobre o *fragmento-espelho* dado. As reacções dos vários artistas espelham vários olhares inéditos, a partir dos quais se intercala um entendimento sobre o espelhamento dos artistas na actualidade, e uma experimentação com base nesta matéria obtida para se transformar num outro espelho/espaco/plataforma criativa.

Neste trabalho, pretende-se criar a partir do espelho, criar a partir de outros criadores/criações, estimular uma plataforma e um processo de trabalho que abra caminho a possibilidades múltiplas através do cruzamento disciplinar.

**Palavras chave:** espelho, olhar, teatro, multidisciplinaridade.



## Abstract

*Looking through the mirror, multiple views* is a reflection exercise about a frequently referenced element in the set design and arts in general – *the mirror* – and an exercise in multidisciplinary research that has this element as a starting point.

Looking for a comprehensive understanding of the specular object in the social sciences and his interconnection with the arts, this work focuses on the importance and significance that the mirror acquires today. The look and the relationship between observer-observed, subject-object, acquire greater importance when we refer to the theatrical/performative space 'inhabited' by a third element enhancer of relations (the mirror).

From the *framework of a practical exercise, experienced in the form of specular invitation, were summoned several Portuguese artists from various arts, to work on the fragment mirror given.* The reactions of the artists reflect several unique looks, from which merges in one way an understanding of the mirroring of artists today, and in the other way an experimentation based on this material obtained to turn in another mirror/space/creative platform.

In this work, we intend to create out of the mirror, create out of other artist's works, stimulating a platform and a work process that opens the door to many opportunities through cross disciplinary.

**Key-words:** mirror, view, theatre, multidisciplinary.



## [0.]

### Introdução

*“L’œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l’œuvre”* - Paul Klee [citado por Georges Perec no preâmbulo de *Vie mode d’emploi*]

O porquê do espelho (ou a razão irracional).

O espelho seduziu-nos (enquanto tema), por se tratar de um elemento recorrentemente referenciado no campo da cenografia, mas também nas artes em geral, e isto não acontece (certamente) por acaso. Para além de todas as outras razões, talvez porque o espelho é um objecto muito prestado a simbologias.

Não podemos falar de espelho sem sermos sensíveis ao *olhar* (logo à relação entre observador-observado). O espelho aparece como possibilidade de *ver*, instrumento para *ver através*, um veículo *perceptivo*... Desde logo porque, genericamente, para onde direccionamos o olhar é onde situamos a nossa atenção.

Trata-se de um objecto (o espelho) que permite multiplicar a perspectiva e possibilita ver o mesmo elemento de vários ângulos – quando normalmente na vida (e no teatro), pelas nossas condições físicas/visuais, só temos (corporalmente) um ponto de vista (mais ou menos frontal) relativamente ao(s) elemento(s) que observamos. Ora, o uso/recurso aos espelhos permite-nos uma espécie de *mobilidade estática* na relação que estabelecemos com a envolvente. Para além disso, a ideia de *limites* espaciais (concretos/físicos) é difusa ou confusa, pois o espaço é ampliado/prolongado pelo espelho.

O teatro ilude. O espelho ilude. O espelho no teatro exponencia a ilusão. Ora, o espelho é então a ilusão criada da ilusão que redobra. Mas espelho também significa confronto com o próprio corpo, um lugar onde *manipulamos* a nossa própria imagem e *simulamos* a visão que os outros têm de nós. Então espelho, teatro, visão, ilusão, multiplicidade, consideramos vocábulos suficientes para nos seduzir e servir de premissas ao desenvolvimento temático.

Escolhida esta via, mais tarde (e melhor vistas as coisas), os caminhos por onde o espelho (através da arte) nos pode levar são infindáveis. As nuvens à volta do tema dissipam-se quando percebemos que convocar (realmente) múltiplos olhares era a ‘estratégia perfeita’ (ainda que arriscada) para dar forma (e sentido) a esta investida. Aposta-se deste modo numa ‘criação conjunta’ (próxima do exercício teatral), porque a solidão do espelho não reflecte tão ampla e proficuamente.

Era preciso desenhar uma estratégia de abrogagem teórica (primeiro capítulo) que, ao mesmo tempo fosse direccionada/conduzida mas também abrisse caminho para o exercício prático (segundo capítulo) – este sim, menos conduzido/‘controlado’ pois os resultados que poderíamos (ou não obter) eram incertos/incógnitos.

O *enquadramento teórico* exposto no primeiro capítulo pretende situar o espelho hoje, tendo como ponto de partida as matrizes da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Gilles Lipovetsky e Michel Maffesoli situam-nos na sociedade “pós-moderna” e dão-nos um enquadramento do pensamento contemporâneo com o qual estabelecemos relações com o espelho: o primeiro (Lipovetsky) aprofundando a sociedade da imagem, o segundo (Maffesoli) a sociedade do efémero – imagem e efémero, ambos constituintes do espelho. Para além destes, Georges Didi-Huberman enquadra-nos um olhar sobre a obra de arte ao qual interligamos com outros modos de ver (por exemplo, os ensaios sobre os espelhos de Umberto Eco).

Pareceu-nos importante começar pelas noções que referenciam a percepção e a construção do olhar (através Merleau-Ponty) para fazer aparecer o espelho como *imagem*. Imagem que nos importa situar enquanto imagem artística e da arte, mas também enquanto imagem da sociedade actual. Uma e outra não estão dissociadas, pelo contrário, reflectem-se.

Se, no início do século passado, a revolução industrial postula a ideia de uma sociedade de progresso, orientada para o futuro (dada pela possibilidade da máquina), hoje como nos orientamos/projectamos, quando o futuro deixou de ser o portador dos nossos sonhos?

Nesses primeiros tempos ‘futuristas’ (não o movimento artístico) o uso do vidro banaliza-se para deixar transparecer as grandes superfícies envidraçadas dos edifícios, uma época moderna onde tudo se pode ver, onde a verdade do individual está no colectivo – sermos iguais uns aos outros. A disseminação dos meios de reprodução era assim sinal de igualdade, e o homem era visto como um ser racional numa sociedade maquinal onde todos se assemelham. A arte vai salientar ou contestar este postulado moderno, querendo o espelho mostrar-se ‘minimal’ enquanto objecto artístico ou ‘maximal’ no que pode revelar para além do visível.

Por oposição à fria racionalidade moderna, o contexto “pós-moderno” abre-se a uma “revolução individualista” (Lipovetsky) direccionada para a realização pessoal (emocional) – sermos iguais nas diferenças. Deste modo, passamos do vazio racional (moderno) ao vazio emocional (pós-moderno), para chegarmos hoje ao “hiper-moderno” da actualidade, que não é senão o momento paroxista da sociedade da imagem que o progresso tecnológico eleva.

Chegamos assim ao *presente*, presente porque espelho é instante. Se a visão “ecrânica” da sociedade de hoje nos mostra um espelhamento constante do indivíduo, a visão “presenteísta” de Maffesoli não é menos importante para este retrato. O ecrã transforma-se num espelho da

vida quotidiana e, à falta de crença no futuro (por posição aos modernos), a vida quotidiana transforma-se no clímax do desejo, desejo da plenitude do instante espelhado na aceitação lúcida do efémero. Urgência de viver o momento que a velocidade dos tempos (e da tecnologia) obriga, revelam um espelho mais narcísico, que a arte também assinala. A posição do indivíduo e o questionamento/confronto dele mesmo com a sua própria imagem foi matéria de exploração para muitos artistas: da performance ao teatro, da pintura à literatura, passando pela arquitectura, os jogos especulares serviram para dar a ver muitos dos propósitos/manifestos da arte.

Ao questionar a posição do homem, questiona-se a sua dimensão espacial. Passamos a falar de *distância* e da *profundidade* dele (sujeito) em relação aos objectos (ou outros sujeitos). Falamos da terceira dimensão que se desdobra entre objectiva (espacial) e subjectiva (sentida, logo, profunda). O conceito de “heterotopia” de Michel Foucault é importante referenciar pois aponta para um “espaço outro” ao apresentar o espelho como um limiar espacial, uma acumulação de paradoxos, pois *é e não é* simultaneamente. Interessa-nos os limites que o espelho acumula: interior/exterior; realidade/ficção; visível/invisível; presença/ausência; próximo/distante. E podíamos não nos ficar por aqui...

Dos paradoxos especulares ao esvaziamento (que também os engloba), o espelho pode ser *vazio*. Não pela sua anulação/morte/destruição, mas pela ausência, pela não-presença, pela *invisibilidade* que atinge o sentir. Será que ainda vivemos na era do *vazio*? Ou, perdidos na urgência do instante, não temos tempo para *fechar os olhos e ver* (sentir)?

Queremos ver o que o vê o espelho. Estilhaçamos o espelho para podermos avançar, dá-se uma transformação: nascem múltiplos *fragmentos-espelho* que abrem a possibilidade de ver mais longe. Chegamos ao ponto de partida para o *segundo momento* (capítulo). Propomo-nos agora a um exercício concreto: desafiar vários artistas portugueses, de várias áreas artísticas, para participar de uma visão em torno do *fragmento-espelho* (que lhes é entregue em forma de convite). Os artistas que aceitarem reagir, devolvem a reacção. É sobre estas (reacções) que vamos trabalhar, refractar a reacção que despoletam, criar outros reflexos e reflexões sobre elas.

Um *primeiro reflexo* surge de uma leitura de ‘primeiro plano’ que diz respeito ao que chamamos de *espelhamento disciplinar*. O *segundo reflexo*, faz aparecer ‘segundos planos’ (ou níveis) de leitura: uma profundidade no cruzamento das reacções. Isto fez surgir um *percurso* de leitura de *espelhamentos cruzados*, de encadeamento temático, onde os ‘paradoxos’ abordados na primeira parte e as dialécticas imputadas ao espelho (e à obra de arte) guiam este percurso.

Ao espelho está associado o *presente temporal* e o *presente corporal*; o primeiro refere-se ao instante, àquele preciso momento em que a imagem acontece; o segundo à necessidade de

ser olhado por alguém, senão nada se produz. Imagem e presença são variáveis indispensáveis à equação perspética especular. É então um *objecto dinâmico* na relação do sujeito-objecto, observador-observado. Implica presença, como no teatro.

Se o teatro é o lugar para nos “dar a ver” (Victor Moura), o espelho também nos posiciona, ao dar-nos a ver o real (objectivo) ao mesmo tempo contém um oculto (subjectivo) revelado àquele que experiencia (sujeito). O exercício que propusemos feito de cruzamentos de olhares (e também disciplinares), possibilita espelho como operador de mudanças entre observador/espectador e o seu entorno – potencia novos espaços de visibilidade. *Dar a ver* novos lugares.

Como nos espelhamos hoje enquanto criadores?

[1]

## Modos de ver: *através* ou *para lá* do espelho

*“Où que l’ont soit, en effect, dans un amphithéâtre, sur une place, dans un cirque ou dans un espace transformé en théâtre d’une usine, il subsiste toujours cette ligne de partage des eaux visible ou invisible entre deux espaces qui ne sont pas occupés de la même façon: l’espace de ceux qui regardent, et l’espace de ceux qui représentent. C’est là précisément que réside l’essence du théâtre.”*

Josef Svoboda, 1984

*In: LISTA, Giovanni, La scène Moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXeme siècle. Paris: Actes Sud, 1997.*

*“Onde quer que estejamos, com efeito, num anfiteatro, numa praça, num circo ou no espaço de uma fábrica transformado em teatro, subsiste sempre esta linha de divisão de águas visível ou invisível entre dois espaços que não são ocupados da mesma maneira: o espaço daqueles que observam e o espaço daqueles que representam. É aí precisamente que reside a essência do teatro.” [Tradução da autora]*

## [1.1] Olhar *a partir* do espelho

“Nós vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”<sup>1</sup>.

É primeiramente através do olhar que *tocamos* o espaço. É este gesto fundador e fundamental no teatro – o de *olhar* o outro – que nos merece a primeira atenção.

Se formos à herança epistemológica da palavra, *teatro* “deriva do grego *theaomai* (θεάομαι) - olhar com atenção, perceber, contemplar”<sup>2</sup>. O teatro, enquanto *dispositivo arquitectónico*, é um *lugar de onde se vê um espectáculo*; *ver* é então uma condição primeira para a possibilidade do espectáculo. Por sua vez, a palavra *espectáculo*<sup>3</sup>, remete-nos novamente para o acto de ver, que não se limita a um simples ver (do grego *thea*=visão), mas um *olhar com atenção*, uma contemplação, um olhar que implica uma percepção por aquele que vê: o espectador.

“Percebemos o mundo através dos nossos corpos, somos considerados sujeitos incarnados, envolvidos na existência. A apreensão das significações faz-se pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do próprio corpo, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal.”<sup>4</sup>

O espectador é assim um sujeito incarnado (dotado de um corpo), que vê alguma coisa (objecto percebido) a partir de um determinado ponto. A percepção está relacionada com o corpo, com a experiência do corpo como um campo criador de sentidos. O teatro é o lugar, por excelência, criador de experiências e dotado de sentidos múltiplos.

Para Merleau-Ponty a percepção é a nossa abertura ao mundo, é a nossa “inserção” no mundo, natural e histórico. À percepção (através do corpo) estão associados a noção de *tempo* e de *espaço*. Se, por um lado, “o tempo do olhar é a resposta ao corpo que percebe à solicitação do visível”<sup>5</sup>, por outro, o sujeito que percebe (“sujet percevant”) é *espacial* no sentido em que “o nosso encontro primordial com o ser” é imediatamente “situado” e “orientado”. Ser espacial quer dizer: ele encontra-se no espaço (“il est à l'espace”), ele habita o espaço.

É no habitar o espaço que os objectos se tornam reconhecíveis e significantes. O espaço teatral/perfomático é um espaço habitado por aquele que vê e por aquele que é visto, pelo

<sup>1</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. p.17. [tradução da autora]

<sup>2</sup> *em*: Wikipedia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro>

<sup>3</sup> **es·pec·tá·cu·lo** [èt] (latim *spectaculum*, -i, aspecto, vista, maravilha, espectáculo)

*substantivo masculino* 1. Objecto da nossa atenção ao ver (determinada coisa); 2. Contemplação; 4.

Representação teatral. // "espectáculo", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/espectáculo>

<sup>4</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. [tradução da autora]

<sup>5</sup> DUPOND, Pascal – *La perception selon Merleau-Ponty*. p.21. [tradução da autora]



observador e pelo observado. É certo que a visão não é o único sentido neste *habitar*, mas consideramo-la aqui como o sentido primeiro. Existem outros importantes (como audição), que não ignoramos, mas consideramos a visão de maior relevância, por dois motivos: primeiro porque sem ela o espelho não espelha; segundo porque ver é um gesto mais individual (do que ouvir), ou seja, o espectador escolhe/decide onde quer depositar a sua atenção (enquanto que o som lhe entra pelos ouvidos, não se baseia tanto numa escolha voluntária, ou consciente).

Retomando Merleau-Ponty, “um corpo humano está *aí*, entre vidente e visível”<sup>6</sup>, o meu corpo é visível e móvel, pertence ao número das coisas, vê e move-se à volta das coisas, “elas são um seu anexo ou prolongamento [...], a visão parte ou faz-se do meio das coisas [...], da indivisão do que sente e do sentido.”<sup>7</sup>

Toda a criação parte do real<sup>8</sup>. Esse real transforma-se numa nova construção, um outro modo de ver: é assim que o espelho aparece. “O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e redobra.”<sup>9</sup>

A inquietude primeira deste gesto do *ver*, de como ver, o que ver, levou-nos à evocação/aparecimento do *espelho*. O espelho é visto como uma *possibilidade de ver*, como instrumento de percepção, como meio para *ver através*. É um meio de ampliação de sentido, de prolongamento perceptivo.

O espelho, considerado como uma “superfície regular capaz de reflectir a radiação luminosa incidente”<sup>10</sup>, é um objecto que nos é bastante familiar, como o prova o uso quotidiano que fazemos dele. Contudo, é um objecto que, de certa forma, nos fascina continuamente pelo paradoxo de acumular uma absoluta exactidão do real com as suas características duplicadoras, multiplicadoras, ilusórias, de uma imagem *virtual* - no sentido em que não há espaço tridimensional real para lá da imagem reflectida.

Como escreve Eco, “somos animais catóptricos: que elaboram a dupla capacidade de olharem para si próprios e para os outros quer na realidade perceptiva quer na virtualidade catóptrica.”<sup>11</sup> Há uma realidade, há uma virtualidade, há uma capacidade do homem se ver a si próprio e ver o mundo de outro ângulo. Se por um lado o espelho é o único instrumento que nos permite

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.21

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>8</sup> Esta é uma questão que por si só é tema de várias teorias, mas aqui, quando consideramos que a criação parte do real, entendemos que ela pode também transformar-se em real, ou seja, uma obra de arte pode nascer de outra obra de arte (que passou a fazer parte do real).

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.30

<sup>10</sup> ECO, Umberto - *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989. p.14

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.17

“tornar o nosso corpo inteiro visível para nós”<sup>12</sup> - em que através dele o *meu exterior* se completa; por outro, a sua *magia* consiste também na sua capacidade de funcionar enquanto *prótese* (prolongando o raio de acção de um órgão: visão) permitindo “colher o estímulo visivo onde o olhar nunca o conseguiria com a mesma força e evidência”<sup>13</sup>.

O espelho, se é essa superfície que reproduz perfeita e mimeticamente o real, pode também ser esse *canal*<sup>14</sup> que (tal como o teatro) nos permite ter uma outra visão sobre a realidade, nos permite, a partir da realidade, criar uma ilusão, uma ilusão espacial, uma ilusão perceptiva. E espelho torna-se metáfora do próprio teatro, nessa capacidade de produzir efeitos, de iludir, de expandir. Por isso, é ‘natural’ que se tenha tornado um elemento muito usado na criação/construção do espaço cénico.

Doravante, é a partir do espelho que vamos construir o olhar, onde o visível e o invisível se colocam numa posição instável, onde realidade e ficção se tornam ambíguos, onde interior e exterior se confundem, onde vida e arte se misturam.

Falamos do que está *entre*, falamos de *limites*, do espelho como *fenómeno-limiar*.<sup>15</sup> Falamos dessa fenda aberta entre *O que nós vemos e o que nos olha*<sup>16</sup> (*Ce que nous voyons, ce qui nous regard*) - o título em francês é mais rico pela dupla significação do termo “*nous regard*”: por um lado traduz-se directamente para *o que nos olha*, por outro quer dizer também *o que nos implica*, o que nos diz respeito, que nos toca. Ou seja, o que nos desassossega, inquieta.

“O encontro com uma imagem tem primeiro lugar frontalmente, é um momento extraordinário, um encontro com os olhos, mas também com a testa, a boca, as mãos: é todo o meu corpo que, de repente, cai sobre *La Dentellière* de Vermeer, por exemplo (muito pequena, perturbante, inesperada). [...] não há mais nada por detrás do quadro de Vermeer! Está lá tudo, nada está escondido!”<sup>17</sup>

O espelho, é também ele uma imagem? Pode num espelho nada estar escondido? O que há por detrás dele?

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.31

<sup>13</sup> ECO, Umberto - *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989. p.20

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.20. “Enquanto próteses os espelhos são ‘canais’ - canal é todo e qualquer medium material que permite a passagem de informação.”

<sup>15</sup> O sentido do termo aqui não se reduz ao que Lacan (sobre o estádio do espelho) considerava a experiência especular: como “fenómeno-limiar, que marca os limites entre o imaginário e o simbólico”, em que deixava de haver “verdade”, mas sim um “imaginário” do eu. ECO, Umberto - *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa : Difel, 1989. p.12

<sup>16</sup> *O que nós vemos e o que nos olha* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regard*), é o título do livro do filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman, editado em 1992.

<sup>17</sup> Entrevista a Georges Didi-Huberman por Jean-Max Colard e Claire Moulene, Jean-Marie Durand, 12 février 2014 [tradução da autora]

## [1.2] Espelho como *imagem*

“O espelho é antes de mais um instrumento de produção de imagens, que podemos situar numa espécie de pré-história dos *media*, é um suporte de produção de imagens.”<sup>18</sup>

De uma forma objectiva, o espelho devolve uma imagem que reproduz o que está diante dele: uma *imagem especular*. É na relação entre um sujeito e um objecto que “a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão”<sup>19</sup>.

O nosso cérebro habituou-se a usar o espelho e a relacionar-se com ele, assim, enquanto animais catóptricos que somos, significa que “assimilamos as regras de interacção catóptrica”<sup>20</sup>.

Uma vez assimilada esta regra da objectividade do espelho, entendemos como imagem especular, a imagem reflectida do que está *diante* esse objecto. Desta forma, o espelho (considerado regular e sem distorções) não mente e por isso confiamos nele.

A confiança na objectividade e na racionalidade, estava implícita no ‘sonho moderno’ que, através da arquitectura, acreditava que a transparência e reflexividade das grandes superfícies envidraçadas (as fachadas cortina e as casas de vidro), espelhavam um homem do futuro. Imagem de um homem maquinal, reproduzido internacionalmente através da transparência, onde cada gesto quotidiano é previsível e a privacidade “faz-se da repetição, da quase automatização, da *normalidade*, [e por isso] prescinde da opacidade.”<sup>21</sup> É o espelho uma sociedade progressista, que se apoiava na crença da ‘igualdade’ para amputar “parte da vontade do indivíduo”<sup>22</sup>. Por oposição, o ‘sonho pós-moderno’ procura o individual perdido na crença progressista, pretende recuperar o homem (enquanto sujeito único) perdido na órbita do ‘futurismo’.

Não com os mesmos propósitos conceptuais, apelamos novamente à objectividade, podendo inserir-se nos princípios proclamados por alguns artistas enquadrados na “arte minimalista”, como Donald Judd, Robert Morris ou Frank Stella. Os artistas pretendiam eliminar toda a ilusão para impôr objectos *específicos*, produzindo volumes puros e simples “desprovidos de qualquer imagem”, objectos que não “inventassem nem espaço nem tempo para além deles”<sup>23</sup>, formas autónomas que valessem *per se*, eliminando assim a temporalidade. Como dizia Stella: “a

---

<sup>18</sup> À *travers le miroir de Bonnard à Buren*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 2000. p.26. [tradução da autora]

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.30

<sup>20</sup> ECO, Umberto - *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa : Difel, 1989. p.18

<sup>21</sup> MILHEIRO, Ana Vaz – *A minha casa é um avião (Transparências)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007. p.130

<sup>22</sup> Ibid., p.131

<sup>23</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.32

minha pintura baseia-se no facto de que o que é visível nela é só o que está nela. O que há a ver é o que se pode ver. (*what you see is what you see*).<sup>24</sup>

No limite, o espelho enquanto objecto poderia ser o veículo perfeito para fazer da experiência do ver um *exercício da tautologia*<sup>25</sup> - e tanto é que muitos artistas considerados “minimalistas” recorreram ao uso do espelho.

Poderíamos até ir mais além e pensar no paradoxo do espelho quanto à questão da objectividade: uma produção minimal, no sentido em que simplesmente reflecte o que existe, não cria nada, não se produz nada – como interessava aos artistas acima citados –; ou então, uma produção maximal, no sentido em que ele mostra tudo, revela cruelmente a verdade das coisas e do mundo, ou seja, tudo está ali reflectido, a realidade.

Mas a imagem especular também ilude, e ilude precisamente porque está em relação com o corpo humano, com o seu cérebro e a sua retina, e por isso com a percepção que dela temos. Voltamos a Merleau-Ponty:

“O reflexo engana o olho, engendra uma percepção sem objecto [...]. No mundo, há a coisa mesma, e fora dela há essa outra coisa que é um raio reflectido [...]. A semelhança da coisa e da sua imagem especular não é para ambas mais do que uma denominação exterior, pertencente ao pensamento. A relação ambígua de semelhança é nas coisas uma clara relação de projecção.”<sup>26</sup>

A imagem especular pertence assim ao pensamento, é da nossa construção mental e condição humana. Há esta ambiguidade do que é o objecto e do que está fora dele. O que há então dentro da imagem especular? Podemos dizer que há uma visão que ultrapassa o evidente, há um processamento mental, uma representação ou significação do visível. Ou seja, o que está *para além do visível*, essa “clara relação de projecção” que não é nem clara nem evidente.

É por isso que não há forma de tornar as obras minimalistas como obras que nada representam, e os próprios artistas - Judd e Stella - vão ser desarmados pelas suas próprias palavras: “a arte é algo para que se olha” (*art is something you look at*) sustentava Judd, mas isto impõe uma presença “específica”<sup>27</sup>, logo um observador e um observado.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp.34-35

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19 - Didi-Huberman distingue as formas de ver o que temos diante de nós e a primeira é “experiência do ver um *exercício da tautologia*: uma verdade banal (o que eu vejo ali não é outra coisa senão o que lá vejo), não há nada mais do que o um volume, esse volume não é senão ele mesmo.”

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.34

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.42.

“O acto de dar a ver não é o acto de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazerem unilateralmente. Dar a ver é sempre inquietar o ver, no seu acto, no seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação rasgada, inquieta, exaltada, aberta.”<sup>28</sup>

A arte tem esse poder de nos dar a ver um oculto interior (ou seja, algo que está para além da visão), e poderíamos dizer que o desejo de criar ilusões é constituinte da criação artística. De notar que aqui, referimo-nos à ilusão, não como engano, mas enquanto representação de algo no nosso espaço interior, enquanto nos faz acreditar e ver numa outra coisa para além do óbvio, é a construção da imagem mental: “uma vidência que nos torna presente o que está ausente”.<sup>29</sup>

Isto aproxima-se do que Rilke escreveu a propósito da obra de Rodin: que o modo como ele faz passar para as suas obras as formas das coisas “não descobertas”, provém do olho como a “janela da alma”. “O olho pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação.”<sup>30</sup>

“As imagens da arte – por mais simples e «minimalistas» que sejam – sabem apresentar a dialéctica visual deste jogo em que soubemos (mas esquecemos) inquietar a nossa visão e inventar lugares para esta inquietude. As imagens da arte sabem produzir uma poética da «representabilidade ou da figurabilidade».”<sup>31</sup>

O espelho é um veículo que permite de forma evidente criar esse *jogo dialéctico* inquietante entre o visível e o invisível, entre o físico e semiótico.

Mas o espelho é também um instrumento de introspecção e autoficção que permite uma *imagem de si*. Ao espelho nós colocámo-nos em representação, manipulamos a imagem que queremos ver de nós próprios. O espelho oscila entre um interior e um exterior: reproduz o existente (exterior) ao mesmo tempo que permite a introspecção (interior).

Isto transporta-nos para o espelho de Narciso no tempo contemporâneo, para o lugar do indivíduo na sociedade de hoje, para a ideia de “narcisismo contemporâneo” associado a um “processo de personalização” que a sociedade pós-moderna vem sofrendo. Este processo de personalização, defendido por Lipovetsky, está relacionado com a desagregação da sociedade, o consumo de massa, o excesso de informação e a estimulação das necessidades, o que desencadeou um “individualismo hedonista e personalizado” da época pós-moderna.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>29</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.37

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.77.

Passamos de uma revolução industrial (mais colectiva), assente numa esperança futurista da primeira metade do século, a uma revolução “individualista” associada à revolução do consumo de massa e ao progresso tecnológico e de informação.

“Que outra imagem [Narciso] pode significar tão bem a emergência desta forma de individualidade com a sua sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada sobre a realização emocional de si próprio, ávida de juventude, de desportos, de ritmos, menos empenhada em triunfar na vida do que em realizar-se de modo contínuo na esfera íntima? Que outra imagem é capaz de sugerir com a mesma força o formidável surto individualista induzido pelo processo de personalização?”<sup>32</sup>

Podemos dizer que no mito de Narciso há um fascínio da imagem e, desta forma, é constituinte do que estamos a viver agora: um desejo de espelhamento relacionado com este processo de individualização e de singularidade subjectiva.

Há um desejo constante de nos vermos a nós próprios; de nos vermos através dos outros, dos outros se verem em nós.

“O conceito de narcisismo tem como objectivo reflectir este culminar da esfera privada”<sup>33</sup> e da importância do Eu que podemos associar à ideia de me enamorar por uma imagem. Mas mais do que essa imagem ser eu próprio, é a ideia ou a pulsão de espelhamento que sobressai e que ultrapassa o próprio corpo.

“Narciso já não está imobilizado diante da sua imagem fixa, já nem sequer há imagem, nada para além de uma busca interminável de Si, um processo de desestabilização ou flutuação *psi* na esteira da flutuação monetária ou da opinião pública: Narciso entrou em órbita.”<sup>34</sup> Continuando no pensamento de Lipovetsky trata-se do conceito de “neo-narcisismo”: o Eu vai-se esvaziando da sua identidade que paradoxalmente sucede em virtude do seu hiper-vestimento.

Pelo vestimento narcísico do corpo, este é promovido a objecto de culto, assim: “o moderno medo de envelhecer e de morrer é um elemento constitutivo do neo-narcisismo, [...]. De facto, é o processo de personalização que, esvaziando sistematicamente toda a posição transcendente, engendra uma existência puramente actual, [...] entregue à vertigem da sua auto-sedução.”<sup>35</sup>

Podemos ver este objecto de culto (corpo), como uma versão contemporânea do retrato de Dorian Gray. O imperativo contemporâneo da eterna juventude também é referido por Michel Maffesoli, no seu livro *L'instant éternel*: “ser jovem, na sua maneira de vestir, de falar, de

<sup>32</sup> LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio*. Lisboa: Relógio de água, 1989. p.13.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>35</sup> *Ibid.*, Chr. Lasch, citado por Gilles Lipovetsky, p.58

«construir» e de tratar do seu corpo, ou mesmo de pensar e meditar, é um novo imperativo categórico não deixando nada nem ninguém ileso.”<sup>36</sup> Maffesoli retoma a figura mitológica de Dionísio para referenciar o carácter hedonista da sociedade pós-moderna, onde o lúdico e a dimensão criativa representam um novo paradigma cultural.

É preciso viver o instante intensamente: “«a sombra de Dionísio» expande-se nas nossas megalópoles. Daí a importância do festivo, o poder da natureza e do ambiente, o jogo das aparências, o retorno do cíclico acentuando o destino, todas as coisas fazendo da existência uma continuação de *instantes eternos*.”<sup>37</sup>

Para além de Narciso, o mito de Dionísio é também imagem/figura de referência hoje. Retomando o primeiro, não esqueçamos que o espelho de Narciso era um lago, não era uma superfície lisa, e por isso não espelhava uma imagem perfeita.

É certo que o lago não reflecte uma imagem perfeita, mas o reflexo da água era o espelho mais verosímil que conheciam naquela época, pois os espelhos gregos e romanos eram em bronze ou prata polidos, e que, para além de terem cor, deformavam; quer dizer que era muito difícil o indivíduo ver-se a si próprio num espelho antigo. Transpondo esta ideia para a contemporaneidade, é possível que a imagem que temos de nós próprios não seja tão nítida quanto um espelho perfeito possa devolver. O não (re)conhecimento de si mesmo, também sucedeu a Narciso e que acabou por arrebatá-lo Dorian Gray, ambos ficam extasiados por um efeito sedução perversa, que culmina num desaparecimento (morte de ambos). Hoje acaba por se representar no desaparecimento de um Eu real para se transformar num Eu virtual.

Do “pós-moderno” ao “hipermoderno”, a imagem ganha cada vez mais força e presença. O culto da imagem é também uma forma de espelhamento. A sociedade da imagem faz-nos desejar ser iguais a um ideal, somos o espelho de uma imagem que nos é imposta como a imagem ideal, uma ilusão que se transforma em desejo. Em muito possibilitada e disseminada com o aparecimento das técnicas de reprodução do início do século passado, das quais o cinema foi um veículo poderoso pela difusão de imagens (personagens) que se tornam objectos de desejo.

Voltamos à frase de abertura deste sub-capítulo, que refere o espelho como uma espécie de pré-história dos *media*, como suporte de produção de imagens.

Como sabemos, o espelho não é o único suporte que reproduz fielmente o mundo ou os objectos que tem diante si. A fotografia e o cinema, foram instrumentos desenvolvidos entre finais do séc. XIX e princípio do séc XX que vieram, a par da revolução industrial, criar

---

<sup>36</sup> MAFFESOLI, Michel – *L’instant éternel*. Paris: La table Ronde, 2003. p.15 [tradução da autora]

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.16

mudanças radicais na sociedade, economia e na produção artística. Desde então, “em meio século passamos do ecrã-espectáculo ao ecrã-comunicação, do ecrã-único ao tudo-ecrã.”<sup>38</sup>

Lipovetsky refere-se a uma “mutação hipermoderna” de hoje que afecta todas as esferas da vida e da sociedade. Estamos no tempo do “ecrã-mundo” e do “tudo-ecrã”.

É incontornável que hoje vivemos na era da imagem, vivemos rodeados de ecrãs no nosso quotidiano, do pequeno ao ecrã gigante - a televisão, o computador, consolas de jogos de vídeo, internet e do mundo web, do telémovel, das máquinas fotográficas digitais. Vemos ecrãs em todo o lado, quer no espaço privado (em casa), quer no espaço público (na rua, nas lojas, nos restaurantes, nos carros). Vemo-nos em todo o lado.

“A época hipermoderna é contemporânea de uma verdadeira inflação de ecrãs. Nunca o homem dispôs de tantos ecrãs, não somente para ver o mundo, mas também para viver a sua própria vida.”<sup>39</sup>

Paralelamente, há cada vez mais desejo de o indivíduo se filmar, o “cinenarcisismo” como lhe chama Lipovetsky, mas também da expectativa do visual e da hipervisualidade do mundo e de si mesmo. Walter Benjamin abordando a nova técnica/meio de expressão artística em plena ascensão no início do século XX, o cinema, salientava o papel do actor, concretamente o “sentimento de estranheza, que, segundo Pirandello, o actor sente diante da câmara (de filmar), é da mesma natureza que o sentimento de estranheza que o homem sente diante da sua própria imagem no espelho.”<sup>40</sup> Se pensarmos no indivíduo enquanto actor do quotidiano, hoje esta estranheza seria de ordem inversa: onde mais nos identificamos é exactamente na imagem que esse aparelho (câmara) dá de nós próprios, ou da imagem manipulada que queremos dele obter.

Outra forma de espelhamento é a imagem que chega através do ecrã e que funciona como um espelho que contamina – através do cinema, televisão, internet, e a publicidade através deles. Criam-se desejos de consumo, desejos de imagem, desejos de imitação, que a imagem publicitária radicaliza/extremiza, criando a mais deslumbrante imagem, “ao ponto de a sua sedução «dirigir» o público e ditar comportamentos.”<sup>41</sup>

É a lógica da imagem-excesso, “valorizar o produto por promessas extremas (beleza, sabor, saúde, juventude, vitalidade, prazer) e por uma retórica do exagero superlativo” – a ideia de “sempre mais, sempre melhor”<sup>42</sup> – que vem de encontro ao processo de individualização da

<sup>38</sup> LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010. p.10

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.249

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter – *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 2007. p.44 [tradução da autora]

<sup>41</sup> LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010. p.224

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.237



sociedade pós-moderna, talvez mesmo refém de si própria na criação destes mecanismos viciantes reflectidos numa catadupa de imagens que impressionam rapidamente. O luxo, a perfeição, a sensualidade, são uma irrealidade sublimada cada vez maior.

“Sempre mais intimidade e *voyeurismo*, sempre mais sensacionalismo, sempre mais performance e objectivos de transformação: acontece isso tanto na televisão como no cinema [e acrescentamos, também extensível a todas as expressões artísticas]; a dissolução dos limites está em toda a parte, a procura dos extremos, dos grandes desafios que reorientam o conteúdo dos ecrãs. À pornografia do sexo junta-se a da alma; à escalada dos efeitos especiais junta-se a de tentar «mudar de vida» das pessoas. Em paralelo ao hipercinema afirma-se a hipertelevisão, sempre em fuga para a frente, no excesso das imagens catódicas.”<sup>43</sup>

Junta-se a especularidade com a espectacularidade da sociedade da imagem, junta-se o olhar do observador com o de ser observado, a arte como imagem e o quotidiano da imagem. Tocam-se os limites entre: eu-imagem, sujeito-objecto, arte-vida.

No limite do eu-imagem, há uma espécie de auto-sedução, como no mito narcísico. Por outro lado, manifesta-se uma expressão cada vez mais entusiasta e extremada da *selfie*, onde o autor da fotografia/filme é o próprio modelo, ou seja, ele é sujeito-objecto, como numa visão especular. Há ainda a necessidade da imagem constante, do “ser-mais” (“plus-être”, como escreve Maffesoli), em que a própria vida de todos os dias é vivida como obra de arte, uma encenação quotidiana onde impera a intensidade do momento, espécie de existência absoluta da criação artística, “um instante de beleza perfeita cristalizando a eternidade”<sup>44</sup>.

A era do ecrã-total leva-nos à questão da percepção da imagem e do que representa a sua qualidade estética pela sua manifestação técnica. O que é este presente imagético na relação com o corpo? Em que medida se torna uma performance “em órbita” constante? De certa forma a dicotomia do corpo esbate-se, o corpo já não é uma positividade material oposta a uma consciência transcendente (que está para além do visível), mas torna-se um espaço indeciso, um “objecto-sujeito”, um misto flutuante de sentido e de sensível (como referia Merleau-Ponty).

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp.218, 219

<sup>44</sup> MAFFESOLI, Michel – *L’instant éternel*. Paris: La table Ronde, 2003. p.58 [tradução da autora]

### [1.3] *Presente especular*

Rodin escreveu: é o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não pára.<sup>45</sup>

O espelho reflecte sempre o presente. Podemos dizer que, objectivamente, o espelho só reflecte o presente, a imagem especular só se constrói uma vez, uma única vez, só acontece naquele instante, não se pode nunca mais voltar a vê-la exactamente igual. Podemos “congelar” a imagem do espelho no recurso a outros artificios, como a fotografia (“espelho congelante”, chama-lhe Umberto Eco). Mas neste caso já é um outro olhar (pois olha-se através da câmara), não é a mesma imagem em si (pois é trabalhada noutro ângulo), e também já está noutro tempo, já não é presente.

O corpo também é presente. O sujeito que percebe “é aquele que na exploração sensorial, dá um passado ao presente e orienta-o para um *por vir* (“avenir”), não sou eu enquanto sujeito autónomo, sou eu enquanto tenho um corpo e que eu sei “ver” (“regarder”)<sup>46</sup>.

Assim, o tempo do olhar é a resposta ao corpo que percebe à solicitação do visível. O corpo que percebe (“corps percevant”) é um corpo temporalizante (“temporalisant”)<sup>47</sup>.

O tempo é um elemento incontornável na percepção, assim como na relação do sujeito com o mundo visível. Michel Maffesoli, no seu ensaio *L’instant éternel (O instante eterno)*, diz-nos que “o tempo determina o ser social bem como estrutura toda a gente. Ser e tempo. Eis uma tensão que continua inteira. Sempre actual, enquanto condiciona a nossa relação com o mundo e a nossa relação com os outros.”<sup>48</sup>

Contrapondo a linearidade temporal do progressismo moderno, apoiado numa esperança no futuro, o tempo de hoje (pós-moderno) de que fala Maffesoli, é o tempo *presente*. No *presenteísmo*, como lhe chama, trata-se de viver o presente – onde não há lugar para uma teoria orientada para o futuro. Esta inversão da polaridade temporal relativamente à modernidade, sublinha a ideia de que a vida de hoje é uma “sucessão de instantes imóveis, instantes eternos, dos quais é preciso tirar o máximo prazer”<sup>49</sup>. Há de certa forma uma urgência de viver o momento presente.

Deste modo, é na vida quotidiana que vivemos esse instante e onde encontramos o tempo presente. Segundo Maffesoli, há uma certa fatalidade nos factos quotidianos e na experiência, o que destaca o “aspecto trágico do presente”, na medida em que há uma “força do destino” que nos ultrapassa. Isto implica uma “aceitação do mundo tal como ele é” e, por isso, é preciso

<sup>45</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.64

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. France: Gallimard - Collection Tel, 1994. p.277 [tradução da autora]

<sup>47</sup> DUPOND, Pascal – *La perception selon Merleau-Ponty*. p.21 [tradução da autora]

<sup>48</sup> MAFFESOLI, Michel – *L’instant éternel*. Paris: La table Ronde, 2003. p.21 [tradução da autora]

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.11

vivê-lo intensamente.

Esta intensa experiência vivencial do presente “vai a par com o sentimento de fazer da vida uma obra de arte.”<sup>50</sup> Neste sentido, o gesto criativo contemporâneo sente a necessidade de adoptar uma posição estética: o de sentir emoções colectivamente, de viver com toda a intensidade. Trata-se da sublimação da vida de todos os dias, ou seja, no quotidiano realçar o aspecto qualificativo da existência, que, como refere Maffesoli, é uma “exigência cada vez mais forte nesta pós-modernidade crescente”.

À vida quotidiana, que é vivida individualmente, há uma ideia de ritual e de repetição que lhe está associada, e que é constituinte de uma vida plural e colectiva. Podemos dizer que há uma espécie de refacção do individual no colectivo.

Sabendo que a temporalidade existe apenas simbolicamente, como refere Maffesoli, “o tempo individual só existe sob a forma de participação a qualquer coisa que ultrapassa”<sup>51</sup>. Na estetização do quotidiano, o tempo individual é posto em cena publicamente, o que lhe confere um carácter social, pois assenta sobre emoções comuns e sentimentos partilhados, relacionando-se assim com uma memória colectiva e esperanças comuns.

Trata-se, segundo Maffesoli de um “ritual quotidiano que repousa sobre a junção da imagem e do presenteísmo, e todas as coisas sublinham bem a fulgurância do instante”<sup>52</sup>. Esta imagem presenteísta é vista como uma “teatralidade quotidiana, que é a vida de todos os dias, um *theatrum mundi*, lugar privilegiado dos afectos”<sup>53</sup>, onde a “subjectividade de massa” está ligada à memória colectiva.

Na questão do olhar e da percepção, há outro constituinte do sujeito-tempo: a *memória*. Na experiência com o objecto, aquele que nos pode *inquietar* o olhar, é aquilo que Benjamin referia de *aura* (que Didi-huberman persegue no seu livro), e que está associada ao “poder da memória” (“*mémoire involontaire*”). Pois, no “*carácter fantasmático desta experiência*”, trata-se “de um olhar trabalhado pelo tempo, de um olhar que daria tempo ao aparecimento para este se desdobrar como pensamento”<sup>54</sup>. Para Benjamin, a época da reproductibilidade técnica, enfraquece a *aura* da obra de arte, “este processo tem o valor de sintoma; a sua significação ultrapassa o domínio da arte. [...] a técnica afasta o objecto reproduzido do domínio da tradição.”<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.84

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.99

<sup>54</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto : Dafne Editora, 2011. p.119

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter – *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 2007. 16-17 [tradução da autora]

Ao mesmo tempo que no período pós-moderno, o teatro “não rompe com o passado, mesmo se o contesta”<sup>56</sup> (acontecendo até de o prolongar nas tentativas de concretizar as utopias modernas através dos novos meios técnicos), o surgimento da performance vem confirmar a “extraordinária diversidade de estilos contraditórios”<sup>57</sup> daquele período. O termo *happening* aparece em 1959<sup>58</sup>, numa época em que se defendia que “a linha entre a arte e a vida deve ser mantida tão fluída quanto possível.”<sup>59</sup> *Happening* refere-se a um:

“acontecimento único, onde termina a distinção entre actor e espectador, este último convidado a uma participação total, corpo e alma. [...] Aquilo que se procura não é mais do que uma redescoberta de si e dos outros, uma apresentação nova do mundo dos objectos ao longo de um jogo que se torna ritual.”<sup>60</sup>

Com o “crescimento das massas” cresce a preocupação de Benjamin em relação à perda de valor (aura) da obra de arte, pois a cada dia se impunha “de forma uma imperiosa a necessidade de possuir o objecto o mais próximo possível, a imagem, ou, antes, o seu reflexo, a sua reprodução.”<sup>61</sup>

A individualidade reclamada na sociedade “pós-moderna” reflectia-se na arte, os artistas apelavam à consciência do indivíduo. Um dos artistas que trabalha com estas variáveis *presente-passadolinstante-memória*, é Dan Graham, e fá-lo mais concretamente nas suas performances do início dos anos 70, trabalhando exactamente com este jogo de reflexo e reprodução. Por um lado, o artista pretendia estudar o comportamento activo e passivo do espectador utilizando “espelhos e equipamentos de vídeo que permitiriam aos *performers* transformarem-se em espectadores das suas próprias acções, (...) tinha por objetivo criar uma consciência precisa de cada gesto”<sup>62</sup>. Por outro, explorou esta técnica também para criar um efeito de passado, presente e futuro na performance *Present Continuous Past* (1974) em que:

“o espelho funcionava como um reflexo do tempo presente, enquanto um efeito retroactivo obtido através dos vídeos mostrava ao *performer*/espectador as suas acções passadas. [...] os espectadores ver-se-iam perante algo que tinham acabado de fazer, mas também estariam

---

<sup>56</sup> BABLET, Denis – *Les revolutions sceniques du XXeme Siecle*. Paris: Societé Internationale d'Art, 1975. p. 286 [tradução da autora]

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>58</sup> Quando o pintor Allan Kaprow apresenta na Reuben Gallery de New York os seus “18 happenings em 6 parts”.

<sup>59</sup> Allan Kaprow, Cit. por BABLET, Denis – *Les revolutions sceniques du XXeme Siecle*. p.344 [tradução da autora]

<sup>60</sup> BABLET, Denis – *Les revolutions sceniques du XXeme Siecle*. Paris: Societé Internationale d'Art, 1975. p.344 [tradução da autora]

<sup>61</sup> BENJAMIN, Walter – *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 2007. 20-21 [tradução da autora]

<sup>62</sup> GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance*. Lisboa: Orpheu Negro, 2012. p.205

conscientes de que quaisquer das suas acções futuras apareceriam no vídeo na condição de «tempo futuro».<sup>63</sup>

Michelangelo Pistoletto, é um artista italiano que recorreu, em quase todos os momentos da sua produção artística, ao espelho. Uma das suas obras paradigmáticas da questão temporal especular é *Il presente* (1961)<sup>64</sup>, em que inventa o *quadro-espelho*, onde a imagem fotográfica se substitui à imagem pintada, e essa superfície reflectora da pintura é substituída por uma placa de metal polido que funciona como espelho.

Nesta obra:

“o espelho empurra-nos para a frente, para o futuro dos reflexos *por vir*, e ao mesmo tempo ele faz-nos recuar na direcção de onde a imagem chega, ou seja, no passado, ele empurra para trás, no espaço e no tempo, o que nós vemos no espelho à nossa frente está atrás de nós. Este jogo espacial é uma transformação da nossa situação no tempo. [...] A abertura do quadro *specchiante* integra o passado e o futuro fazendo-os girar um no outro.”<sup>65</sup>

Se no início do século XX surge a fotografia, exactidão à qual a pintura não pode rivalizar, deixou de haver necessidade de imitar ou reproduzir o existente. O espelho torna-se um “meio artístico”, constituindo suporte e superfície, que não é apenas objecto de representação ou metáfora de mimesis, mas a verdadeira obra de arte e de expressão artística.

Podemos dizer, como já vimos anteriormente, que hoje vivemos um presente *ecrânizado* e individualizado. “Hoje é Narciso que simboliza o presente”<sup>66</sup> e ele está distanciado da crença e do olhar para o futuro, associadas ao optimismo moderno da ciência e da técnica; desacredita-se no progresso para se querer “viver já, aqui e agora, ser-se jovem em vez de forjar o homem novo”<sup>67</sup>.

Vivemos no instante, vivemos num espelho permanente. Em relação ao corpo e à imagem de nós próprios, em relação à avidez de consumo das imagens, esse “poder ecrânico” que cria uma nova relação com o espaço-tempo:

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.205

<sup>64</sup> “The figure of a man seemed to come forward, as if alive, in the space of the gallery; but the true protagonist was the relationship of instantaneousness that was created between the spectator, his own reflection, and the painted figure, in an ever-present movement that concentrated the past and the figure in itself to such an extent as to cause one to call their very existence into doubt: it was the dimension of time itself” (Michelangelo Pistoletto, *Minus Objects*, Galleria La Bertesca, Genoa 1966), retirado do site do artista: <http://www.pistoletto.it/eng/crono03.htm>

<sup>65</sup> *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 2000. p.34 [tradução da autora]

<sup>66</sup> LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio*. Lisboa: Relógio de água, 1989. p.47

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.11

“Uma espécie de hiper-espaço-tempo no qual tudo se efectua de imediato, em fluxo contínuo, na instantaneidade do tempo real. E isso afecta todos os domínios da actividade humana, da vida económica à vida quotidiana: por toda a parte o ecrã trabalha para fazer quebrar os limites do tempo e do espaço.”<sup>68</sup>

Estamos no momento da temporalidade imediata e instantânea que, sob o efeito da comunicação informatizada e ligados a dispositivos com luz própria, nos dão todas as imagens e tempos do mundo num instante, tão potencialmente largo quanto efémero, e, como o espelho, intangível e quase invisível.

O espelho é a instantaneidade, a fotografia congela o instante e o vídeo introduz uma disjunção temporal através do movimento.

A experiência teatral ou performática, tal como o espelho, têm esta dimensão instantânea do presente. O espelho é um plano de representação, de representação da vida quotidiana, e de representação do mundo, do mundo artístico. Tal como no teatro, esta distinção entre estes mundos é muito ‘escorregadia’.

Tal como as outras artes, o teatro acompanhou a evolução da sua época e o recurso à tecnologia torna-se um meio de expressão. Josef Svoboda foi o “herdeiro do «palco tecnológico» da primeira metade do século”<sup>69</sup> era um revolucionário na sua época, pois misturava tecnologia com géneros teatrais diferentes para criar os efeitos pretendidos. No espectáculo concebido e realizado em 1958 com Alfred Radok, *Lanterna mágica*, Svoboda cria um dispositivo cénico onde jogam simultaneamente actores ‘ao vivo’, projecções de filmes, desenhos animados e diapositivos, “tudo tendo como suporte objectos em movimento. A encenação está cheia de truques surpreendentes, criando efeitos poéticos, como a aparição do actor em cena quando ele no instante anterior aparecia apenas em imagem [projecção], ou ainda o desbodramento de personagens.”<sup>70</sup>

No tempo presente da imagem digital, “as imagens estão divorciadas da sua fonte identificável, sem obrigação para com o mundo real; elas referem-se a elas próprias”<sup>71</sup>, sem um espaço-tempo tangível, as imagens desmaterializam-se. Desta forma, também o espaço-tempo teatral vai sofrer as mutações da sua própria época e a relação entre performer-espectador nesse espaço-tempo também a acompanham. Isto não quer dizer que o teatro vivo desaparece em

<sup>68</sup> LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O ecrã global*, Lisboa: Edições 70, 2010. p.291

<sup>69</sup> LISTA, Giovanni – *La Scène Moderne, Encyclopédie Mondiale des Arts du Spectacle Dans la Seconde Moitié de XXeme Siècle*. Paris : Actes Sud, 1997. p.81 [tradução da autora]

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.82

<sup>71</sup> ARONSON, Arnold – *The future of scenography, Theatre Design & Technology*. Review of U. S. Institute for Theatre Technology, (winter 2010) p.84-87 [tradução da autora]

detrimento de um instante desmaterializado, mas há uma percepção mais fluante de tempo e uma desintegração do espaço cénico.

#### [1.4] *Distância e/ou profundidade especular*

O espaço é “calculado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado.”<sup>72</sup>

A dimensão espacial só existe, porque existe um corpo (espectador) e porque existe algo (ou alguém) que ele vê, esse algo é também corpo-forma. Através do nosso corpo, estamos sempre em relação, em comparação, em confrontação, com o espaço-objecto que nos rodeia. É a nossa dimensão humana, relacional, posicional, que dá uma escala comparativa à nossa medida, à dimensão do corpo no espaço. Estamos em constante *performance* com o meio.

O espelho é um limiar espacial que oscila entre um ampliador do sentido de espaço e ao mesmo tempo da sua inexistência, é presença e ausência simultânea. A relação que se estabelece entre imagem e objecto é promíscua, um é o outro, um contém o outro, um transforma-se no outro. Ambos criam um *espaço outro*.

Inserido na conferência apresentada em 1967, Michel Foucault desenvolve a ideia *Dos Espaços Outros* (*Des Espaces Autres*) e o conceito de *heterotopia*, numa época que ele considerava ser a época do espaço, a época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso – que se aproxima da ideia de Lipovetsky (1983), do tempo pós-moderno “da obsolescência acelerada, da mobilidade, da desestabilização.”

Neste texto, Foucault esclarece não lhe interessar focar a noção de *espaço interior* (o espaço fenomenológico “interior” de Bachelard), mas sim de *espaço exterior*: espaço no qual vivemos, e pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual se desenvolve precisamente a erosão da nossa vida, e do nosso tempo e da nossa história, este espaço que nos coroa e nos precipita (“ravine”), é ele próprio, um espaço heterogéneo.<sup>73</sup>

O espelho aparece descrito como um espaço *entre as utopias* (lugares sem real) e os *lugares absolutamente outros* (heterotopias):

“Há uma espécie de experiência mista, intermédia, que é a do espelho. O espelho, apesar de tudo é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num

---

<sup>72</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.48

<sup>73</sup> FOUCAULT, Michel – *Des Espaces Autres. Heterotopies*. [tradução da autora]  
in <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en.html>

espaço irreal que se abre virtualmente por detrás daquela superfície, eu estou ali, onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde estou ausente – utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e onde ele tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que eu me descubro ausente do lugar onde eu estou, pois vejo-me ali. A partir deste olhar que de alguma maneira se dirige a mim, do fundo deste espaço virtual que é o outro lado do vidro, eu volto-me para mim e recomeço a dirigir os meus olhos a mim mesmo e a reconstituir-me ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia neste sentido em que ele me devolve aquele lugar que ocupo no momento em que me olho ao espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, pois ele é obrigado, para ser percebido, de passar por esse ponto virtual que é o ali.”<sup>74</sup>

O espelho é para Foulcault paradoxalmente real e irreal, presença e ausência, próximo e distante, é portanto um espaço limite, dialéctico. Mas não podemos deixar de associar esta “experiência mista” - que cria uma “espécie de sombra”, onde me “descubro ausente”, onde me “volto para mim e recomeço a dirigir os meus olhos a mim mesmo e a reconstituir-me ali onde estou” – ao pressuposto fenomenológico e à experiência sensorial (não objectivável) que lhe está implícita, pois “eu vejo-me ali”. Defendia Strauss: “se calhar, não fazemos outra coisa, quando vemos algo e subitamente somos *tocados* por esse algo, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*”<sup>75</sup>.

A esta experiência, que nos toca, que olha, que nos implica, Didi-Huberman associa a uma “dupla distância, duplo olhar” (em que o observado observa o observador), que é o que o autor chama de *distância como choque*: “distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância óptica capaz de produzir a sua própria conversão háptica ou táctil.”<sup>76</sup>

Esta *distância* é para Strauss a “forma espácio-temporal do sentir”<sup>77</sup>. Essa é também a distância que já referimos anteriormente, relativa à noção de *aura* de Benjamin: “uma estranha trama de: espaço e tempo.”<sup>78</sup> – um *espaçamento trabalhado* – em que “experimentar a aura,

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.133

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.131

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.134,135 - continuo a citação de Strauss citada por Didi-Huberman: “A distância (die Ferne) é a forma espácio-temporal do sentir. Na experiência sensorial, o tempo e o espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenoménica. Assim, a distância não é simplesmente a forma espácio-temporal do sentir, é também forma espácio-temporal do movimento vivo. O próximo e o distante só existem em mim na medida em que estou orientado para o mundo e que, além de tender no desejo para o que não possuo, me transformo ao desejar o outro.”

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.117



quer dizer, o aparecimento da sua distância e o poder desta sobre o nosso olhar, sobre a nossa capacidade de nos sentirmos olhados.”<sup>79</sup>

Este espaço é distante, profundo, inacessível, ou seja, não é um espaço objectivável.

“Mas no mundo estético – no sentido da *aisthesis*, ou seja, da sensibilidade – não tem nada de estável para o fenomenológico; *a fortiori*, para o da estética – no sentido do mundo trabalhado das artes visuais –, cujo trabalho não consiste noutra coisa senão em modificar as relações e em deformar os objectos, os aspectos. Neste sentido, portanto, a profundidade não se reduz de modo nenhum a um parâmetro, a uma coordenada espacial.”<sup>80</sup>

Merleau-Ponty também se referiu à noção de profundidade, vista como *terceira dimensão*: “Eu vejo-a e ela não é visível, pois é avaliada a partir do nosso corpo até às coisas. (...) Estamos sempre para cá ou para lá da profundidade.”<sup>81</sup> Para Merleau-Ponty a terceira dimensão é mais do que uma terceira dimensão (objectiva), diz respeito a *que distância de mim* se encontram as coisas (é a “deflagração do Ser” que Cezanne busca na pintura).

O espelho pode ser a materialização do *objecto aurático*, simultaneamente próximo e distante, na medida em que é uma impossibilidade (como dizia Foucault), – pois não podemos tocar aquele espaço/corpo reflectido –, e é também imediatamente distante, transporta-nos para ‘outra dimensão’. Tem esse poder de ser um objecto capaz de evocar algo distante de forma próxima, fazendo emergir um poder de desejo, pois também é na distância que está o poder de fascínio. Isto remete para o poder do fascínio de Narciso sobre a superfície espelhada do lago, e Jean Baudrillard sublinha que “não se trata de um espelho estendido a Narciso para que ele nele se encontre idealmente vivo, trata-se do espelho como ausência de profundidade, como abismo superficial.”<sup>82</sup>

Benjamin escreveu sobre o *declínio da aura* associada à modernidade: “poder da proximidade” decorrente da reproduzibilidade e da possibilidade<sup>83</sup>, período em que criticava vigorosamente a aura como fenómeno de culto e divinização, mas Benjamin também criticava a própria modernidade na sua incapacidade de reconfigurar as coisas, na sua “atrofia de experiência” ligada a um mundo mecanizado. Contudo, o mundo da reprodução generalizada é justamente

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.135

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.135

<sup>81</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa : Vega, 1992. p.39

<sup>82</sup> BAUDRILLARD, Jean – *I’ll be your mirror*. in *Philosophie Magazine*, Hors-série N°19, Été 2013. pp 60-61 [tradução da autora]

<sup>83</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.123,124

“poder da proximidade” “que se alargou extraordinariamente desde a invenção da fotografia, de manipular imagens – imagens, porém, enquanto reproduções, enquanto multiplicações esquecidas desse “aparecimento único” que constituía a característica do objecto visual “tradicional”

aquele que vivemos hoje na sua maior intensidade, o do ecrã global, como anteriormente referimos.

A este mundo do digital, a disseminação electrónica permite uma ubiquidade da imagem. À ubiquidade está ligada a simultaneidade. Segundo Lipovetsky:

“Com a transmissão eléctrica das imagens à distância, o mundo exterior e longínquo é visto imediatamente e ao mesmo tempo por milhões de pessoas. Imediatismo, ubiquidade, simultaneidade: o pequeno ecrã (televisão/telemóvel) põs homens e mulheres em contacto com o grande mundo, agora sem fronteiras, e segundo a expressão famosa de McLuhan, transformado em “aldeia global”.”<sup>84</sup>

Esta ubiquidade e simultaneidade também são constituintes do artifício que pode ser o espelho, mas igualmente da pintura (como no exemplo de Merleau-Ponty<sup>85</sup>) e, podemos também dizer, do teatro.

Se a arquitectura na primeira metade do século passado propunha “espaços quase imateriais que o olho penetra a seu *bel-prazer*, construções transparentes de onde vemos simultaneamente o exterior e o interior”<sup>86</sup>, o espaço cénico recorreu a essa “possibilidade de mostrar simultaneamente diversos espaços ao espectador: tal quarto de hotel e em segundo plano a cidade onde se ele se situa, etc. As paredes tornam-se transparentes ou esqueléticas, os limites explodem/desfazem-se.”<sup>87</sup>

Como refere Robert Venturi, “a percepção simultânea de uma multiplicidade de níveis envolve conflitos e hesitações para o observador, tornando mais vivida a sua percepção”<sup>88</sup>. No espaço teatral “o espectador não experiencia mais do que uma ilusão, aquela que é suscitada pelas próprias condições de visibilidade que cada projecto lhe determina”<sup>89</sup>. João Fernandes refere ainda, relativamente aos espaços cénicos de António Lagarto, que estes “determinam um modo particular de ver, apresentado-se como «cenários-miragem» ou «instalações-quadro», lembrando continuamente ao espectador o lugar-outro de um jogo de identidades.”<sup>90</sup>

<sup>84</sup> LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70, 2010. p.205

<sup>85</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. Através da pintura atingimos o próximo e o distante – Ponty dá o exemplo de Delaunay quando ele dizia estar no seu leito em Petersburgo e os olhos verem o sol de Paris. > simultaneidade da imagem que vê com a imagem mental.

<sup>86</sup> BABLET, Denis – *Les revolutions sceniques du XXeme Siecle*. Paris: Societé Internationale d'Art, 1975. pp.281,283 [tradução da autora]

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.283

<sup>88</sup> Robert Venturi, cit. por: RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico, um percurso biográfico*. Coimbra : Fac. de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009. p.358

<sup>89</sup> FERNANDES, João - *António Lagarto: na esfinge do eu, os labirintos do olhar*. Porto: Teatro Nacional de São João/ Fundação Serralves, 1999.

<sup>90</sup> *Ibid.*

Corpo e espaço, num determinado tempo, são constituintes da experiência teatral ou performática. É um visível presente que através do olhar nos penetra. O espaço teatral compõe-se de uma multiplicidade de olhares e o espelho, quando entra em cena como elemento desta composição é um catalisador da multiplicidade espaço-sensorial.

O arquitecto João Mendes Ribeiro projectou vários espaços cénicos utilizando a materialidade de superfícies transparentes e reflectoras, que, como o próprio explica, permitem:

“sugerir o prolongamento do espaço do palco e romper com a visão frontal da cena, questionando a fronteira do palco e os limites da representação. Subvertendo a imobilidade do espectador, rompe-se com o seu ângulo de visão restrito, para através de um reflexo, reunir dentro do campo visual, diversos elementos que antes se encontravam dispersos no espaço. Por outro lado, a devolução espacial que estes materiais propiciam permite a criação de relações entre realidade e virtualidade.”<sup>91</sup>

Na perspectiva de quem habita física e inevitavelmente o espaço teatral, os actores/bailarinos/performers, a criação do espaço cénico passa por também por “criar as condições para o trânsito dos corpos no espaço”, o que se mostra evidente no trabalho de Nuno Carinhas enquanto cenógrafo: “Aprendi que o corpo em acção no espaço vazio confere identidade a esse mesmo espaço, sendo que a luz é parte integrante da narrativa.”<sup>92</sup>

### [1.5] Espelho vazio

Comecemos por lembrar a primeira frase do livro de Peter Brook, *O espaço vazio*: “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.”<sup>93</sup>

Peter Brook circunscreve a uma equação simples os elementos necessários para o acontecimento teatral, defendendo uma vertente espacial despojada, ou seja, refere-se a um espaço sem referências, um espaço a-temporal, a-histórico, um cenário despido, onde é através do corpo dos actores, dos seus sentidos, que se cria a cena. Trata-se de reduzir o

---

<sup>91</sup> RIBEIRO, João Mendes – *Arquitectura e espaço cénico, um percurso biográfico*. Coimbra : Fac. de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009. p.360

<sup>92</sup> Nuno Carinhas, citado por: CARVALHO, Paulo Eduardo – “Dramaturgias do espaço : Nuno Carinhas”. *Sinais de Cena*, Nº2, Dezembro 2004. p.27

<sup>93</sup> BROOK, Peter - *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.9

espaço ao essencial imprescindível, no fundo, é um espaço onde se cria um *cenário mental*, que diz respeito a um espaço formal subjectivo. A essência da acção teatral concentra-se no texto e na acção, onde o papel do actor é de importância máxima, a quem Peter Brook também evoca um vazio, trata-se de um vazio interior que o actor deve conceder/dar à personagem, esse corpo que habita o espaço através do texto.

O espaço vazio de Peter Brook não se distancia muito da ideia, acima citada, presente em muitos dos espaços cénicos de Nuno Carinhas, os “espaços mentais”, como lhe chama, habitados essencialmente pelo poder da palavra através do gesto e corpo do actor, sendo a cenografia: “um processo de interrogação, uma das formas de deriva interior de um projecto cénico que se conclui sob a forma de síntese”<sup>94</sup>.

Falamos do visível e do invisível no espaço, no espaço teatral que dá a ver (através da experiência do espectador e também do actor) aquilo que não é evidente. Como refere José Capela, no contexto cénico a percepção dos fenómenos é vivida através do olhar do público atento “à construção de sentidos através do texto e da acção, e à dimensão metafórica do próprio teatro”<sup>95</sup>. Enquanto na arquitectura o invisível “tende a concentrar-se no uso – na percepção vivencial e inconsciente da forma através da acção – na cena não se encerra em si mesmo: torna-se veículo fundamental de significação poética do visível”<sup>96</sup>.

A intervenção de Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa para 11ª Bienal de Veneza, aposta num espaço dialogante entre exterior/interior, que flutua entre visível e invisível. A intervenção arquitectónica<sup>97</sup> propõe um grande espelho (entre dois edifícios existentes), uma grande tela que se expõe à envolvente tornando edifício quase imaterial, como se desaparecesse. “Como pode uma exposição de arquitectura interrogar a natureza fragmentária da contemporaneidade, feita de espaços instáveis e cambiantes, de fluidez e transitoriedade?”<sup>98</sup>, era a provocação esboçada no enunciado dos comissários. Aquela proposta na realidade constitui-se de uma soma de muitos espelhos para formar um maior, o grande reflexo daquele lugar, a arquitectura parece invisível, pois torna invisível o que está atrás, e simultaneamente mostra com clareza o que é aquele lugar, o que existe à volta dele, o que há para além do espaço vazio. Este grande espelho não toca na água, levita, parece não a querer reflectir, mas sim a arquitectura veneziana ou o que está entre água e céu.

<sup>94</sup> Nuno Carinhas, citado por: CARVALHO, Paulo Eduardo – “Dramaturgias do espaço : Nuno Carinhas”. *Sinais de Cena*, Nº2, Dezembro 2004. p.29

<sup>95</sup> CAPELA, José – “Os espaços d'A Capital pelos Artistas Unidos”. *Laura, Revista de Cultura Arquitectónica*. Guimarães : Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Out. 2003. - nº 0. p.51

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>97</sup> Projecto para “Cá Fora: Arquitectura Desassossegada”, de Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa no Pavilhão de Portugal /Fondaco Marcello. Representação Oficial Portuguesa na 11ª Exposição Internacional de Arquitectura *La Biennale di Venezia*. O tema geral da Bienal de Veneza : «Lá Fora: Arquitectura para lá do edificado»

<sup>98</sup> Jorge Barreto Xavier, retirado do site: <http://www.dgartes.pt/outhere/projecto.htm>

Visível e invisível são duas faces da mesma moeda.

A propósito da sua obra *Le Grand Verre*, Duchamp dizia:

“Tive simplesmente a ideia de uma projecção, de uma quarta dimensão invisível, pois não se podia vê-la com os olhos. (...) por analogia simplesmente intelectual (com a sombra) considerei que a quarta dimensão poderia projectar um objecto a três dimensões, por outras palavras, que todo o objecto a três dimensões, que vemos com indiferença, é uma projecção de uma coisa a quatro dimensões que não conhecemos.”<sup>99</sup>

Uma quarta dimensão desconhecida que podemos considerar a dimensão fisicamente intocável, uma espécie de falsa transparência pois revela aquilo que não é visível, ou seja, aquilo que nos *toca* de uma forma não palpável.

Voltamos inevitavelmente ao verbo que conduz toda esta linha de pensamento e a interrogar sobre o que implica a palavra *ver* :

“A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar *ausente de mim mesmo*, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim.”<sup>100</sup>

Na primeira página do livro, Didi-Huberman cita um parágrafo de *Ulisses* de J. Joyce, a “inelutável modalidade do visível”, que termina com a frase: “Fecha os olhos e vê”<sup>101</sup>. Num dos significados que lhe atribui, Huberman diz: “devemos fechar os olhos para ver quando o acto de ver nos remete, nos abre para um *vazio* que nos olha, que nos diz respeito e, em certo sentido, que nos constitui.”<sup>102</sup> Neste contexto ‘ulissiano’, o vazio refere-se à perda da mãe, e Didi-Huberman vê, neste olhar, um olhar que está para além do visível, para além do objecto que temos à frente, no qual está implícita uma ausência ou uma perda: “cada coisa a ver, por mais exposta e mais neutra que aparente ser, se torne *inelutável* conquanto lhe esteja subjacente uma perda.”<sup>103</sup>

Este *trabalho visual* de “fechar os olhos para ver”, para Didi-Huberman tanto se pode referir ao olhar o mar por alguém que morre, ou uma obra de arte. A obra de Tony Smith, *The black box* (1961), vai ser analisada ao longo do seu livro como um exemplo de objecto (visual) que fala da perda, da destruição, do desaparecimento, do vazio. Perante um volume (que tanto pode

---

<sup>99</sup> DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002. p.60

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. pp.64 e 65

<sup>101</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.9

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.13

ser um caixão como um cubo em madeira), estamos, por um lado, perante a “evidência do volume” e, por outro, a confirmação de que “o que me olha” já “não tem nada de evidente”, é, pelo contrário, “uma espécie de *esvaziamento*”<sup>104</sup>.

O vazio de um espaço *entre* que remete para a *utopia do espelho* de Foucault, esse *espaço outro* que *está e não está*, que é uma espécie de vazio onde me vejo “ali onde não estou”, aquela “espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde estou ausente”. Fechar os olhos implica entrar num escuro, na escuridão de *si*, para ver o seu interior, podemos dizer que fechar os olhos implica sentir.

Como já referido, vários artistas, ainda que com diferentes critérios, ilustram, sobretudo a partir dos anos 60, a utilização do espelho. Nos materiais reflectores procuravam neutralidade e indiferença, bem como transparência, reflexão e projecção, que era uma forma de crítica social do período em que viviam. Esse é também o período em que o “teatro da dúvida, da inquietação, da angústia, da agitação, parece mais verdadeiro do que o teatro com uma intenção nobre.”<sup>105</sup>

Yves Klein, em 1960, apresenta no seu *jornal de um só dia* a ideia de *Teatro do vazio*, onde na primeira página se destaca a fotomontagem<sup>106</sup> intitulada: “Homem no espaço!” - “O pintor do espaço atira-se para o vazio!”<sup>107</sup>; este “pintor do espaço”<sup>108</sup>, que está ali a evocar um vazio, quer ultrapassar os limites da própria pintura e estar presente nesse mesmo espaço que quer representar, ser parte dele e do vazio para onde ele nos pode levar.

É uma espécie de presença e ausência simultâneas, em que o espelho e o vidro (produtores de efeitos, como transparência, reflexo e projecção) permitem exprimir claramente este aparente paradoxo. Os pavilhões de Dan Graham, os labirintos para Larry Bell ou as cabanas de Daniel Buren, são espaços de atravessamento com o nosso corpo e os nossos olhos, de forma a ampliar o nosso sentido de espaço e de vazio.

A saturação da imagem já se profetizava nos finais de 60. “Mais do que em qualquer outra altura, estamos ávidos de uma experiência que transcenda a monotonia.”<sup>109</sup> Esta urgência: “Será por vivermos numa era de imagens? Será que temos de passar por um período de

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>105</sup> BROOK, Peter - *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.63

<sup>106</sup> Esta imagem de Yves Klein é conhecida como “Salto para o vazio”, realizada em Outubro de 1960, na 5 Rue Gentil Bernard, Fontenay-Aux-Roses.

<sup>107</sup> *Dimanche – Le Journal d'un Seul Jour* – de 27 Novembro 1960, foi o jornal criado por Yves Klein, que imitava o jornal parisiense *Dimanche*

<sup>108</sup> “Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire, un figuratif et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois me redre sur place, dans cette espace même.” - *Dimanche – Le Journal d'un Seul Jour* – de 27 Novembro 1960. in <http://yveskleinarchives.org/works/large/dimanche1.pdf>

<sup>109</sup> BROOK, Peter – *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.68

saturação da imagem para voltarmos a sentir a necessidade da língua?”<sup>110</sup>

À contemporaneidade “hipermoderna”, como vimos anteriormente, está relacionada a apoteose do consumo, que é sobretudo o “consumo da sua própria existência através dos *media* desmultiplicados, dos tempos livres, das técnicas relacionais, o processo de personalização gera o vazio em technicolor, a flutuação existencial na e pela abundância dos modelos”<sup>111</sup>.

No “neo-narcisismo” o Eu vai-se esvaziando-se da sua identidade que paradoxalmente sucede em virtude do seu hiper-investimento. Como defende Lipovetsky, “é através do excesso de imagens e da sua celeridade que se realiza a personalização”<sup>112</sup>, consequentemente, este processo de personalização esvazia toda a posição transcendente, uma existência puramente actual e uma subjectividade total. Parecendo estarmos numa espécie de círculo: “quanto mais os indivíduos se exprimem menos há que dizer, quanto mais se solicita a subjectividade, mais anónimo e vazio o efeito se revela.”<sup>113</sup>

Esta *era do vazio* e da *personalização* parece acumular paradoxos. Por um lado, Lipovetsky associa a “flutuação narcísica” à “impossibilidade do sentir” e ao “vazio emotivo”, quer dizer, a subjectivização é feita de “sensibilização epidérmica ao mundo e simultaneamente profunda de indiferença em relação a ele.”<sup>114</sup> Outro paradoxo, é o deste processo de individualização ser caracterizado pelo investimento no Eu, pelo sujeito voltar-se para si mesmo, na procura da sua interioridade, uma “revolução interior”<sup>115</sup> que finalmente se mostra vazia de emoção quando o corpo (que é sobrevalorizado) é cada vez menos hábil para se relacionar com os outros - perante a indeterminação e o excesso de informação.

Se pensarmos na relação contemporânea entre o visível (mundo objectivo) e o invisível (interioridade, espírito), o percurso ao longo destas últimas décadas não encontrou quietude na sociedade da imagem – estas duas faces da mesma moeda parecem não se encontrar, parecem andar viradas de costas, onde se tocam sem se verem – uma trama de um complexo enredo. Parece estarmos ainda mais longe do *teatro do sagrado* (ou *Teatro do Invisível-que-se-torna-visível*) de Peter Brook, assente na “ideia de que o palco é um espaço onde o invisível pode emergir [ideia que] está fortemente marcada pelo nosso espírito”<sup>116</sup>.

Passamos do “drama moderno” marcado pela velocidade, ao “trágico pós-moderno” onde o tempo se imobiliza num instante eterno, como defende Maffesoli. O equilíbrio interior pós-

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>111</sup> LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio*. Lisboa: Relógio de água, 1989. pp.11,12

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.71

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.50

<sup>115</sup> “Simultaneamente à revolução informática, as sociedades pós-modernas conhecem uma «revolução interior», um «movimento de consciência», um fascínio sem precedentes pelo auto-conhecimento e auto-realização, como prova a proliferação dos organismos psi, técnicas de expressão e de comunicação, meditações e ginásticas orientais.” LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio*. Lisboa: Relógio de água, 1989. pp.51

<sup>116</sup> BROOK, Peter – *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.59

moderno procura-se através da ligação entre a aventura e a experiência, onde “a vida aventureira vai a par com a espiritualidade”<sup>117</sup>. Como já vimos antes, no *instante eterno*, só existe o momento vivido, o quotidiano que se traduz numa subjectividade de massa. Maffesoli fala de uma orientalização do ocidente que tem a ver com o *amor fati*<sup>118</sup>, onde a aceitação do destino une uma comunidade, existindo um sentido de conjunto em que o *sagrado* não se trata de um deus abstracto ou de um Estado racional, mas sim de uma: “transcendência imanente, constituída por um sentimento de pertença, pela paixão partilhada ou pela correspondência quase mística, com aquilo que me rodeia”<sup>119</sup>.

Uma obra que tenta ‘equilibrar’ o carácter invisível (transcendente) com o visível (mundo dos homens) é a última cenografia projectada por João Mendes Ribeiro, para o espectáculo “Quatro Santos em três actos” (a partir de Gertrude Stein), encenada por António Pires e apresentada no Teatro do Bairro. Um grande espelho suspenso, em oblíquo, sobre o palco, espelha o que acontece na terra e evoca a paisagem celeste. As personagens dançam, atravessam, habitam o espaço, num duplo aparecimento entre o visível e o impalpável.

*A Arte assume a Religião*, declarou Michelangelo Pistoletto no seu manifesto em 1978. Dez anos antes, Peter Brook constatava que tanto o sagrado (religioso) como o poético tinham desiludido (de uma forma generalizada) e, por isso, reivindicava: “Hoje, mais do que nunca, precisamos de encenar verdadeiros rituais”<sup>120</sup>. Actualmente, aceder a um “ser-mais” é ultrapassar a vida quotidiana, é aceder à poesia do quotidiano, onde “a globalidade está na ordem do sagrado”<sup>121</sup>. Por isso o ritual tem um papel fundamental, pois “repetir faz entrar num tempo mítico”<sup>122</sup> – o da rotina quotidiana. Para Maffesoli, trata-se de um ritual, “enquanto repetição e redobramento”, não de um indivíduo ou sujeito isolado, mas “de uma comunidade, da subjectividade de massa que é estruturada e confortada pelo ritual”, que “não é mais do que o ritmo específico pelo qual o sentimento de finitude e da pertença se exprimem no quotidiano.”<sup>123</sup>

É o imanentismo<sup>124</sup> em que vive a sociedade pós-moderna, onde, segundo Maffesoli, o que importa é o canal, o afectuoso, o essencialmente simbólico, um ambiente presenteísta que permite o conhecimento de si próprio e o reconhecimento do outro. Conhecer-se e reconhecer

<sup>117</sup> MAFFESOLI, Michel – *L’instant éternel*. Paris: La table Ronde, 2003. p.71 [tradução da autora]

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.44 - Maffesoli, refere-se sobre tudo ao “*amor fati* nietzschiano: ser livre dentro de uma necessidade cheia de amor”, mas o *amor fati* nietzschiano também é a aceitação integral da vida e do destino humano mesmo nos seus aspectos mais crueis e dolorosos.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.67

<sup>120</sup> BROOK, Peter – *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.64

<sup>121</sup> MAFFESOLI, Michel – *L’instant éternel*. Paris: La table Ronde, 2003. p.44 [tradução da autora]

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.82

<sup>124</sup> **i·ma·nen·tis·mo** (*imanente* + *-ismo*) substantivo masculino : Doutrina que defende que o absoluto ou Deus são imanentes aos seres humanos ou à natureza. (“imanentismo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/imanentismo>.)



o outro.

Exercício de equilíbrismo difícil este. Por um lado, o “narcisismo obrigatório”<sup>125</sup> onde se cultiva o amor próprio, um egoísmo racional, de um Eu voltado para si mesmo, mas que ao mesmo tempo depende da aprovação e reconhecimento dos outros. Por outro, como no mito, “Narciso fica, até à sua morte imóvel, sobre a fonte”<sup>126</sup>, prestando “culto à própria imagem” podendo cair no abismo “de não estar acessível a nenhuma experiência e sobretudo à do amor”<sup>127</sup>. Mas não podemos esquecer que nesta imobilização diante de si mesmo, segundo o mito de Ovídio, Narciso fica petrificado até ao seu desaparecimento, metamorfoseia-se, transforma-se numa outra imagem; o que também pode ser metáfora de uma imagem alterada do espelho contemporâneo, da incapacidade de nos vermos nitidamente.

Por isso, precisamos de voltar a *fechar os olhos para ver*.

“Sabem que coisa é fantástica num espelho? Não se ‘vê’ nada, é absolutamente negro. Não há um negro melhor do que o de um espelho: a obscuridade adquire volume, torna-se um espaço pleno de mistério, é, por isso, verdadeiro teatro.”<sup>128</sup>

Esta *obscuridade total* foi a ideia central que Svoboda desenvolveu para a cenografia para *Salomé*<sup>129</sup>. Como o próprio descreve: “Criei no deserto uma obscuridade total: nunca se fez um escuro mais total do que o criado pelo espelho que pus no palco, porque o espelho não “via” nada. Criava-se assim uma obscuridade completamente diferente, quase palpável.”<sup>130</sup>

Interessa-nos agora aqui destacar esta frase do texto de Donald Judd: “Tudo o que está sobre uma superfície tem um espaço atrás de si.”<sup>131</sup> Originalmente tinha um outro contexto, mas importa-nos descontextualizar para o seguimento deste trabalho. Isto por duas razões: uma porque o espelho não termina no seu limite, esconde algo por detrás (da imagem) que existe paralelamente e para além dele; a segunda, envolve a questão de como pode o espelho ver-se a ele próprio? E como pode o espelho ver as suas costas?

Uma possibilidade: e se partirmos o espelho? Uma vez quebrado, o espelho pode reflectir-se a si próprio.

<sup>125</sup> ELTCHANINOFF, Michel – “Dossier: Faut-il s’aimer soi meme?”. *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014. p.43-45 [tradução da autora]

<sup>126</sup> LACROIX, Alexandre – “Perdre sa vie à contempler son profil Facebook?”. *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014. p.51 [tradução da autora]

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>128</sup> SVOBODA, Josef - *Architettura dell’ Immaginario – Un seminario di scenografia di Josef Svoboda*. Milano : Ubulibri, 1992. p.75 [tradução da autora]

<sup>129</sup> apresentada em 1985 na Ópera de Montreal, com encenação de Václav Kašlík em 1985.

<sup>130</sup> SVOBODA, Josef - *Architettura dell’ Immaginario, Un seminario di scenografia di Josef Svoboda*. Milano : Ubulibri, 1992. p.75 [tradução da autora]

<sup>131</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto : Dafne Editora, 2011. p.31

## [1.6] Espelho *partido*

“Somos fragmentos do grande espelho”<sup>132</sup>

Como já referimos, o espelho é um utensílio do quotidiano, mas tornou-se também uma coisa em si mesma, tornou-se *meio artístico*. “Depois de ter multiplicado e desmultiplicado o mundo, ele é em si mesmo múltiplo, ele divide-se e desmultiplica-se.”<sup>133</sup>

Ao longo dos tempos, “os pintores sonharam frequentemente a partir dos espelhos porque neste «artefacto mecânico», como no da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível.”<sup>134</sup> No renascimento desenvolveram-se técnicas de representação capazes de criar efeitos de ilusão, isto, em paralelo com o ressurgimento do interesse pela filosofia platónica, resultava numa tendência para ver a pintura como uma imagem espelhada da realidade. Desde então, “os espelhos e os vidros forneceram uma boa base de metáforas terminológicas para a exploração das artes até ao presente.”<sup>135</sup>

Através do espelho, os artistas desenvolveram imagens sobre o entendimento de si-mesmos e modos de representação visual do mundo. Quando o próprio artista é objecto de representação na sua obra, isso pode representar uma “visão total e absoluta”: o eu no mundo e o mundo em mim, ou como vejo o mundo e como o mundo me vê.

Isto leva-nos a estabelecer a ponte com um artista que procurava uma *arte pura*, Ad Reinhardt, e que para tal, recuperando o postulado moderno “less is more”, leva ao extremo a sua filosofia criando “Doze Regras para uma Nova Academia” (*Twelve Rules for a New Academy*).

*Art-as-art* (“Arte-como-arte”), dizia Reinhardt, expressão poderosa que implica um reforço da coisa por ela mesmo, uma espécie de *mise en abîme*, um espelho dele próprio que cria profundidade de sentido. Lembramos que Reinhardt refutou muitas vezes o enunciado do seu contemporâneo Frank Stella – que dizia “o que há a ver é o que se vê” (*what you see is what you see*) –, ao afirmar que “«a visão em arte não é a visão», mesmo se tudo o que há para ver num quadro deve estar ao alcance do olhar”<sup>136</sup>. Salientamos a evidência de que a palavra “como” (*as*) não tem o mesmo significado que “é” (*is*) ou seja, “Arte-como-arte” não é o mesmo que “Arte-é-arte”.

<sup>132</sup> *Siamo frammenti del grande specchio* é título do vídeo da performance de Michelangelo Pistoletto, parte do manifesto do *Re-birth Day*, em dezembro de 2013, onde se insere o seu conceito de “Terceiro Paraíso” (*Terzo Paradiso*), in: <http://www.pistoletto.it/it/home.htm>

<sup>133</sup> *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 2000. p.29 [tradução da autora]

<sup>134</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.31

<sup>135</sup> KRYSTOF, Doris - *Gehard Richter - Ohne farbe | Without color*. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, Museum Franz Gertsch - Catálogo da exposição 2005. p.81 [tradução da autora]

<sup>136</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.171-172

Arte não pode ser apenas arte, nem visão apenas visão, porque somos capazes de alcançar outros lugares para além do visível. Lembramos que Merleau-Ponty considerava a pintura “um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projecção semelhante àquela que as coisas aí inscreveriam e aí inscrevem na percepção comum”; é este mesmo artifício que nos projecta mais longe, permitindo-nos “ver na ausência de um objecto verdadeiro a forma como o vemos na vida e, nomeadamente, nos dá a ver o espaço, aí onde espaço não existe.”<sup>137</sup>

Falamos dos sentidos e das possibilidades que se abrem através destes “artifícios”. Falamos então de imagens dialécticas, e “falar de *imagens dialécticas* é projectar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (sentidos da sensibilidade, o óptico e o táctil, neste caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com os seus equívocos, os seus espaçamentos próprios).”<sup>138</sup>

Desta forma, somos conduzidos a Walter Benjamin, quando diz que “a ambiguidade, sem dúvida, não é senão a imagem dialéctica em suspenso.”<sup>139</sup>

Com isto, não podemos deixar de notar que o espelho é um instrumento dialéctico *per si*, e podemos até ir mais longe considerando-o *para-dialéctico*, pois instrui mais do que uma dupla distância de sentidos: instaura uma multiplicidade de sentidos.

“O fantasma do espelho arrasta para fora a minha carne, e, dum mesmo fôlego, todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante, o meu corpo pode comportar segmentos recolhidos nos dos outros, tal como a minha substância os atravessa; o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espectáculos, os espectáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.”<sup>140</sup>

É a partir daqui que se estilhaça o espelho e se desmultiplica em fragmentos. O espelho partido é imagem do mundo multiplicado em fragmentos e os fragmentos são visões sobre o real, são detalhes de um conjunto.

O espelho é um produtor de ambiguidade e fragmentação, na medida em que, mais do que ser uma visão única do mundo, é uma visão-fragmento de uma totalidade. A totalidade pode ser assumida como uma totalidade fragmentária, na medida em que é feita da multiplicidade de fragmentos; assim, a imagem total é reconstituída através deles.

A reflexão especular permite jogos de multiplicações infinitas, fluxos de pensamento, produtor de uma infinidade de visões que renovam a nossa percepção. A multiplicidade corresponde a vários modos de ver, ou a várias visões de diferentes artistas.

<sup>137</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.38

<sup>138</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011. p.141

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>140</sup> P. Schiller (1935) Cit. Por: MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.31

É aqui que se estabelece a ponte para o desafio seguinte. Esse desafio parte do pressuposto de, a partir desse “instrumento duma magia universal”, trabalhar sobre e com o olhar de outros (artistas), abrindo a possibilidade de “transformar as coisas em espectáculos, os espectáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.” Com isso pretende-se constituir uma imagem, uma visão contemporânea, ou seja uma visão de hoje, no presente, porque o espelho é presente.

A imagem fixa-se temporariamente, desdobra-se, desmultiplica-se, leva-nos ao interior de nós mesmos para enriquecer a nossa visão do mundo e percebermos a nossa posição no mundo (enquando criadores).

## [2]

### (Des)multiplicação do espelho: um *convite*, várias *reacções*

*Une image artistique est une image  
qui assure son propre développement,  
sa propre perspective historique.  
Cette image est une semence,  
un organisme vivant qui évolue.  
C'est un symbole de la vie,  
mais qui diffère de la vie.  
Car la vie intègre la mort,  
alors que l'image de la vie l'exclut,  
ou bien la considère  
comme une possibilité unique  
pour affirmer la vie.*

ANDREI TARKOVSKI, *Lumière instantanée*. Editions Philippe Rey: Paris, 2012.

*Uma imagem artística é uma imagem  
que assegura o seu próprio desenvolvimento,  
a sua própria perspectiva histórica.  
Esta imagem é uma semente,  
um organismo vivo que evolui.  
É um símbolo da vida,  
mas que difere da vida.  
Pois a vida integra a morte,  
enquanto que a imagem da vida a exclui,  
ou melhor considera-a  
como uma possibilidade única  
para afirmar a vida.  
[Tradução da autora]*

## [2.1] Convite especular



fig.1 Registo do processo: *partir o espelho*, desmultiplicação em fragmentos

Partimos o espelho.

O propósito deste exercício é, a partir do espelho partido (*fragmento-espelho*), obter as visões que cada fragmento pode dar, a fim de construir uma visão própria.

O desafio é desafiar. Quer dizer, convocar outros olhares a participar nesta visão especular. Estes olhares querem-se múltiplos, querem-se multi-disciplinares, por forma a abrir um espectro amplo. Convoca-se assim a transdisciplinaridade que é característica da própria condição teatral: a fusão de partes diversas, de áreas diversas, de várias artes com a intenção (vista a) criar um produto final.

Para tal formulamos um convite, um *convite-objecto*, que foi entregue em mão aos artistas convocados. No processo foram contactados mais de cinquenta artistas, dos quais quarenta<sup>141</sup> receberam (em mão) o *convite-objecto*. Os artistas convidados são arquitectos, cenógrafos, figurinistas, actores, encenadores, bailarinos, coreógrafos, cineastas, videastas, fotógrafos, músicos, escritores, pintores, ilustradores e designers. Muitos dos artistas convidados acumulam várias artes nas suas expressões artísticas, não queremos, pois, reduzi-los a uma

<sup>141</sup> Os quarenta artistas convidados foram (por ordem de entrega do convite): Eduarda Melo, Aya Koretzky, Miguel Clara Vasconcelos, Valter Hugo Mãe, Jorge Andrade, José Capela, Miguel Moreira, Jorge Palinhos, Pedro Tudela, Luís Guerra, Tânia Carvalho, Eduardo Aires, Gonçalo M. Tavares, Nuno Carinhas, Paulo Lages, Isabel Lhano, Ana Deus, Claudio Reis, Esgar Acelerado, Joana Gama, António Contador, Paulo Pinto, João Alves, Pedro Bandeira, Ana Luena, André Guedes, César Martins, Paulo Catrica, Nelson d'Aires, Susana Vassalo, André Tavares, Manuela Lomba, Sofia Lomba, José Manuel Castanheira, Diana Vinagre, Mariana Sá Nogueira, Paula Sá Nogueira, Claudia Sampaio, Nuno Lopes, Espacialistas (Luís Baptista e Nelson Rodrigues) e Catarina Félix.

única catalogação, mesmo se, por vezes, uma seja predominante. Há, por isso, artistas que podemos considerar híbridos, este aspecto tornou-se importante na escolha, pela potencialidade de uma própria visão, à partida, múltipla.

Uma das condições do convite era poder ser feito/entregue a cada artista pessoalmente<sup>142</sup>. A segunda condição era a da nacionalidade dos artistas, foram escolhidos apenas artistas portugueses, mesmo que habitem no estrangeiro. O critério de selecção foi relativamente simples. Por um lado, era necessária a existência de uma afinidade artística com a obra dos convidados, não pelo tema, mas pela abordagem singular de cada um deles. Por outro, a possibilidade e/ou facilidade em chegar até aos artistas, por forma a tornar a tarefa exequível. Na verdade, com uma parte dos artistas convidados (que representa quase metade dos convidados) existe uma relação de proximidade (pessoal) que permitiu o fácil contacto; nos restantes casos, o contacto foi “às cegas”, havendo um grau de imprevisibilidade maior na recepção do convite. Podemos dizer que nesta escolha também há, de certa forma, um espelhamento, uma vez que escolhemos contactar artistas nos quais nos revemos, que espelham uma visão que nos constitui e constrói.

Apesar de tentador, não se aspira aqui a uma investigação exaustiva, nem a uma lista (de convidados) mais alargada, dadas as limitações de tempo e extensão próprios desta dissertação. O importante para nós era obter, pelo menos, uma representação de cada uma das disciplinas e, por isso, foram convidados mais do que um artista em cada uma delas, de forma a aumentar a probabilidade de obter uma resposta. Obtendo deste modo uma representatividade nítida do grupo, que deixe transparecer o espelhamento estético e artístico.

Que convite é este?

De uma forma simples: é um *convite-objecto* composto por um fragmento do espelho partido<sup>143</sup>, envolvido em texto. O texto é impresso em papel A4 e dobrado de forma que sirva de envelope/invólucro (*container*) do *fragmento-espelho*. Cada convite é lacrado e contém um fragmento único e irrepetível resultante da quebra; o texto, esse, não altera.

Para melhor entendermos o conteúdo, as imagens que se seguem vão esclarecê-lo. Na *fig.2* podemos ler o texto integral que integra o convite (e que, por isso, consideramos não ser necessário reescrevê-lo aqui) e na *fig.3* podemos ver as imagens-sequência da abertura/fechamento do invólucro.

São assim dados aos artistas convidados os ‘ingredientes’ para reagirem, de uma forma livre, ao que lhes é proposto no convite, dentro de um prazo limitado. No texto do convite

<sup>142</sup> À excepção de três convites (César Martins, António Contador e Paulo Pinto), que por impossibilidade de uma entrega pessoal, foram enviados por correio internacional para três cidades diferentes (Berlin, Paris e Barcelona). Esta excepção foi aberta por se tratar de artistas que me são próximos (amigos), que conheço e me conhecem bem, dispensando, assim, apresentações mais formais.

<sup>143</sup> Note-se que o espelho utilizado, por questões de segurança, é um espelho acrílico.

contextualiza-se o tema/trabalho, e lança-se uma ‘provocação’ através de um *dispositivo especular imaginado*, que nos perturba/limita a visão. Não se pretende, contudo, ‘direccionar’ o olhar do artista, mas sim conduzi-lo de forma a que o desperte, que despolete uma reacção a esta ‘condicionante’; que, mesmo assim, pode ou não integrar a resposta de cada um, pois pode fazê-los caminhar noutras direcções. O convite é um desafio que instiga à reflexão através do reflexo, com o intuito final de juntar as reacções únicas (de cada artista) como parte de um conjunto, que constitui um produto/projecto final, que é este trabalho.

Uma nota ainda, a própria existência e uso das novas tecnologias, facilitou, ou até possibilitou, o contacto com muitos dos artistas, que talvez, de outra forma, não fosse possível. A ilusão de proximidade que temos com muitas pessoas que admiramos e até mesmo das quais somos “amigas” nas redes sociais, foi em alguns dos casos a impulsionadora/detonadora da coragem para abordar quem nos eram (até então) *desconhecido*.



ISTO É UM CONVITE.

ISTO É, **CON-VI-TE**

SUBSTANTIVO MASCULINO

1. PEDIDO DE ASSISTÊNCIA OU CONCORRÊNCIA DE ALGUÉM A DETERMINADO ACTO.
2. BANQUETE, FESTIM.
3. [FIGURADO] BRINDE (EM PAGA DE ALGUM SERVIÇO).
4. DADIVA, FAVOR, OBSEQUIO.

"CONVITE", IN DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [EM LINHA], 2008-2013,  
[HTTP://WWW.PRIBERAM.PT/DLPO/CONVITE](http://www.priberam.pt/dlpo/convite)

ISTO É : UMA POSSIBILIDADE.

POR VIA DE UM TEMA ESCOLHIDO PARA O TRABALHO FINAL DO MESTRADO EM TEATRO NA **ESMAE** (ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA) NASCE ESTE CONVITE, DA NECESSIDADE DE CRUZAMENTO, DE EXTRAVASAMENTO E CONTAMINAÇÃO EXTERNA.

"O ESPELHO APA-

RECE PORQUE SOU VIDENTE-VISÍVEL, PORQUE HÁ UMA REFLEXIVIDADE DO SENSÍVEL, QUE ELE TRADUZ E REDOBRA." (MERLEAU-PONTY)

É PRIMEIRAMENTE ATRAVÉS DO OLHAR QUE TOCAMOS O ESPAÇO. ESSE GESTO FUNDAMENTAL NO TEATRO – O DE OLHAR O OUTRO – TRANSPORTA-NOS PARA UM OLHAR OUTRO, UM **ESPAÇO OUTRO**, QUE ATRAVÉS DO ESPELHO SE PODE TRADUZIR NUM ESPAÇO MIMÉTICO, MAS IRREAL (MICHEL FOUCAULT EM 'DES ESPACES AUTRES' APRESENTA O ESPELHO COMO UM LUGAR OUTRO QUE, AO MESMO TEMPO QUE É UM OBJECTO ABSOLUTAMENTE REAL, ACUMULA O PARADOXO DE EXISTIR ENQUANTO ESPAÇO IRREAL).

IMAGINE-SE UM

DISPOSITIVO COMPOSTO POR

UMA ESTRUTURA QUE SUSTENTA UM

ESPELHO FIXO COLOCADO EM FRENTE E AO NÍVEL

DOS OLHOS, QUE SE MOVE JUNTAMENTE COM A CABEÇA

(COMO UNS ÓCULOS ESPELHADOS INVERTIDOS). **NÃO** NOS É PERMITIDO

VER O QUE ESTÁ À NOSSA FRENTE, PODEMOS APENAS VER E PERCEBER O NOSSO

ENTORNO ATRAVÉS DA IMAGEM ESPECULAR (REFLECTIDA NO ESPELHO).

DESTE MODO, A REALIDADE É-NOS DADA ATRAVÉS DE UM 'OUTRO MEIO', DE UM ESPAÇO DE PROECÇÃO ONDE ACEDAMOS INDIRECTAMENTE AO REAL, OU SEJA, ATRAVÉS DE UM DISPOSITIVO QUE NOS AMPLIA A VISÃO, COMO UMA PRÓTESE QUE POTENCIA O RAIO DE ACÇÃO DO ÓRGÃO (OLHOS). PODEMOS ASSIM ACEDER A UM ENTORNO AO QUAL NORMALMENTE NÃO TEMOS ACESSO DIRECTO PELAS NOSSAS LIMITAÇÕES FÍSICAS – O QUE ESTÁ PARA ALÉM DO NOSSO ÂNGULO DE VISÃO – E QUE AGORA É ESSA REALIDADE INATINGÍVEL QUE VEMOS E QUE TOCAMOS COM O OLHAR.

COM ISTO TEMOS QUE CAMINHAR, TEMOS QUE AVANÇAR SEM QUE POSSAMOS VER DIRECTAMENTE O QUE ESTÁ

DIANTE DE NÓS, TEMOS ESSE LIMITE DADO PELA IMPOSSIBILIDADE DE VERMOS (ESSE FUTURO PARA ONDE VAMOS).

O ESPELHO É O VEÍCULO DE INFORMAÇÃO : INFORMA-NOS DO IMEDIATO PRESENTE QUE NOS RODEIA, DO LUGAR ONDE ESTAMOS E DA NOSSA CONDIÇÃO NESSE LUGAR. ESTAMOS DESTE MODO SUJEITOS A UMA REALIDADE PERCEPTIVA CONDICIONADA E AMPLIADA PELA VIRTUALIDADE CATÓPTICA.

COMO AVANÇAMOS NESTE DESCONFORTO? COMO SABEMOS ONDE ESTAMOS? O QUE FAZEMOS COM ESTA REALIDADE QUE NÃO TEMOS CERTEZA DE SER REAL? COMO REFLECTIR QUANDO OS NOSSOS OLHOS VÊM EM ESPELHO?

: REAGIR : RE.ACÇÃO : REFLECTIR :

A REGRA DO JOGO É :

CADA ARTISTA TEM A LIBERDADE DE A

PARTIR DAQUI **REAGIR**, DE UMA FORMA LIVRE, DE-

VOLVENDO-ME ESSE RESULTADO. DESSE CONJUNTO DE REACÇÕES

RECOLHIDAS, IREI EU (PARTINDO DELAS E COM ELAS) REAGIR REFLEXAMENTE,

PROPONDO UM PROJECTO FINAL – UMA *MISE EN SCENE*, UMA DRAMATURGIA

PARA UM ESPAÇO CÉNICO, UMA ESPÉCIE DE INSTALAÇÃO ESPECULAR.

O ESPELHO

SURGE COMO METÁFORA

DO PRÓPRIO TEATRO, NESSA CAPACI-

DADE DE PRODUIR EFEITOS, DE ILUDIR, DE EXPAN-

DIR...

O INTERESSE PELA MULTIDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E PELA REALIDADE

MULTIFACETADA, PRÓPRIAS TAMBÉM AO TEATRO E À CONDIÇÃO TEATRAL, LE-

VA-ME, ATRAVÉS DO MEU TEMA, A FAZER UM CONVITE A VÁRIOS ARTISTAS DE

VÁRIAS DISCIPLINAS A REAGIREM A ESTE **OBJECTO-PASSE**.

FALAMOS SOBRE O ESPELHO, FALAMOS SOBRE O OLHAR, FALAMOS SOBRE A RELAÇÃO

DESTES (ENTRE ESTES) DOIS "ACTORES", OU SEJA, DA PERCEPÇÃO (DO ESPAÇO E CORPO)

ATRAVÉS DE UM INSTRUMENTO, DE UM 'CANAL' (UMBERTO ECO), QUE É UM PRODUTOR DE IMAGENS – IMAGEM ESPECULAR.

ASSIM SE DESCOBRE O TEMA : (TRABALHAR SOBRE) A IMAGEM ESPECULAR E O

ESPAÇO/CORPO REFLECTIDO, ISTO É, SOBRE A PROPRIEDADE REFLECTORA DE UMA

SUPERFÍCIE, REFLECTINDO SOBRE O ESPAÇO E O CORPO A PARTIR DE UM

MATERIAL QUE TRAZ OUTROS MODOS DE VER A REALIDADE.

A IMAGEM ESPECULAR É A SENHA PARA ESTE DESAFIO:

A

REACÇÃO

DE CADA AR-

TISTA É EXCLUSIVA-

MENTE PARA SER UTILI-

ZADA NO CONTEXTO DESTE

PROJECTO, COMO PARTE

(DEVIDAMENTE CREDITADA) DE UM

CONJUNTO, E NÃO DE FORMA AVULSA.

ESTA (REACÇÃO) DEVERÁ SER DEVOLVIDA IDEALMENTE

NUM PRAZO DE TRÊS SEMANAS A PARTIR DA DATA DE ENTREGA

DO CONVITE, PARA TORNAR POSSÍVEL A FINALIZAÇÃO DO TRABALHO

ACADÉMICO NA RESPECTIVA DATA DA ENTREGA FINAL.

O SUPORTE É LIVRE CONSOANTE A PROPOSTA DE CADA

UM, CONTUDO DEVERÁ GARANTIR-SE UM RE-

GISTO DA MESMA, QUE PODEREI EU PRÓ-

PRIA ASSEGURAR EXISTINDO UM

AVISO PRÉVIO DO AR-

TISTA.

JULIANA  
LOUREIRO  
GONÇALVES

+351 914016441  
EMAIL@JULIANAGONCALVES.COM

fig.2 Texto e sua disposição no convite



fig.3 Imagem sequência: (des)dobramento do invólucro do convite

## [2.2] Reacções ao convite: primeiro *reflexo* – criador/resposta

Dos quarenta *convites-objecto* entregues, resultaram vinte e sete respostas<sup>144</sup>. Estas respostas estão compiladas no *Anexo A* e deve ser acompanhada a sua consulta a partir deste momento. Neste subcapítulo pretendemos fazer uma primeira *leitura* das respostas, uma espécie de análise *au premier degré* (de primeiro grau/primeiro plano), considerando a relação entre criador (na sua disciplina) e obra criada (resposta ao convite recebido). Se por um lado temos várias visões sobre o mesmo objecto/tema, por outro, temos várias disciplinas à sua volta. Aqui interessa-nos perceber o *espelhamento disciplinar* que o convite provocou (ou não). Será diferente a *forma* como um músico ou um fotógrafo reagem ao desafio especular?

Começando pela ordem alfabética da disciplina, dos convidados formados em arquitectura (que na sua grande maioria não fazem dela a sua principal actividade profissional/artística), as reacções dividem-se entre texto e imagem. Das imagens, três delas sugerem movimento: Manuela Lomba utiliza o formato vídeo, correspondente a um percurso, a uma viagem; Susana Vassalo cria um modelo 3D de dois corpos que se movem no espaço; Cláudio Reis cria uma série-sequência de fotografias que mostram o movimento da água depois do desaparecimento de um peixe. Curiosamente, de todas as áreas, arquitectura é a única com respostas que, de alguma forma, integram o *dispositivo especular imaginário* proposto no convite - referimo-nos às respostas de André Tavares, André Guedes, Susana Vassalo. Isto talvez se deva ao facto de arquitectura ser, das áreas artísticas, a que tem mais condicionantes, como o cumprimento de um programa, adopção de soluções técnicas e resposta à demanda de um cliente. É importante realçar que a resposta do escritor Gonçalo M. Tavares também se baseia numa reacção à descrição/situação do *dispositivo imaginário*.

Entre os cenógrafos, as respostas têm formatos diversos: José Manuel Castanheira escreve um texto, Nuno Carinhas desenhos em aguarela, José Capela e Pedro Tudela produziram fotografias. Notamos que nenhuma delas se refere directamente ao teatro.

Os fotógrafos responderam todos, invariavelmente, com fotografia. Não é de estranhar, pois fotografia é imagem, e espelho é imagem. Mesmo se a fotografia, ao contrário do espelho, congela (é um “espelho congelante” que fixa e enquadra uma imagem), ela (fotografia), tal como o espelho, capta e mimetiza a realidade; para além disso, na sua origem é um jogo de reflexos, pois tem espelhos integrados para captar e inverter duplamente a imagem captada

<sup>144</sup> As vinte e sete respostas obtidas, provieram de vinte e oito artistas convidados (por ordem de recepção das respostas): José Capela, Valter Hugo Mãe, Pedro Tudela, António Contador, Nuno Carinhas, Jorge Palinhos, André Tavares, Ana Deus, Aya Koretzky e Miguel Clara Vasconcelos, José Manuel Castanheira, Claudio Reis, Esgar Acelerado, Paulo Lages, Eduarda Melo, Isabel Lhano, Ana Luena, André Guedes, Sofia Lomba, Gonçalo M. Tavares, Manuela Lomba, Joana Gama, Mariana Sá Nogueira, Susana Vassalo, César Martins, Diana Vinagre, Paulo Catrica, Nelson d'Aires.

por forma a dar o resultado final. Não podemos deixar de salientar um aspecto teatral em duas das respostas: Paulo Catrica (como o próprio referiu na conversa aquando da entrega da reacção) relaciona o seu recente regresso à fotografia analógica (pela sua condição física e de materialidade com o objecto) à ideia de maquete associada à própria cenografia (enquanto processo), bem como ao carácter cenográfico que todo o processo de revelação tem – acrescentamos ainda que o objecto representado/capturado (entre ruas e casas) remete para uma espacialidade, para um lugar que já de si é expressivamente cénico e que ao ser fotografado de noite, com luz artificial, torna o carácter cénico mais evidente. Relativamente à segunda resposta, Nelson d'Aires opta por um retrato de duas pessoas pela altura do Carnaval nas terras do Lindoso, ora, mascararmos-nos para o Carnaval não será uma das formas mais autênticas de teatro popular, de teatro tradicional (no sentido das tradições) num sentido mais primitivo? Reparamos ainda que, se é verdade que todos os fotógrafos responderam com fotografias, é também verdade que nenhum caiu na tentação especular imediata do auto-retrato. Note-se, por fim, que apenas o fotógrafo César Martins utiliza directamente o *fragmento-espelho* dado no convite.

Na continuidade da relação da imagem com o espelho, todos os artistas plásticos, respondem dentro dos seus formatos disciplinares. Nuno Carinhas responde (disse o próprio) enquanto pintor, com a produção de uma série de desenhos/aguarela num caderno; Pedro Tudela e Sofia Lomba compõem fotografias; a pintora Isabel Lhano participa com um desenho a lápis; e o ilustrador Esgar Acelerado responde com uma série de ilustrações. Ainda na continuidade das disciplinas da imagem, também o cinema, através de Aya Koretzky e Miguel Clara Vasconcelos, não fuge ao seu meio de expressão e responde com um vídeo; mais ainda, há um duplo espelhamento tendo em conta que, quer o último filme de Aya, como o de Miguel, são exercícios de *auto-ensaio*. Na sua maioria, pode ler-se um espelhamento do *eu* (o próprio artista) nas obras criadas, em três modos: de uma forma directa em que o criador é auto-referente do objecto criado (Sofia Lomba e Pedro Tudela); de forma quase directa (Aya e Miguel que se auto-referem no recém-nascido filho) e indirecta (de Esgar que intitula as suas ilustrações de introspecções).

Na literatura, os dois escritores convidados, Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe, devolvem com palavras a sua reacção especular. É de notar que em ambos os casos se faz referência a obras importantes da história da literatura, ainda que de forma distinta: uma intertextual (*República* de Platão), outra como referência directa (*Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde). Na dramaturgia, Jorge Palinhos responde de uma forma distinta: através de um objecto. Um *objecto-jogo* também ele um espelho do *convite-objecto* entregue, na medida em que o convite se constitui também de uma folha dobrada que contém (no texto) a palavra “jogo”; assim, esta resposta é um jogo onde as palavras/ideias se espelham entre si. Em certa medida podemos dizer que no *jogo* e no *jogar* há também uma forma de dramaturgia implícita.

Ainda no teatro, passamos ao corpo que através da palavra se expressa: o actor. Apenas um dos três actores convidados dá resposta a este desafio. Paulo Lages, actor e encenador, dá voz a um conhecido conto (leitura gravada em áudio), que acompanha com um texto explicativo de intenções. Assim manifesta os seus dois domínios, na expressão corporal (a voz, tão importante no papel do actor) e no texto (construindo uma dramaturgia para a leitura que a encenação exige).

O facto de apenas um dos actores reagir ao convite, arriscamos dizer que poderá estar relacionado com o facto de os actores serem sempre o espelho de algo (personagem). Referimo-nos à questão performática, ou seja, o carácter “vivo” do uso do próprio corpo, podendo assim corresponder a uma restrição/limitação dos meios de expressão para reagir de outra forma que não seja com o corpo vivo. Esta perspectiva de leitura também a aplicamos à dança, que, das disciplinas convocadas, é a única que não devolve reacção/resposta. Haverá uma dificuldade acrescida em encontrar um meio de expressão para algo que envolve o nosso corpo, enquanto meio de expressão artística, enquanto ferramenta de trabalho quotidiano?

A encenadora Ana Luena responde com um directo *espelho disciplinar*, o texto da obra dramática que encena no presente<sup>145</sup>, sendo ao mesmo tempo um espelho do presente. Não se trata de uma criação nova (no sentido de ter sido produzida exclusivamente para este trabalho), mas uma obra criada pela artista e sobre a qual trabalha actualmente. De igual modo, António Contador, dá como resposta a sua recente tese de doutoramento, onde numa determinada parte se espelha o espelho enquanto tema, espelhando assim o seu pensamento. À música cabem reacções que têm todas elas uma relação musical, apesar de formalmente distintas. No formato, as reacções de Eduarda Melo e Diana Vinagre incluem música<sup>146</sup>, espelhando/evocando assim directamente a área disciplinar das artistas. Nos casos de Ana Deus e Joana Gama, ainda que sem música, também se reflecte esse espelhamento disciplinar, pois ambas se colocam (implicitamente) a cantar/tocar na sua resposta. Ambas as cantoras se auto-encenam a cantar em frente a um espelho e a pianista também é auto-referente na relação com o instrumento, apenas a violoncelista se “esconde” atrás do som.

Podemos verificar que as respostas nas quais se utiliza o *fragmento-espelho* do convite como objecto integrante da criação, estão mais presentes nos artistas relacionados com as artes visuais do que nos restantes. Em metade dos casos, o fragmento foi suporte para retrato. Outra constatação tem a ver com o facto de as respostas com referência a outras obras (ou autores) incidirem sobretudo nas áreas de teatro, literatura e música, ou seja, nas disciplinas

<sup>145</sup> Estreia a 17 de Setembro de 2015, no Teatro Rivoli, Porto.

<sup>146</sup> Aqui excluímos a música que Joana Gama enviou em anexo, pois ela (a artista) não considerava que a existência de som tenha estado na sua reacção original, por isso não a considero na análise.

onde a intertextualidade está mais presente, ao passo que as disciplinas *da imagem* enquanto produto, não utiliza esse cruzamento directo.

De todas as reacções, só um dos convidados responde de forma *imediata* ao convite, evidenciando assim uma característica do próprio espelho: a sua instantaneidade. José Capela, após a leitura do texto, respondeu naquele instante: uma imagem produzida à nossa frente, com o computador (através do qual acede à imagem do quadro de Klee), com o *fragmento-espelho* do convite (onde faz espelhar/duplicar o *Angelus Novus*) e com o telemóvel fotografa.

Houve, contudo, em muitos dos encontros, reacções imediatas no que respeita à ideia, isto é, alguns artistas, após lerem o convite ‘desvendavam’ um pouco o que este lhes tinha despoletado, e que acabou por se evidenciar nas respostas.

A experiência foi rica nos encontros e nas reacções dos artistas ao próprio convite no momento da sua entrega. Esse momento presencial, todo ele performático, acabou por se tornar uma espécie de ritual entre a autora e os artistas, no qual a autora pôde experienciar e conhecer melhor os convidados. Estávamos entre o espanto, desconforto, indagação, estranheza, entusiasmo, estávamos ali presentes a ver o convite ser aberto à nossa frente e, por isso, o privilégio de ver a primeira de todas as reacções: a reacção ao próprio convite, vendo com ela nascer a *primeira imagem especular do convite-objecto*.

### [2.3] Reacções ao convite: segundo *reflexo* – conteúdo/ resposta

*“Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images”.*<sup>147</sup>

Começando pelo fim, ou melhor, pela origem contida no convite: o fragmento. O *fragmento-espelho* como *possibilidade*. Pretende-se aqui uma segunda reflexão, uma segunda leitura: tentar ver o que está *dentro, entre e por detrás* dos fragmentos, o que se gera quando se posicionam os fragmentos de tal modo a se reflectirem uns nos outros. Essa foi uma das *ressonâncias* que nos ecoou à medida que recebemos as respostas: reflectem-se umas nas outras. Faz, por isso, todo o sentido cruzá-los, espelhar as suas interligações, as possibilidades, as contaminações, as reflexões e refacções que se criam.

Propomo-nos reagir às reacções.

---

<sup>147</sup> “Os espelhos fariam melhor reflectir um pouco mais, antes de devolver as imagens.” Jean Cocteau, *Le sang d'un poète* (1930), Cit. Por. Eduarda Melo [tradução da autora], Anexo 14

***primeiro acto: possibilidade(s). conexidade(s).***

E se começarmos por possibilidades (e pela origem) pode então tratar-se de um jogo: *Quantos queres?* É a pergunta que Jorge Palinhos lança no seu jogo de espelhos linguístico, que (também nas suas frases) remete para a origem do espelho e do reflexo. Este jogo, no seu *studium*<sup>148</sup>, é uma possibilidade de possibilidades, é uma geometria de combinações possíveis, de frases que se podem cruzar, abrir, espelhar, e que (entre elas) criam possibilidades de contar a mesma história de várias maneiras ou várias histórias diferentes. Umas dentro das outras que podem criar a ilusão de uma outra coisa. Similar ideia que Perec tinha para o seu livro «53 Jours»<sup>149</sup>: “Não é um livro, são histórias que se olham. É um pouco como se metêssemos um livro num espelho e depois, o que vemos do outro lado do espelho, é o contrário. É a imagem inversa.”<sup>150</sup>

Mariana Sá Nogueira espelha uma *promenade* intertextual, reflectida em toda a obra de Perec, especialmente no paroxismo que é «53 Jours». Este livro “apresenta-se como uma espécie de *mise en scène* da leitura intertextual”<sup>151</sup>, desde logo porque 53 dias foi o tempo que levou Stendhal a escrever *La Chartreuse de Parme*. Mas há muitas mais intertextualidades. Na segunda parte do romance, “entre as últimas páginas do manuscrito dactilografado (...) uma estreita banda de papel na qual está escrita esta misteriosa fórmula: *Un R est un M qui se P le L de la R.*”<sup>152</sup> Desvendando o mistério (aqui não policial) da fórmula: *Un Roman est un Miroir qui se Promène le Long de la Rue*<sup>153</sup> – frase retirada de um romance de Stendhal. É um *mise en abîme* constante, Stendhal é uma das figuras (digo *uma*, porque no livro há mais referências) que está sempre do outro lado do espelho deste livro, uma espécie de fantasma emblemático de toda a obra.

Os *intertextos*, como Magné explica, são muitos e de muitos tipos/espécies. Perec pensou este livro em duas partes (15+13 capítulos= 28) que reproduz, com mais ou menos exactidão, a estrutura do livro de Stendhal. Deste modo temos um livro dentro de um livro, um livro que reproduz outro, um espelho transformado do primeiro. Como uma espécie de sombra. Uma sobre-capla (a lembrar a dos livros japoneses quando são vendidos) como se escondesse um segredo/mistério, e também pela “estrutura especular”, sobre a qual está fundada a construção do livro, que é “uma espécie de dupla cobertura”.

<sup>148</sup> Conceito que fomos adoptar de Roland Barthes, que desenvolveu no livro *Câmara Clara*, e que se refere ao *studium* como o grande motivo, o despertador de interesse.

<sup>149</sup> «53 jours» é o romance sobre o qual Georges Perec trabalhava quando morreu (3 março 1982). Perec deixou muitas notas e rascunhos escritos, que foram postumamente reunidos por Harry Mathews e Jacques Roubaud, que decidiram publicar o romance, em 1989.

<sup>150</sup> Era assim que Perec apresentava o seu projecto para este livro. Citação da revista *Le Magazine littéraire*, setembro 1989, [tradução da autora], retirado do site da editora: [www.pol-editeur.com](http://www.pol-editeur.com)

<sup>151</sup> MAGNÉ, Bernard, “«53 Jours» Pour les lecteurs chevronnés...” in *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, 1990. p.185 [tradução da autora]

<sup>152</sup> Georges Perec, “53 jours”, Cit. Por MAGNÉ, Bernard, “«53 Jours» Pour les lecteurs chevronnés...” in *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, 1990. p.188 [tradução da autora]

<sup>153</sup> “Um romance é um espelho que se passeia (caminha) ao longo da rua.” [tradução da autora]

Dupla visão, que também a fotografia da Mariana Sá Nogueira revela através do *pedaço* de carro que aparece e que, por isso, pode abrir a um mistério. A uma ilusão, portanto (como as armadilhas ao leitor criadas por Péric, um jogo para o enganar, ou criar ilusão - característica do espelho), que o papel branco, quando trabalhado, pode possibilitar: os desenhos de Nuno Carinhas reflectem estas possibilidades múltiplas, variações sobre o mesmo tema ou temas vários para uma imagem. Para além de ser em formato de livro-objecto, que permite uma manipulação do próprio objecto, várias composições da sua forma, (vários ângulos e posições vertical/horizontal); as próprias imagens possibilitam várias leituras, pode ler-se: figuras, objectos, uns olhos atentos, um levantar voo, ou corpos dançantes no espaço. Podem, assim, *transportar* para imagens mentais (e ambíguas) no que é, afinal, um espelho falso (porque o decalque não reproduz, apenas se assemelha) – qual *teste do borrão de tinta*<sup>154</sup> que pode permitir conhecer-nos melhor. É uma simetria assimétrica, uma espécie de eco em que uma das partes (a original) se amplia na outra; quer dizer, a partir de uma imagem gera-se outra semelhante (o seu espelho), mas cria-se também uma terceira que é a soma das duas, ampliando os efeitos de ilusão. Esta ideia de ilusão assemelha-se ao *Papillon d'amour*<sup>155</sup>, obra em formato vídeo composta, por Nicolas Provost, a partir de fragmentos do filme *Rashomon* (de Akira Kurosawa), onde as imagens manipuladas criam um efeito de espelho *halucinogénico*.

É através dos 'efeitos', dos desenhos que nos fazem ver coisas, que se espelham os caracteres japoneses, esses "pictogramas com que escrevem"<sup>156</sup> e que, diz Valter Hugo Mãe, "são tendencialmente imagens do mundo real, como se falassem por desenhos"<sup>157</sup>. Queremos "espelhos mais nítidos, melhor focados" para significar melhor o significante. Caminhamos entre o real e o imaginado, a ilusão e a arte. E, entre realidade e arte, também Valter se espelha ao falar na condição do criador hoje, esse "desgraçado" que vive na "utopia" de se espelhar na arte como redenção última e caminho para a eternidade. "É um jogo de espelhos incomodado pelo desequilíbrio entre o que é uma coisa e o que é outra coisa."<sup>158</sup> E como os livros japoneses se lêem *de trás para a frente*<sup>159</sup>, voltamos ao livro/caderno de Nuno Carinhas, onde imagens também podem ser lidas *de-trás-para-a-frente/de-frente-para-trás*, ao

<sup>154</sup> O teste referido é o "*teste de Rorschach*", uma técnica de avaliação psicológica pictórica, ou teste projetivo, onde o *eu* se projeta. Neste teste, é através da interpretação que o indivíduo (avaliado) faz de dez pranchas com manchas simétricas, que se avalia a sua personalidade e se permite aceder às suas principais características intelectuais e emocionais e do funcionamento do *Eu*.

<sup>155</sup> *Papillon d'amour* - Vídeo-projecção com som, 4', 2003. in: <http://www.nicolasprovost.com/films/428/>

<sup>156</sup> Valter Hugo Mãe, Anexo 2

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Quer dizer, inversamente à dos ocidentais. Queremos notar aqui que Valter Hugo Mãe, enviou por correio a sua reacção especular, precisamente quando estava no Japão. Isto remete-nos para uma outra evidência: os livros no Japão se lêem de trás para a frente (da esquerda para a direita) e os livros no ocidente da frente para trás (da direita para a esquerda), quer dizer esta inversão e esta polaridade de geolocalização também espelha a polaridade cultural, sobretudo no que é a transparência e a opacidade nestas duas culturas.



equilíbrio/desequilíbrio entre imagem original que cria uma imagem sua semelhante. Chamado aqui esse *artista desgraçado* que desenhou *O Retrato de Dorian Gray*, e que disse: “O artista é o criador de coisas belas./ Revelar a arte e ocultar o artista é o objectivo da arte./ [...] Toda a arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo./ [...] É o espectador, e não a vida, que a arte realmente reflecte.”<sup>160</sup>

E se falamos em espectador... O que reflecte afinal arte/espectador?

Uma resposta possível é dada por António Contador: “[se] extrairmos o supérfluo para aí ver surgir o essencial, o espectador, tornando-se nesse momento o último baluarte da obra”<sup>161</sup>. Esta perspectiva (e prática) de esvaziar/secar (“*assécher*”) a obra, “desvendando o espectador por intermédio da obra” era o que os ditos artistas<sup>162</sup> pretendiam, aspecto que já Oscar Wilde defendia (no final do século XIX). Ou seja, o papel da obra de arte é fazer emergir o *essencial*. Não há obra sem espectador, sem um olhar, sem quem a torne visível. Muitas vezes na arte tornar visível algo é fazê-lo desaparecer. Um desaparecer para tornar visível, que nos leva (por António Contador) a Samuel Beckett, e à ideia de ele querer fazer acontecer o *nada em palavras*, um vazio (aparente) pela *inexistência*. “O espectador/leitor beckettiano é também o sujeito que se olha na imagem vazia reflectindo a sua caminhada em direcção à obra e, logo, em direcção a si mesmo, pois a obra é ele (espectador).”<sup>163</sup> Voltamos assim a Perec, que pôs o *vazio em palavras*, ou antes, fez desaparecer as palavras através das palavras, ou melhor, as letras entre as letras, através de *liptogramas*: em *La Disparition*<sup>164</sup> (*O desaparecimento*). Não é este um exemplo literário paradigmático em que a ausência se torna essência? Jogo inteligente e eficaz.

Regressamos ao espectador, e ao *jogo* entre o *observador* e o *observado*, pomos em cena o artista Manuel Alvess<sup>165</sup>, que numa performance, em 1976, pretende confeccionar um espelho. *Naissance de la première image* (*Nascimento da primeira imagem*), é o título dessa *auto-encenação* onde o artista (performer) faz nascer numa placa de vidro um espelho, procurando assim obter a *primeira imagem*: a imagem original – aquela onde, decorrido o processo químico da operação, torna visível o seu próprio olhar. Desta forma, o artista é espectador de si mesmo, pois a dita *primeira imagem* só é vista por ele próprio.

Evocada está novamente a origem, a origem da imagem e a origem do reflexo. Outra vez a “origem do meu reflexo-eu”<sup>166</sup>. Ainda no *jogo* e tiramos (não por acaso) outra frase: “O rosto do

<sup>160</sup> WILDE, Oscar – *O retrato de Dorian Gray*. Círculo de Leitores. pp.5-6

<sup>161</sup> CONTADOR, António - *Attendre de la disponibilité dans l'être*. p.178 [tradução da autora]

<sup>162</sup> *Ibid.*, - António Contador refere-se a: Magritte, Nauman, Alvess, Warhol, Cunningham, Cage e Beckett.

<sup>163</sup> CONTADOR, António - *Attendre de la disponibilité dans l'être*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015. p.180 [tradução da autora]

<sup>164</sup> *La Disparition* é um livro que Perec escreveu sem usar a vogal “E” (o que torna difícil a sua tradução para outras línguas).

<sup>165</sup> Artista plástico português (1939-2009), referenciado por: CONTADOR, António - *Attendre de la disponibilité dans l'être*.

<sup>166</sup> Jorge Palinhos, Anexo 6

meu pai é-me mais familiar que o meu próprio.”<sup>167</sup> Neste caso a origem está no nascimento, no espelhamento primeiro de nós mesmos: os nossos pais. E é por esta via que os cineastas convidados<sup>168</sup> respondem, ao projectar a sua mais recente *obra* (Ary, filho recém-nascido) no *fragmento-espelho*, que ‘manipulam’ ao segurá-lo nas mãos e projectam um retrato vivo do Ary, que se deixa jogar numa dança ao som de uma música ritmada. Ensinam-se os *primeiros passos* a um futuro (já sonhado) artista, num duplo espelho que representa o próprio retrato dos dois artistas transformados agora numa só imagem.

Arte e vida, e o reflexo da vida na arte. Outro movimento vivo em vídeo faz-nos chegar esta ideia através da *Voz humana*<sup>169</sup>... *miroir d’emotions*. Com esta voz, a soprano Eduarda Melo, vive a personagem, reflectindo-se nela, assim como a *Voz humana* traduz no monólogo uma mulher que fala consigo própria (ou talvez não, pois há uma ambiguidade: estará alguém do outro lado do telefone?). “A sua imagem reflectida revela-nos que tudo o que se passa no momento presente é fruto da recordação de uma emoção que já passou.”<sup>170</sup> Nesta performance estará alguém do outro lado do espelho? O monólogo transforma-se em diálogo entre a artista e ela própria enquanto sujeito (indivíduo), e o “momento de ruptura (amorosa)” que a artista incorpora num “*stand-by*”, faz-lhe tomar consciência de si mesma, quando o espelho “*au premier degré*” lhe serve para se maquilhar. Estamos entre a objectividade especular e a subjectividade ficcionada de uma memória passada. Confunde-se a personagem com o Eu (intérprete), atenua-se a distância entre realidade e ficção: o espelho é o lugar de confronto entre as duas. Este confronto espelha-se igualmente no projecto (surrealista) da performance descrita pela cantora Ana Deus, no qual a imagem especular tem vida própria. Intervalado por uma espécie de *diálogo de surdos*, este lugar de proximidade e distância é pontuado por entendimento/desentendimento, coincidência/ dessincronização, numa luta entre o eu (cantora) com a imagem reflectida, que afinal não consegue dominar/controlar aquilo que normalmente é característico quando nos olhamos ao espelho (auto-representação). O espelho inverte as regras e acaba por ser ele o manipulador. A imagem ultrapassa a própria artista, dá-lhe um outro lado que desconhece, que fractura o *eu*, que inquieta.

“A minha cabeça acalmou. O meu coração cresceu. Saí do *loop*.”<sup>171</sup> Entram em cena outras camadas, ainda “espelhos paralelos” em que arte e vida se vêm. “O espelho deixou de ser um passado e transpareceu”<sup>172</sup> a artista Sofia Lomba. Acrescenta-se a profundidade da água e a do céu, Narciso transforma-se outra vez. Vê-se e revê-se num corpo que quer mergulhar numa

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> Aya Koretzky e Miguel Clara Vasconcelos, Anexo 9

<sup>169</sup> Peça de teatro escrita por Jean Cocteau em 1930 e adaptada a tragédia lírica por Francis Poulenc em 1958

<sup>170</sup> Eduarda Melo, Anexo 14

<sup>171</sup> Sofia Lomba, Anexo 18

<sup>172</sup> *Ibid.*

“espécie de neblina doce”<sup>173</sup>, e a transparência opaca de “um determinado processo de novas imagens começa a funcionar e então já não sei verdadeiramente quem sou”<sup>174</sup>, misturam-se as palavras com José Manuel Castanheira. Sem “geometria evidente” os sonhos flutuam na água e no ar, esse espelho da construção mental oculta no interior do *eu*. Estava Cláudio Reis nesse “estado mental de contemplação, (...) (quando) ouvi um ruído, num instante um peixe apareceu e desapareceu, deixando a sua marca”<sup>175</sup>. Foi o som que despoletou o olhar, e deu luz<sup>176</sup> àquele rastro que tornou visível o invisível.

É porque *alguém sonha* que se “sonhou esses dois curiosos irmãos: o eco e o espelho”<sup>177</sup>. Do *mar espelhante* contado por Paulo Lages, emergem os auto-retratos<sup>178</sup> de uma possível princesa do mar: uma sereiazinha que espreita “o mundo dos homens lá em cima”, uma voz que se perde através de um “espelho transformante”. Eco é também o nome da ninfa que se apaixona por Narciso<sup>179</sup>, ela que por uma “maldição antiga não sabe nem falar nem calar-se, simplesmente repete os sons, (num) duplo vocal que anuncia o drama visual de Narciso”<sup>180</sup> (o mesmo que condenou Dorian Gray). Convertem-se ambos numa trágica impossibilidade (a de amar), um (castigado pelos deuses que fazem com que ele “ame sem nunca possuir o objecto do seu amor”<sup>181</sup>), e outro(a) (condenada também a nunca ser entendida por quem ama), vendem a alma em troca de uma beleza destruidora – o poder da imagem sedutora, onda (água) enganadora (*trompeuse*). A *intertextualidade* (que acima já “interveio” por via de Perec, e que também/tão bem ele casava nas suas histórias) reaparece. A Sereiazinha vende a alma (o amor) à eterna infelicidade que a cada passo a tortura “como se trespassasse uma espada aguçada”, para se metamorfosear (não em flor) em espuma.

Agora a dor e com ela as espadas, essas de cujo metal eram originalmente feitos os primeiros espelhos<sup>182</sup> (regressamos à origem), e que podem matar (*espelhos-espada*). As dialécticas do espelho, que eternizam “o invisível/ o inaudível”<sup>183</sup>... o espelho impossível.

---

<sup>173</sup> José Manuel Castanheira, Anexo 10

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Claudio Reis, Anexo 11

<sup>176</sup> *Jogamos* também com o nome do lugar onde nasceu série de fotografias de Cláudio Reis: Aldeia da Luz. Coincidência feliz quando falamos de imagem e fotografia.

<sup>177</sup> Jorge Luís Borges, Cit. Por: Paulo Lages, Anexo 13

<sup>178</sup> De Sofia Lomba.

<sup>179</sup> Segundo o mito de Ovídio, OVIDE – *Les Métamorphoses d'Ovide*, Illustrées par Pablo Picasso, Paris: Éditions Chêne, 2008. [pp.86-92]

<sup>180</sup> DELATRE, Charles – “*Les métamorphoses de Narcisse*” \_ in Philosophie Magazine, N°80, juin 2014. p.46 [tradução da autora]

<sup>181</sup> OVIDE – *Les Métamorphoses d'Ovide*, Illustrées par Pablo Picasso, Paris: Éditions Chêne, 2008. p.89

<sup>182</sup> No *jogo* de Jorge Palinhos: “Os primeiros espelhos eram feitos do metal das espadas”, Anexo 6

<sup>183</sup> Paulo Lages, Anexo 13

**segundo acto: impossibilidade(s). convergência(s)**

Se impossível era o amor depois do desaparecimento (morte) que ele causou, impossível seria também um cego ler. E na cegueira amorosa acima referida, um cego (para Eco) desejando guardar uma biblioteca, guardava com ele no imaginário os “reflexos de uma manhã antes do Verão”<sup>184</sup>. Porque “nada é como era”<sup>185</sup>, diz André Tavares, e houve mudanças, as impostas pela instruções (do convite), que (im)possibilitaram um “diálogo de surdos”<sup>186</sup> espelhado no dispositivo que não deixava amar: “É como os meus óculos espelhados, que não me deixam comer. E quem não come é como quem não ama.”<sup>187</sup> Nesta forma de ficcionar a realidade (real=convite), tenta-se perceber o imperceptível, aquilo que está para além do real, entre teatral e surreal, (comida-realidade/amor-irrealidade). Há (novamente) um som fracturante<sup>188</sup>: “foi ao som do órgão da igreja”, esse que ele afinal não conseguia ouvir, “que me apaixonei”<sup>189</sup>. O invisível/inaudível como detonador da mudança, aquilo que inquieta: que *sente* e dá sentido à desordem (e ao mistério).

Estarão estes personagens imaginários materializados nos corpos das imagens a três dimensões<sup>190</sup>, (que se quisemos ver melhor as suas dimensões necessitaríamos de uns óculos bicolores)? Primeiro organizamos este conjunto de elementos no guião de André Guedes, e como um diálogo é bastante teatral, escolhe-se um teatro para que as duas personagens subam ao palco. Afinal só uma delas usa o *dispositivo especular* proposto, a outra, do sexo oposto (escolhemos nós), é um “guia e comentador do percurso que farão no espaço caminhando”<sup>191</sup>. Então, se são os corpos virtuais de Susana Vassalo que vão entrar em cena, eles, caminhando de costas um para o outro, não estão na mesma condição: um vê, o outro não. Uma vez mais a cegueira “toma conta dos sentidos imediatos”<sup>192</sup>, o invisível torna-se visível através do toque (e da palavra). Mas precisamos de imaginar que um acontecimento (interior e/ou exterior) “decorre em simultâneo”<sup>193</sup>: uma viagem. Uma viagem que transporta Manuela Lomba de um lugar para outro, que é registada em vídeo e mostra, através do quotidiano, o espelho da acção teatral que ali acontece. Os motores do avião ecoam na sala o confiar diário “nos olhos e na vista de alguém (...), no fundo, vamos todos às cegas e a confiar uns nos outros, mas ninguém vê para a frente”<sup>194</sup>. E nem mesmo aqueles em quem confiamos primeiramente (pilotos), vêem. Estes também flutuam na confiança de uns ‘deuses’ que, lá em

---

<sup>184</sup> André Tavares, Anexo 7

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Ana Luena, Anexo 16

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Como o ruído do peixe que apareceu no lago, de Cláudio Reis

<sup>189</sup> André Tavares, Anexo 7

<sup>190</sup> Susana Vassalo, Anexo 23

<sup>191</sup> André Guedes, Anexo 17

<sup>192</sup> Susana Vassalo, Anexo 23

<sup>193</sup> André Guedes, Anexo 17

<sup>194</sup> Manuela Lomba, Anexo 20

baixo (invertendo aqui o sentido espelhante: céu é terra e terra é céu), nos guiam (controladores aéreos).

“Os gestos mais meus reflectem os outros”<sup>195</sup>, quer dizer, projectam-se uns nos outros, olham-se uns através dos outros, acredita-se num avançar: desejo e abismo de “conhecer sentindo”<sup>196</sup>. Uma filosofia já ‘imaginada’ por Platão por via de um diálogo narrado<sup>197</sup> (neste caso entre Sócrates e Gláucon). Uma *Linha Dividida* a percorrer entre o *Sol* e a *Caverna*<sup>198</sup>, que vai do ponto *A* (original) até um ponto *B* (superior). Este percurso começa na zona do *mundo visível* (“doxasta”): onde de um lado está *eikones* (“imagens”, “reflexos nas águas”) e do outro *eikasia* (“suposição”, “ilusão”), meios através do qual vemos a *zoa* (“seres vivos”) e a *pistis* (“objectos do mundo”); mas interessa é chegar à zona superior do *mundo inteligível* (“noeta”): apreendido num primeiro nível através da *dianoia* (“entendimento” ou “razão discursiva”) e num segundo nível pela *noesis* (“inteligência” ou “razão intuitiva”). Nomeadas tantas coisas que, bem vistas, no limite, querem (para Platão) *simplesmente* que o homem chegue ao conhecimento de si mesmo, da sua essência e verdade.

Mas “só podemos avançar quando o que está atrás de nós está claro e vazio e diz: avança”<sup>199</sup>, escreve Gonçalo M. Tavares. Até lá, nesta *nova caverna*, vamos às cegas - não cegos de verdade (como Borges). São “cem mil homens no mundo [a quem] taparam o espelho com um pano preto”<sup>200</sup>, que estão bloqueados, aprisionados num olhar, numa *eikon* (imagem) espelhada pela pintora Isabel Lhano: essa gente que “em seu redor vê e sente tudo negro”<sup>201</sup>. Outro *Faux Miroir*<sup>202</sup> que não espelha senão o vazio de uma ausência ou perda, ou da descrença num futuro. É preciso “libertar do espelho” ou “libertar das segundas sombras”<sup>203</sup>, e para isso, como em *Ulisses* “fecha os olhos e vê”<sup>204</sup>.

Entre a pintura e o olhar inquieto, saúda o *Angelus Novus*<sup>205</sup>:

<sup>195</sup> Jorge Palinhos, Anexo 6

<sup>196</sup> Susana Vassalo, Anexo 23

<sup>197</sup> PLATÃO – *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993

<sup>198</sup> Resumo da alegoria da caverna: “Homens algemados de pernas e pescoços desde a infância, numa caverna, e voltados contra a abertura da mesma, por onde entra a luz de uma fogueira acesa no exterior, não conhecem da realidade senão as sombras das figuras que passam, projectadas na parede, e os ecos das suas vozes. Se um dia se soltasse um desses prisioneiros e o obrigassem a voltar-se e olhar para a luz, esses movimentos ser-lhe-iam penosos, e não saberia reconhecer os objectos. Mas, se o fizessem vir para fora, subir a ladeira e olhar para as coisas até vencer o deslumbramento, acabaria por conhecer tudo perfeitamente e por desprezar o saber que se possuía na caverna. Se voltasse para junto dos antigos companheiros, seria por eles troçado, como um visionário; e quem tentasse tirá-los daquela escravidão arriscar-se-ia mesmo a que o matassem.” In, PLATÃO – *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (introdução: p.XXX\_30)

<sup>199</sup> Gonçalo M. Tavares, Anexo 19

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> Isabel Lhano, Anexo 15

<sup>202</sup> “Faux Miroir”, é um quadro de Magritte, de 1929, que retrata um olho gigante que reflecte um céu, este olho não funciona como um espelho das coisas, mas como um instrumento perturbador que, mais uma vez, joga com o olhar do espectador provocando estranheza (o olho que olha o olho que reflecte o céu, o inatingível).

<sup>203</sup> Gonçalo M. Tavares, Anexo 19

<sup>204</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*, Porto: Dafne Editora, 2011. p.9

<sup>205</sup> Quadro pintado por Paul Klee, em 1920, que esteve na posse de Walter Benjamin durante muito anos.

“Aqui da parede, nobre, / não pouso o olhar em ninguém, / venho do céu que vos cobre / sou homem-anjo do Além // No meu reino o homem é bom / mas não é nele que aposto/ recebo do Alto o dom / e não preciso de rosto // A região de onde vim / tem medida e luz sem fundo: / o que me faz sentir assim / é prodígio do vosso mundo // Dentro de mim está a urbe / para onde Deus me mandou / o anjo com este selo / nunca ela o deslumbrou // Minha asa está pronta para o voo altivo: / se pudesse, voltaria / pois ainda que ficasse tempo vivo / pouca sorte teria // Os meus olhos são negros e fundos / e nunca se esvazia o meu olhar / sei muita coisa deste mundo / sei o que venho anunciar // Não sou simbólico nem trágico / significo o que sou, é tudo / em vão giras o anel mágico / pois em mim não há sentido.”<sup>206</sup>

Os olhos (também negros os do príncipe da Sereiazinha) do anjo perturbado e atento, estão espelhados, duplicados, olham para si mesmos, num fragmento que transporta este olhar para o presente<sup>207</sup>. Para Walter Benjamin “o anjo da história deve ter este aspecto”, de “olhos esbugalhados, a boca escancarada, e as asas abertas”, parecendo “preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente”<sup>208</sup>, ele olha de lado, desconfiado, contrariado, volta o rosto para o passado, um passado que vê desmoronado e destruído, mas o “vendaval” que abalou esse passado continua a soprar e a arrastar o anjo para o futuro (chamado progresso) “a que ele volta costas”. Podemos dizer que este anjo é também a representação de Benjamin, é o espelho dele próprio, um anjo que quer mudar, mas que está fixo, impotente, incrédulo com a realidade da sociedade. É um anjo que está preso e não consegue voar, quer intervir e não consegue<sup>209</sup>. A crítica de Benjamin ao historicismo baseia-se na rejeição do passado como contínuo progresso (desacreditando no *materialismo histórico* marxista) e a imagem do quadro de Klee (no anjo mensageiro de um humanismo autêntico e não hipócrita

<sup>206</sup> “Gruß aus Angelus” (“Saudação do Angelus”), poema escrito por Gerhard Scholem a partir do quadro de Klee, enviado a Benjamin no dia do seu aniversário, in: BENJAMIN, Walter – *O anjo da história*, Lisboa: Assírio & Alvim. 2010. p.14

<sup>207</sup> José Capela, Anexo 1 - Quando José Capela reproduz no *espelho-fragmento* do convite o quadro de Klee, faz referência ao que Benjamin escreveu sobre ele. Parece-nos importante aqui transcrever esse texto de Benjamin, no capítulo IX do ensaio “*Sobre o conceito da história*”, quando fala do quadro de Klee:

“Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval.” In, BENJAMIN, Walter – *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2010. p.13-14.

<sup>208</sup> BENJAMIN, Walter – *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p.13-14

<sup>209</sup> Ele tentando fugir ao nazismo, acabou por morrer, acabou por não conseguir fazer nada para se salvar, tornar-se assim ele próprio no anjo (que desde logo o próprio título do livro lhe atribui “*Anjo da história*”)

com o qual ele quer lutar e que assombra a sua época) vai ser para Benjamin uma visão alternativa de passado e progresso.

José Capela faz reaparecer o *Angelus*, que hoje (através do *fragmento-espelho*) olha para si próprio: ainda continuamos presos? Será que seguimos uma rota semelhante na contemporaneidade, nestes olhares que podem tentar fazer ver que somos em certa medida impedidos, manipulados, condicionados social e individualmente? Que tanto pode ser pelo “processo de individualização” anteriormente abordado, que esvazia, que aprisiona; ou pela sociedade que não nos deixa ser verdadeiramente livres, que não permite “olhar directamente para as coisas”<sup>210</sup>. Através da arte, desígnio de fazer “esbugalhar os olhos”, apreender o passado como uma imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento: «A verdade não nos foge»<sup>211</sup>.

O passado é uma memória colectiva e individual. Pode a *imagem* ser um documento dessas “memórias que sobrevivem ao envelhecimento”?<sup>212</sup> Na fotografia-retrato do “Pai velho”<sup>213</sup> temos uma ausência fundamental: o olhar. Não há rostos visíveis, mas estes não estão virados de costas (como em “*La reproduction interdite*” de Magritte), estão de frente para a câmara, para esse outro olho que os olha (o do *operator*, como lhe chama Roland Barthes). Segundo Nelson d’Aires, é o *spectator* (ainda Barthes) que será o espelho do *spectrum* (referente fotografado), “é a curiosidade e identidade de cada observador que decide o tempo e a forma como olhamos o subtexto da forma”<sup>214</sup>. São retratos sem rosto, de dois personagens que (afinal) também têm um *dispositivo*: uma máscara que os impede de ver (o mundo com nitidez), que os esconde. Mas que também revela, releva esse ritual popular, que simboliza o fim dos excessos (que precede a “purga” da quaresma) e anuncia o fim do inverno. Estas podem ser aquelas duas personagens que acima estiveram *em cena* com o *dispositivo especular*, vestindo agora um novo figurino, para falar do tempo e da memória e do envelhecimento em que se traduz a passagem de uma sobre a outra.

O tempo transforma<sup>215</sup>. É a transformação que Dorian Gray recusa quando se deixa corromper, para se eternizar no seu próprio retrato (na arte). Gary Lynch acredita que a arte é “beleza criada pelo ser humano” e essa beleza é produzida pela “sensação de assombramento”, onde reside um significado e mistério que jamais será alcançado (decifrado), mas é nela que reside

<sup>210</sup> Gonçalo M. Tavares, Anexo 19

<sup>211</sup> Gottfried Keller, citado por Benjamin, BENJAMIN, Walter – *O anjo da história*, Lisboa : Assírio & Alvim. 2010. p.12

<sup>212</sup> Nelson d’Aires, Anexo 27

<sup>213</sup> “O enterro do Pai Velho”, é o Carnaval minhoto, ou “entrudo” (aqui melhor aplicado) porque entrudo vem, do latim, “entrada”. É a entrada na primavera, e na quaresma também. Anexo 27

<sup>214</sup> Nelson d’Aires, Anexo 27

<sup>215</sup> No documentário (O belo e a consolação), o neurocientista, Gary Lynch, (que investigava as questões “porque é que envelhecemos” e “porque é que perdemos a memória”) diz que o cruel no processo (de envelhecimento) é que as pessoas ao envelhecer vão deixando de ser quem eram. Vão

o sentido de profunda importância da obra. A ideia de beleza/assombramento que Gary explica (que segundo ele não deixa de ser uma sensação), tem a ver com o estar “naquela parede algo de importante, que nos observa”<sup>216</sup> – “o que nos olha”, de que Didi-Huberman também fala, e que diz respeito à *aura*, que nos é invisível, mas que nos toca. Um encontro entre céu e terra, que na fotografia de Nelson d’Aires parece dialogar pelas proporções semelhantes na composição.

Os rostos escondidos deste *teatro vivo* (tradição carnaval minhoto), remetem novamente para a *sobre-capa* que esconde os livros que se compram no Japão: “as sobrecapas são sobretudo uma opacidade criada sobre a personalidade do leitor”<sup>217</sup> que se retira da multidão para “impedir o efeito espelho”<sup>218</sup>. O habitante da cidade cria assim uma máscara inexpressiva, “um espelho que não quer espelhar”<sup>219</sup> e que é simultaneamente simbólico. É símbolo do *vazio*, como escreve Roland Barthes:

“No Ocidente, o espelho é um objecto essencialmente narcísico: o homem só pensa no espelho para ser ver/olhar; mas no Oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é símbolo do próprio vazio dos símbolos («*O espírito do homem perfeito*, diz um mestre do Tao, *é como um espelho. Ele não sabe nada mas não rejeita nada. Ele recebe, mas não conserva.*»: o espelho só capta outros espelhos, e esta reflexão infinita é o próprio vazio (que, como se sabe, é a forma).”<sup>220</sup>

Esta ausência (de imagem) é o polo oposto ao que acontece na sociedade ocidental, cada vez mais mediatizada e controlada pela imagem, narcísica (e hedonista) que sofre continuamente dos mesmos males de Dorian Gray. Queremos ver-nos continuamente espelhados, uma falsa transparência que a exposição constante do indivíduo revela, na verdade, um individualismo opaco.

### **terceiro acto: continuidade(s).**

Se o espelho na água transparece, a sobreposição de camadas, do corpo nesse espaço, evidencia os vários *eus*. Num auto-retrato quadríptico, Pedro Tudela *joga-se* entre exterior e interior, dentro e fora do *fragmento-espelho*, uma composição múltipla que é espelho da sua condição enquanto criador: multidisciplinar. É o *eu-artista* que se enquadra na “aproximação ao espelho” até à sucessão infinita do próprio objecto especular – *mise en abîme* (que Perec

<sup>216</sup> Garry Lynch referia-se às gravuras da Cromagnon, como exemplos de beleza e fascínio.

<sup>217</sup> Valter Hugo Mãe, Anexo 2

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> BARTHES, Roland – *L’empire des signes*, Genève: Albert Skira Éditeur, 1970. p.106 [tradução da autora]



também auto-referenciava, na estrutura das suas obras). Apetece que aquela coluna de som (capturada na primeira das quatro imagens) emita algo: aquele som que sai da boca (de Ana Deus), do espelho partido. A fracturação do *eu* confrontado consigo próprio. Depois da fractura do espelho ouve-se um silêncio de segundos que precede a primeira nota de *Für Alina* (Arvo Pärt<sup>221</sup>) pelas mãos de Joana Gama. O som está implícito, não explícito, nessa “coreografia das mãos no teclado sempre acompanhada pelo seu reflexo”<sup>222</sup>. Estetização do quotidiano, o momento fracturante onde “às vezes paro aí”, onde a pianista dá conta de si. Se o espelho prolonga a acção de um órgão (visão), o piano prolonga a acção das mãos-corpo, duas próteses interligadas, que fazem parte do ritual diário. O metrónomo marca impiedosamente o ritmo quotidiano, como já citamos anteriormente: “é o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa, pois, na realidade o tempo não pára”<sup>223</sup>, segundo Rodin.

Paramos neste lugar *entre*: o *largo* (passado) e a *travessa* (presente-instante) que desce para *rua* (futuro)<sup>224</sup>. Elementos que indiciam um *percurso*, anunciados na imagem congelada (fotografia) e documentado na legenda. Caminhamos para onde? Não está ninguém aqui. Haverá alguém na rua (futura/possível) que nos indicaram? Ao *virar da esquina* talvez algo nos espera, como Gary Lynch<sup>225</sup> descreve, há uma sensação de que algo nos aguarda, algo (de profundamente misterioso) que desconhecemos nos esperará ao virar da esquina – “esse é o grande poder da ciência”, defende Lynch (e da arte, acrescentamos), “prazer profundo e inesperado dos mistérios”, esses “mistérios (que) abrem possibilidades”<sup>226</sup>. Neste lugar entre luz e sombra, entre presença e ausência, está a *espera*. “A espera como disponibilidade expectante não é vazio (...), é uma acção levada para a frente, uma «marcha» no presente, mas que, no instante da sua efectuação, já está noutro lugar, projectada no relevo dos caminhos subsequentes.”<sup>227</sup>

Esperamos. Tal como instiga Beckett, inclinando-nos em direcção à (sua) *espera*, mas “é em direcção a si (próprio) que o espectador acaba por ir, por intermédio de uma marcha em direcção ao ser.”<sup>228</sup> Seguimos *contra(a)luz*, pelo “lado oposto àquele por onde entra luz ou que tem maior claridade”<sup>229</sup>, indicada por Paulo Catrica. Convocada está a teatralidade: “tem a certeza que é comigo que vem ter?”<sup>230</sup>, o *eu-fantasma* aparece na escuridão. “Seria muito

<sup>221</sup> Não é desimportante notar que Arvo Pärt é um compositor também associado ao “minimalismo” e que compôs temas cujos títulos reflectem essa “essência” *Tabula Rasa* e *Spiegel im spiegel* (espelho ao/no espelho).

<sup>222</sup> Joana Gama, Anexo 21

<sup>223</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*, Lisboa : Vega, 1992. p.64

<sup>224</sup> Fotografia de Paulo Catrica, Anexo 26

<sup>225</sup> No documentário “O belo e a consolação”, o neurocientista, Gary Lynch explica que no livro de Van Luria está presente a noção que dominou a sua vida, de que ao virar da esquina algo o esperaria

<sup>226</sup> No documentário “O belo e a consolação”, entrevista ao neurocientista, Gary Lynch.

<sup>227</sup> CONTADOR, António - *Attendre de la disponibilité dans l'être*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015. p.181 [tradução da autora]

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.180

<sup>229</sup> Paulo Catrica, Anexo 26

<sup>230</sup> Ana Luena \_ “EU”, Anexo 16

melhor se acendesse a luz”, diz a *Criança-fantasma* (personagem), que se espelha no *Eu* (personagem principal da peça de Ana Luena). Um diálogo que pode ser do *eu* dirigido a si mesmo, um outro imaginado projectado na tentativa de se descobrir, descobrir um *eu* desconhecido, num intervalo entre realidade e ficção, luz e sombra, possível e impossível. As personagens não têm nome, são apenas o *Eu*, a dialogar com a *Criança*, o *Ele*, o *Bêbado*. O *Eu* confrontando-se com memórias, ou *eus* imaginados, sonhados, fantasmados, e (na cena final, 6) interroga-se: “Será que não se pode viver de um outro modo?” Jogo duplo, “diálogo de surdos” diz *Ele* (personagem). O cenário de Paulo Catrica não pode ser mais adequado para este momento:

“Estávamos talvez naquele intervalo muito pequeno e sossegado entre o dia a noite em que a cabeça, sem que o esperemos, está presa ao pescoço e em que tudo, sem que o notemos, está parado, porque não reparamos, e depois desaparece. Em que ficamos sozinhos com o corpo arqueado, depois olhamos à nossa volta mas já não vemos nada, deixamos até de sentir a resistência do ar, mas agarramo-nos interiormente à recordação de que existem casas, a uma determinada distância, com telhados e felizmente também chaminés através das quais entra o escuro para dentro das casas. E é uma sorte amanhã ser um dia em que, por incrível que pareça, se conseguirá ver tudo.”<sup>231</sup>

Os vários *eus* “agarraram-se interiormente à recordação”, como as *memórias distorcidas* de Esgar Acelerado por intermédio das ilustrações. Imaginamos estes personagens como dando forma ao texto de que acima falamos: “É impossível viver”<sup>232</sup>, como se estes fragmentos de memórias ilustradas pudessem ser visualizações do *Eu – Ele – Bêbado – Criança-fantasma*, “esses fantasmas [que] parecem ter mais dúvidas em relação à sua existência do que nós”<sup>233</sup>, e que não são mais do que auto-ficção. Um estilhaçar interior, uma *mise en abîme* do espelho partido a partir de um outro espelho, também partido (*fragmento-espelho*). Um “puzzle de peças de espelho quebrado”<sup>234</sup> que parece começar a fazer sentido.

Kafka, é o espectro do texto teatral “É impossível viver”. Não podemos falar em Kafka sem falar em *Metamorfose*. Metamorfoseou-se o *fragmento-espelho* em mais fragmentos. Precisamos de uma *übergang* (transição/passagem) para voltar a ver o fragmento inteiro. César Martins (a)parece (para) “orientar o [nosso] puzzle de imagens especulares”<sup>235</sup>. “É nesse período de transição que surgem as imagens de *übergang*, em que o espelho funciona como revelador de

<sup>231</sup> Ana Luena \_ “ELE” (última fala), Anexo 16

<sup>232</sup> Texto a partir de contos de Kafka com dramaturgia e encenação de Ana Luena, Anexo 16

<sup>233</sup> Ana Luena \_ “EU” , Anexo 16

<sup>234</sup> Esgar Acelerado, Anexo 12

<sup>235</sup> César Martins, Anexo 24

outras matizes (...). Um óculo do fora que redescobre o impossível do dentro.”<sup>236</sup> Reflexões sobre a reflexão das dualidades, dicotomias, “pólos opostos” que se descobrem possíveis e passíveis de ser reveladas pelo objecto especular. Exercício detonado pelo seu “arquétipo”, escreve o artista. Arquétipo que é a transformação do passado no presente, ou melhor, a redescoberta presente do passado, ou ainda a (di)usão dos dois. Dos dois que foram necessários para abrir a “arca do passado” onde “já um espelho, já tu e eu”<sup>237</sup>. *Rearview* não inverte, ou inverte desinvertendo outra vez, como no jogo de ricochete que é o processo da fotografia, para depois de tantas tabelas, dar um resultado/reacção: “outra imagem especular”<sup>238</sup>.

Transitamos de uma impossibilidade a outra para gerar novas possibilidades: partimos do espelho (partido) para chegar de novo ao início (origem): foi convocada a própria autora! Acumulando nesta proposta ser *spectrum*, *spectador* e *operator* (na fase final).

A imagem obtida, sintetizadora deste percurso, deste avançar, desta *meta-rede* criada, é a *fita de möbius*. Ouvimos isto ao som de dois violoncelos que (frente-a-frente) tocam sincronizados mas em direcções opostas (um de frente para trás, outro de trás para a frente), de modo a se tocarem nos extremos. A imagem (Escher) desta oferenda que Diana Vinagre evoca, composta por Bach<sup>239</sup>, matemático na sua arte, cruza dois (ou melhor, muitos) mundos e faz-nos chegar ao *espaço topológico*<sup>240</sup>. É neste lugar que estamos agora, é este *espaço* que queremos habitar, é esta a nossa *topologia especular*. Todos os sentidos/direcções são im-possíveis.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> Diana Vinagre, Anexo 25

<sup>240</sup> “Espaços topológicos são estruturas que permitem a formalização de conceitos tais como **convergência**, **conexidade** e **continuidade**. Eles aparecem em praticamente todos os ramos da matemática moderna e são uma **noção unificadora central**.”, in Wikipédia: <https://pt.wikipedia.org/>

**[3]****Reflexão final***(ou o princípio...)*

*Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.*

*O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor - sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.*

*Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.*

*Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.*

Herberto Helder, *Os Passos em volta*, ed. Assírio e Alvim (8ª Edição), Lisboa, 2001.

Isto não é um final. É um princípio de possibilidades.

Começamos com (alguns) modos de ver *através* do espelho para passarmos a querer ver o que está *entre* os espelhos. Se a escolha do tema, nos pareceu pertinente na contemporaneidade, que vive na urgência do instante presente e da presença constante da imagem, é simultaneamente um tema que faz questionar, há muitos séculos, o homem e arte. O mundo reflectido e a própria imagem de si.

O *convite especular*, enquanto exercício prático, torna-se num *processo* criativo, que reflecte a multiplicidade da arte teatral. Se já ao longo do século passado as fronteiras entre as artes foram sendo questionadas/quebradas, hoje os limites parecem cada vez mais impalpáveis.

Neste trabalho falamos de limites. Falamos de olhar e imagem, presente e memória, espaço e distância, profundidade e vazio, sobretudo os limites entre *visível* e *invisível*. Os limites (ou a sua indefinição) abrem-se a possibilidades.

### ***modos de ver entre: espelho-artista-criação***

No *convite especular* damos texto e imagem, damos tempo e presença. Através do *dispositivo especular imaginário*, criamos uma contingência na maneira como olhamos (através do espelho): um *olhar sem diante*, para poder ver mais longe; um *olhar reflectido*, para poder pensar no outro lado; um *olhar outro*, para dar atenção a uma outra coisa que normalmente não vemos (ou não damos atenção). É preciso *avançar neste desconforto*: não é esta uma característica própria/constituente da evolução da vida e da arte (o desconforto)? Não será este (desconforto) a principal musa inspiradora da criação?

A identificação com o tema/convite instiga à criação. Obtivemos dois terços de reflexões especulares relativamente à totalidade dos convites lançados, sendo que quase noventa por cento das reacções resultaram em criações novas (ou seja, exclusivas para este exercício). O espelho torna-se um meio que possibilita (ou exerce) um fascínio nos artistas, a imagem especular seduz/provoca os convidados, que desejam através dessa imagem reflectir e ver-se reflectidos.

Se é certo que todos os artistas partem do mesmo pressuposto (*convite-objecto*), também é certo que este se revela ser suficientemente aberto para se espelhar em várias direcções. Espelham-se muitos dos temas abordados na primeira parte do trabalho. As reacções questionam limites e isso permite criar jogos de relações entre os artistas.

Atravessamos efeitos associados ao espelho, como duplicação, desdobramento, ilusão e efeitos caleidoscópicos; dá-se lugar à introspecção, quer individual (pessoal), quer disciplinar; a própria imagem (corpo) do artista serve de auto-referente na criação, o eu projecta-se mas

também se fragmenta; funde-se a inevitabilidade do tempo com a memória, colectiva e individual; joga-se a uma cegueira contemporânea entre luz e sombra; reflecte-se a vida individual e a presença do quotidiano; a realidade é ficcionada pelo sonho ou pelo teatro; na obscuridade do amor, Narciso transparece; criam-se jogos dialécticos entre mistérios especulares e invertem-se os sentidos.

Os criadores são transportados pelo espelho. Da dimensão espacial objectiva para uma *outra dimensão*, expande-se a profundidade da terceira dimensão: a dimensão interior (subjectiva), que (a partir da proximidade) cria a distância para o invisível. Para além de questionar os limites/potencialidades físicos do objecto, é sobretudo no que *inquieta o olhar*, das questões essenciais (entre arte e vida) que ele gravita. Podemos salientar que esta provocação/convite faz questionar os artistas acerca da própria vida e obra de cada um.

O espelho metamorfoseia-se. Mais longe das perversidades “neo-narcisistas” de esvaziamento, e mais próximas da valorização do eu interior. Narciso transforma-se, mas pode amar, procura nitidez da imagem especular nublosa. Não há uma resposta única para o problema (*convite-especular*), mas uma pluralidade (singularidade) de caminhos que se interligam.

Na dimensão do olhar, entre observador e observado, somos actores e espectadores entre nós (autora-artistas). O espelhamento é *multidireccional*: autora–exercício; autora–artista (convite); artista–autora (reacção); artista–artista (criador-criação); autora–artistas (reações). Ou seja, a autora espelha-se no convite, o convite/autora espelham-se nos artistas, os artistas espelham-se na criação, a criação espelha-se na autora, as criações espelham-se nas criações, a autora espelha-se nas criações, as criações espelham a criação (autora). Para além deste espelhamento cruzado, há outro, próprio do espelho: o presente. As reacções reflectem o instante presente, seriam certamente outras se este convite fosse feito noutra espaço temporal. O espelho é, de facto, um “instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espectáculos, os espectáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.”<sup>241</sup>

*Dar a ver* é inquietar, rasgar, abrir um oculto interior (através do exterior), ou tornar visível o invisível, é desígnio da arte. Neste exercício, *dar a ver* é importante também num sentido literal, pois *dá-se a ver* uma coisa que nunca foi vista até então: as criações inéditas dos artistas convidados.

Mais do que espelhamo-nos a nós próprios, espelhamo-nos uns nos outros. Inspiramo-nos uns nos outros.

---

<sup>241</sup> P. Schiller (1935) Cit. Por: MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992. p.31

### **Memória de uma ideia futura:**

Usamos a arte para criar, usamos o espelho como espelho. Voltando ao pressuposto de Ad Reinhardt “Art-as-art”, mas transformámo-lo em: *arte-espelho-arte* (e/ou *espelho-arte-espelho*).

“Os seres humanos têm um terror de claustrofobia, emocional e intelectual. Julgamos que chegamos a um limite e já não há mais nada, só resta o consolo. Não vamos mais além. De certa forma, acredito que o mistério desempenhe um papel importante e o facto de a beleza necessitar (de ter) esse mistério nela, é porque quando se conjuga beleza e mistério, o mistério significa possibilidade, significa que há algo mais, há mais coisas que nos aguardam e que nós não conhecemos. Eu diria que o mistério é sinónimo de oportunidade, emocional e intelectual.”<sup>242</sup>

Mistérios abrem possibilidades.

Possibilidade aberta. Consideramos este (trabalho) o primeiro momento de um percurso que quer ir *através* e *para lá* deste exercício. Quer continuar a questionar outras formas/possibilidades para chegar a um *objecto artístico*: a uma concretização, a um espaço cénico ou instalação especular (como era anunciado no enunciado do convite). Vemos, pois, este exercício (dissertação) como um passo para abrir uma possibilidade à criação de um lugar, uma forma futura, que incorpore e dê corpo a esta semente, fazendo-a crescer.

Como sabemos, estão envolvidos vários *agentes* (artistas) neste processo, o que, se por um lado o torna mais rico, por outro confere-lhe uma responsabilidade/exigência maior da própria autora, exigindo-se cumprir uma expectativa criada (por todos).

Do espelhamento das reacções, chegamos a uma forma cruzada ou uma *meta-rede*, onde os *fragmentos-espelho* se provocam e se ampliam, dialogam e multiplicam. A ideia de *meta-rede* levou-nos ao *espaço topológico* – pela forma da *fita de möbius* – onde, mais do que a ideia de infinito, interessa-nos a ideia de continuidade. Do conceito matemático de *espaço topológico*, importa-nos a sua associação a conceitos como *convergência*, *conexidade* e *continuidade*, desvinculados da sua origem matemática, estes conceitos reúnem/sintetizam o percurso deste exercício (convite-reacções).

Recorrendo ao princípio da sinergia, em que Aristóteles dizia que *o todo é maior do que a simples soma das suas partes*, as sinergias criadas neste trabalho, juntando as visões resultantes dos *fragmentos-espelho* (dos artistas convidados) com a visão da autora (causadora dos fragmentos), origina-se uma terceira visão, mais rica e complexa do que uma visão isolada.

---

<sup>242</sup> Gary Lynch, retirado do documentário “O belo e a consolação”, no link youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bYYjw8Wf-0c>

O passo seguinte pode ser: *baralhar tudo e voltar a dar*. Uma outra visão possível, ou a mesma dada a ver de outra forma. Podemos *inverter a imagem* (ou as regras) e posicionarmo-nos do outro lado do espelho – um espelho dos espelhos, outra vez. Criar um *espaço outro* na organização e *concretização de um objecto artístico*.

Lembrando o arquitecto Fernando Távora: *Em arquitectura, o contrário também pode ser verdadeiro*. Em teatro também.



[.]

## Referências Bibliográficas

### LIVROS :

ARONSON, Arnold – *The future of scenography, Theatre Design & Technology*. Review of U. S. Institute for Theatre Technology, (winter 2010) [p.84-87]

*À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 2000.

BABLET, Denis – *Les revolutions scéniques du XXeme Siècle*. Paris: Societé Internationale d'Art, 1975.

BARTHES, Roland – *L'empire des signes*. Genève: Albert Skira Éditeur, 1970.

BAUGH, Christopher – *Theatre, performance and technology – The development of scenography in the XX century*. [S.l.] : Palgrave MacMillan Publisher, 2005.

BENJAMIN, Walter – *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, 2007.

BENJAMIN, Walter – *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2010.

BROOK, Peter - *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

CONTADOR, António – *Attendre de la disponibilité dans l'être*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015. Tese de Doutoramento em Ciências Humanas - Artes e Ciência da Arte, Especialidade Estética. [pp.168-181]

*Dan Graham – Works 1965-2000*. Dusseldorf: Richter Verlag, 2001

DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges – ENTREVISTA por Jean-Max Colard e Claire Moulene, Jean-Marie Durand, le 12 février 2014.

DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

DUPOND, Pascal – *La perception selon Merleau-Ponty*. Philopsis éditions numériques, 2007.  
<http://www.philopsis.fr/spip.php?article110>

ECO, Umberto – *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.

FERNADES, João – *António Lagarto: na esfinge do eu, os labirintos do olhar*. Porto: Teatro Nacional de São João/ Fundação Serralves, 1999.

FOUCAULT, Michel – *Des Espaces Autres. Heterotopies*.  
<http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>

GOLDBERG, RoseLee – *A arte da performance*. Lisboa: Orpheu Negro, 2012.

KRYSTOF, Doris – *Gehard Richter - Ohne farbe | Without color* – Alemanha: Hatje Cantz Verlag, Museum Franz Gertsch - Catálogo da exposição 2005.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean – *O ecrã global*, Lisboa: Edições 70, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles – *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989

LISTA, Giovanni – *La Scène Moderne, Encyclopédie Mondiale des Arts du Spectacle Dans la Seconde Moitié de XXeme Siècle*. Paris : Actes Sud, 1997

OVIDE – *Les Métamorphoses d'Ovide, Illustrées par Pablo Picasso*, Paris: Éditions Chêne, 2008. [pp.86-92]

PLATÃO – *A República*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian (7a edição, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), 1993. [Introdução e pp.317-323]

MAFFESOLI, Michel – *L'instant éternel*. Paris: La table Ronde, coll. La petite vermillon, 2003.

MAURIN, Frédéric – *Scène, mensonges et video, La dernière frontière du théâtre américain*.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*. France: Gallimard - Collection Tel, 1994.

MILHEIRO, Ana Vaz – *A minha casa é um avião, Transparências*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007. [pp.130-134]

MOURA, Victor - *O espaço teatral e a condição do espectador*  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10180.pdf>

RATTO, Gianni - *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo : Editora SENAC, 1999.

RIBEIRO, João Mendes - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. Coimbra : Fac. de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009. Tese de doutoramento em Arquitectura (Teoria e História da Arquitectura), apresentada à Fac. de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

SVOBODA, Josef – *Architetture dell' Immaginario – Un seminario di scenografia di Josef Svoboda*. Milano : Ubulibri, 1992.

SVOBODA, Josef – *I Segreti dello spazio teatrale*. Milano : Ubulibri, 1990.

WILDE, Oscar – *O retrato de Dorian Gray*. Círculo de Leitores

## ARTIGOS:

BAUDRILLARD, Jean – “I’ll be your mirror”. *Philosophie Magazine*, Hors-série N°19, Été 2013 (*Les Mythes grecs, pourquoi on n’y échappe pas*). [pp 60-61]

CAPELA, José, “Os espaços d'A Capital pelos Artistas Unidos”. *Laura: Revista de Cultura Arquitectónica*. Guimarães: Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, Out. 2003. - nº 0. [pp. 48-52]

CARVALHO, Paulo Eduardo – “Dramaturgias do espaço : Nuno Carinhas” \_ in *Sinais de Cena*, N°2, Dezembro 2004. [pp.27-29]

DELATRE, Charles – “Les métamorphoses de Narcisse”. *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014.. [pp 46-48]

ELTCHANINOFF, Michel - “Dossier: *Faut-il s'aimer soi meme?*”. *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014. [pp 43-45]

ENTHOVEN, Raphael - “Selfie, L'esthétique du nain de jardin” \_ in *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014. [p24]

LACROIX, Alexandre – “Perdre sa vie à contempler son profil Facebook?”. *Philosophie Magazine*, N°80, juin 2014. [pp 49-51]

MAGNÉ, Bernard, “«53 Jours» Pour les lecteurs chevronnés...”. *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2, 1990, pp.185-201. <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1990/v23/n1-2/500936ar.pdf>

## VÍDEOS :

PROVOST, Nicolas – *Papillon d'amour* - Video-projecção com som, 4', 2003.

**Créditos:** Música: The Wrath of Köhn by Köhn AKA Jürgen De Blonde; Produtor: Nicolas Provost; Courtesia: Tim Van Laere Gallery, Antwerp.

in: <http://www.nicolasprovost.com/films/428/>

LYNCH, Gary - entrevista no documentário: “*O Belo e a consolação*”.

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bYYjw8Wf-0c>

## **ANEXOS : REACÇÕES AO CONVITE**

Este conjunto de Anexos [1 a 27] corresponde à compilação das reacções/respostas dos artistas convidados. O critério da sequência escolhida para a apresentação das respostas diz respeito à ordem com que as respostas foram recebidas.

Só a participação dos artistas tornou possível este exercício. Mais uma vez é por eles e através deles, que queremos avançar.

## **ANEXO 1**

Artista convidado: JOSÉ CAPELA [arquitecto, cenógrafo]

Formato : imagem [jpeg]

Recebido por email [12 maio 2015]

JOSÉ CAPELA [arquitecto, cenógrafo]

email

---

**(no subject)**

---

**José Capela** <josecapela@netcabo.pt>

12 May 2015 at 19:51

To: "email@julianagoncalves.com" <email@julianagoncalves.com>

Ocorreu-me criar esta imagem a propósito do que Walter Benjamin escreveu sobre esta pintura de Paul Klee.  
Capela

Enviado do meu iPhone

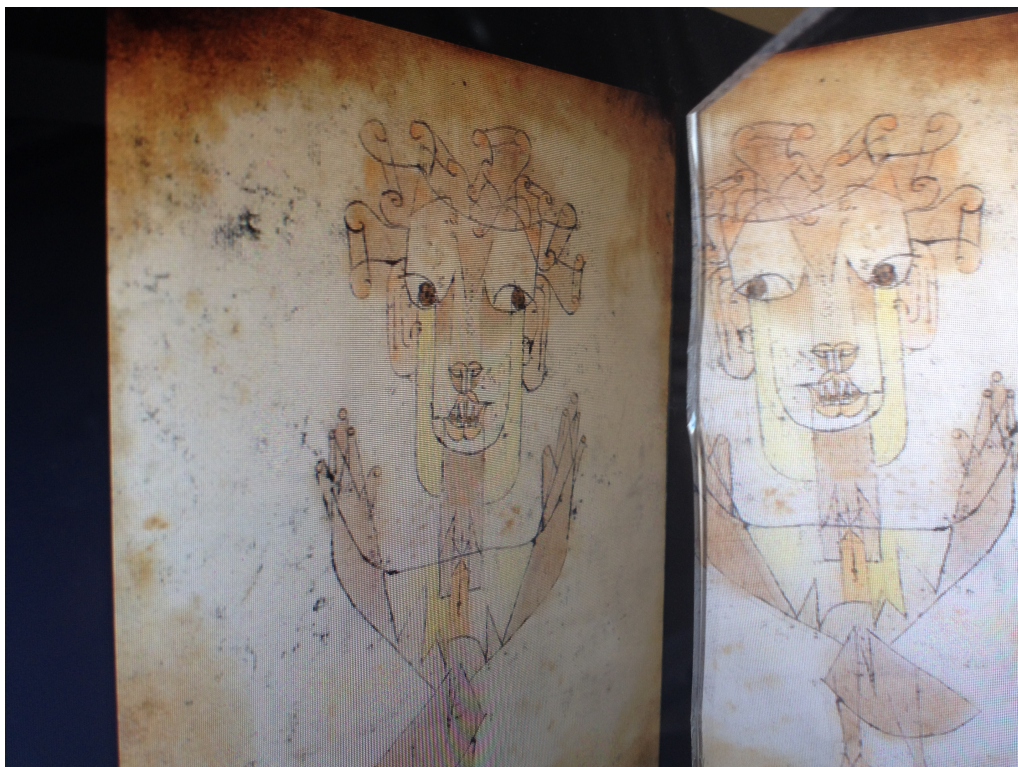


**IMG\_3141.JPG**  
3209K



JOSÉ CAPELA [arquitecto, cenógrafo]

imagem<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> A fotografia foi tirada pelo próprio José Capela, na minha presença, com uma imagem do *Angelus Novus* de Klee através do computador, duplicada no *fragmento-espelho* que integrava o convite. Esta foi uma reacção *imediata* ao convite, enviada por email naquele momento.



## **ANEXO 2**

Artista convidado: VALTER HUGO MÃE [escritor]

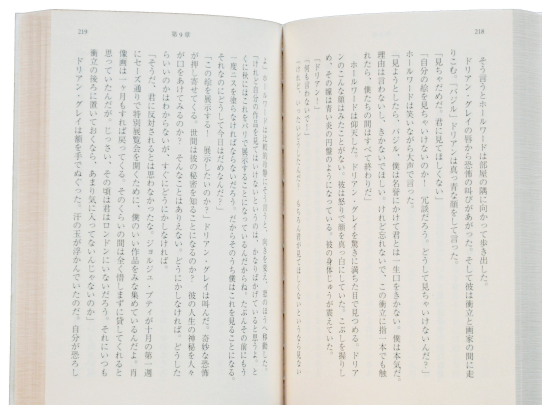
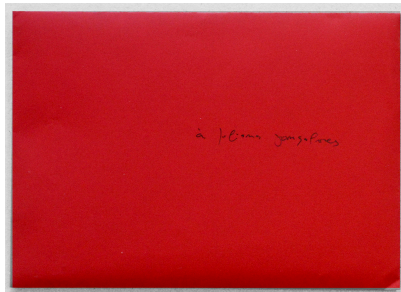
Formato : texto/carta [manuscrito] em 4 folhas e livro [*O retrato de Dorian Gray*,

Oscar Wilde – versão japonesa]

Recebido por correio [23 maio 2015]

VALTER HUGO MÃE [escritor]

conteúdo do correio



VALTER HUGO MÃE [escritor]

texto/carta [manuscrito] em 4 folhas

meio de ser, ténico.  
Bem,  
no Japão, quando compramos um livro  
entregamo-lo num, protegido por uma  
sobrecapa que cada leitora individualmente  
manda imprimir. ao vê-la, a pessoa  
japonesa solicita recursos em relação ao que  
leemos. na segunda edição de ténico, onde  
o mundo é rotulado como e qual, passa  
directa é uma conquista de directos, algo que  
temos único o indivíduo, como se este não se  
divulsa na multidão, antes se retira da  
multidão.  
a sobrecapa que as leitoras colocam, se  
reparam, mas não se apóia a terceira, mas  
diz quase nada. na rede demandada à tentativa  
de publicidade. as sobrecapas são rotuladas uma  
opacidade caindo sobre a personalidade do leitor.  
se é inagável se o se temem mas demora,  
exactamente por se as leituras habitam a  
cidade mas, ao mesmo tempo, se retira da  
multidão, impõe impõe o facto apolho.

de algum modo, a arte hoje é concretizada  
um pouco por esta utopia, a de finalmente  
conceder ao cidadão a condição de coisa  
civida. falamos, pois, da mais frustrada  
portanto de sempre das desigualdades artísticas.  
aproveito-me aqui para manifestar  
tudo mas nas condições. como puto  
conter, apenas a vontade um dia serem  
grandes  
gosto de te enviar este livro em japonês  
também porque a verdade se a ficção, mas  
com se escrevem são tendenciosamente  
imagens de mundo reais, como se fossem  
por desenhos, como se, por vezes,  
supremos, preferências todas as e portanto  
o se dizem. enfim não são assim,  
as características japonesas são mais de fazer  
na a coisa está, como se não se  
evidenciarem o seu significado, ao se  
criarem, como apolho. apolho  
mais esperanças das se usamos na

dele modo simples se não se se estivesse, mas se  
significado. se a realidade se sempre uma  
gestão de interpretação, esta é uma  
tentativa de sempre à realidade contingente.  
uma tentativa de retirar a qualidade  
significativa do objecto livro, se passa  
a estar nas mãos do leitor quase como  
se não estivesse nas mãos do leitor. é um  
apelo se não se apolho. enfim, esta  
atitude não, se de si, uma atitude de  
sentido.  
gosto de te enviar a edição japonesa de  
"o retrato de D. João IV". esta edição  
problematiza a diferença entre a realidade  
e a arte. a realidade submissa e feita  
do presente, a arte narra o  
eterno e o glorio. que assim por vezes de  
liga com a arte, condenando o seu retrato  
no contexto da degeneração, tornando por  
si a coisa eterna. é um jogo de apolho  
incomodado pelo desequilíbrio entre o se e  
uns e o que é outras coisas.

masse escritas orientais. disse se as  
signos japoneses (chineses em parte) não  
se apolho mais nítidos, melhor porquê,  
como se usamos uma lógica ao mesmo tempo  
mais primitiva mas também mais natural.  
apesar de se apresentar as coisas  
bastantes por se o seu trabalho  
resulte num profundo facto de  
se colocar.  
Bijinho  
do  
o hugo mãe



VALTER HUGO MÃE [escritor]

**transcrição do texto/carta**

maio de 2015, tóquio

Juliana,

no japão, quando compramos um livro entregam-no-lo assim, protegido por uma sobrecapa que cada livreiro cuidadosamente manda imprimir. ao que parece, o pudor japonês solicita reservas em relação ao que lemos. na esmagadora cidade de tóquio, onde o ruído é sobretudo visual e gestual, passar discreto é uma conquista de direitos, algo que torna único o indivíduo, como se ele não se diluísse na multidão, antes se retirasse da multidão.

a sobrecapa que os livreiros colocam, se reparares, naquilo que expõe a terceiros, não diz quase nada. nem cede demasiado à tentação da publicidade. as sobrecapas são sobretudo uma opacidade criada sobre a personalidade do leitor. se é inegável que o que lemos nos denuncia, exactamente para que os leitores habitem a cidade, mas ao mesmo tempo, se retirem da multidão, importa impedir o efeito espelho. deste modo ninguém se revê ou se estranha naquele significado. se a realidade é sempre uma questão de interpretação, esta é uma tentativa de escapar à realidade contingente. uma tentativa de retirar a qualidade significativa do objecto livro, que passa a estar na mãos do leitor quase como se não estivesse na mãos do leitor. é um espelho que não quer espelhar. embora essa atitude seja, já de si, uma emissão de sentido.

gosto de te enviar a edição japonesa de "o retrato de dorian gray". Oscar Wilde problematiza a diferença entre a realidade e a arte. a realidade submissa e feita do perecível, a arte vocaciona ao eterno e à glória. gray anseia por trocar de lugar com a arte, condenando o seu retrato ao grotesco da degeneração, reclamando para si a graça eterna. É um jogo de espelhos incomodado pelo desequilíbrio entre o que é uma e o que é outra coisa.

De algum modo, a arte hoje é caracterizada um pouco por esta utopia, a de milagrosamente conceder ao criador a condição da coisa criada. Falamos, pois, da mais frustada pretensão de sempre dos desgraçados artistas. Espelhados na arte serão invariavelmente toscos nas suas redensões. como putos carentes, apenas a sonhar um dia serem grandes.

Gosto de te enviar este livro em japonês também porque é verdade que os pictogramas com que escrevem são tendencialmente imagens do mundo real, como se falassem por desenhos, como se, por destreza suprema, pudéssemos todos ler e entender o que dizem. Embora não seja assim, os caracteres japoneses são ganas de fazer ver a coisas citada, como signos que evidenciassem o seu significante, ou, se quisermos, como espelhos. espelhos mais esperançados dos que usamos na nossa escrita ocidental, diria que os signos japoneses (chineses em parte boa) são espelhos mais nítidos, melhor focados, como se usássem uma lógica ao mesmo tempo mais primitiva mas também mais natural.

espero ter-te levantado as dúvidas bastantes para que o teu trabalho resulte num problema bonito de se colocar.

beijinho amigo do hugo mãe

### **ANEXO 3**

Artista convidado: PEDRO TUDELA [artista multidisciplinar]

Formato: imagem [jpeg]

Recebido por email [03 junho 2015]

PEDRO TUDELA [artista multidisciplinar]

email

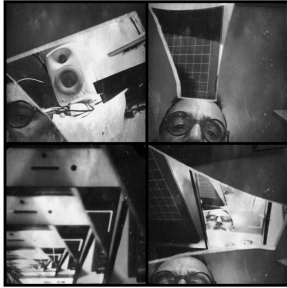
---

: mestrado : convite :

Pedro Tudela <mail@pedrotudela.org>  
To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

3 June 2015 at 16:14

Olá Juliana,  
nem de propósito!  
Acabei ontem (e finalmente) a imagem para te enviar. Fiz um série de ensaios e/ou aproximações ao teu motivo.  
Cá vai o escolhido.  
Abraço  
pt



---

Sent from Mailbox  
[Quoted text hidden]



PEDRO TUDELA [artista multidisciplinar]

imagem





## **ANEXO 4**

Artista convidado: ANTÔNIO CONTADOR [artista/performer, doutorado em Estética]

Formato: referência ao trabalho acadêmico - tese de doutoramento [pdf]

Recebido por email [04 junho 2015]

ANTÔNIO CONTADOR [artista/performer, doutorado em Estética]

email

---

**:mestrado:convite:**

---

**Antonio Contador** <antoniocontador@gmail.com>  
To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

4 June 2015 at 13:41

Olá Juliana,  
Estive a pensar na tua proposta e dou-te entao uma dica que é espreitares uma parte da minha tese onde falo de três obras : uma pintura do Magritte, uma performance do Manuel Alvess e uma instalacao de Bruce Nauman. Fazem as três parte de uma parte onde falo da relação complexa com o “espelho”. Ora vê.  
Espero ter-te ajudado.  
Mil beijos

[página de rosto da tese de doutoramento]

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
UFR 04 - Arts et sciences de l'art  
Institut ACTE (UMR 8218 - CNRS)

Doctorat en Sciences Humaines - Arts et Science de l'Art  
Spécialité Esthétique

**Antonio CONTADOR**

***Attendre  
de la disponibilité dans l'être***

Thèse dirigée par M. le Professeur Jacinto LAGEIRA

**Jury :**

Mme la professeure Laurie LAUFER, Université Paris Diderot  
M. le professeur Alain CHAREYRE-MÉJAN, Université de Provence, Aix-Marseille  
M. le professeur Christophe VIART, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
M. le professeur Jacinto LAGEIRA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

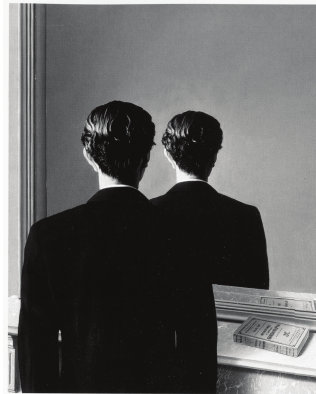
Recherche financée par :



## ANTÓNIO CONTADOR [artista/performer, doutorado em Estética]

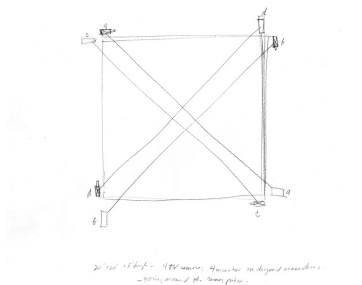
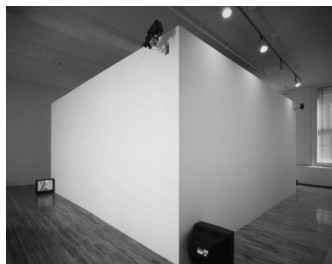
### imagens/páginas [extraídas da tese doutoramento]

spectateur. De telle sorte que l'œuvre est en dépit de tout cette *présence-témoin*<sup>23</sup>  
personnifiée par le spectateur, éclairant sur un chassé-croisé entre œuvre, artiste et  
spectateur aux multiples combinaisons et répliques.



23. *La Reproduction interdite*, 1937, René Magritte. Huile sur toile, 81x65 cm. Document en couleur. Cf. *Magritte*, cat. exp., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Éd. Ludion, 2003, p. 127.

<sup>23</sup> En référence à l'entretien de Pierre Huygues par Jean-Max Colard : « (...) le terme de spectateur ne convient pas à ce que je fais. Je préfère le terme de témoin. » in *Les Inrockuptibles*, n° 931, 2 octobre 2013, p. 54.



24. (haut) *Going around the corner piece*, 1970, Bruce Nauman. Cimaíses (305x610 cm), quatre câmeras et quatre moniteurs. Documents en couleur. (bas) Schéma d'installation de *Going around the corner piece*, 1970, Bruce Nauman. Cf. *Bruce Nauman, Image/Texte 1966-1996*, cat. exp., Éd. Centre Georges Pompidou, 1997, p. 95.

ANTÓNIO CONTADOR [artista/performer, doutorado em Estética]

**imagens/páginas** [extraídas da tese doutoramento]



176



25. *Naissance de la première image (confection d'un miroir)*, 1976, Manuel Alves, *Documents en couleur. Cf. Manuel Alves, cat. exp., Musée Serralves, Ed. Civilização, 2008, p. 126-127.*

177

## **ANEXO 5**

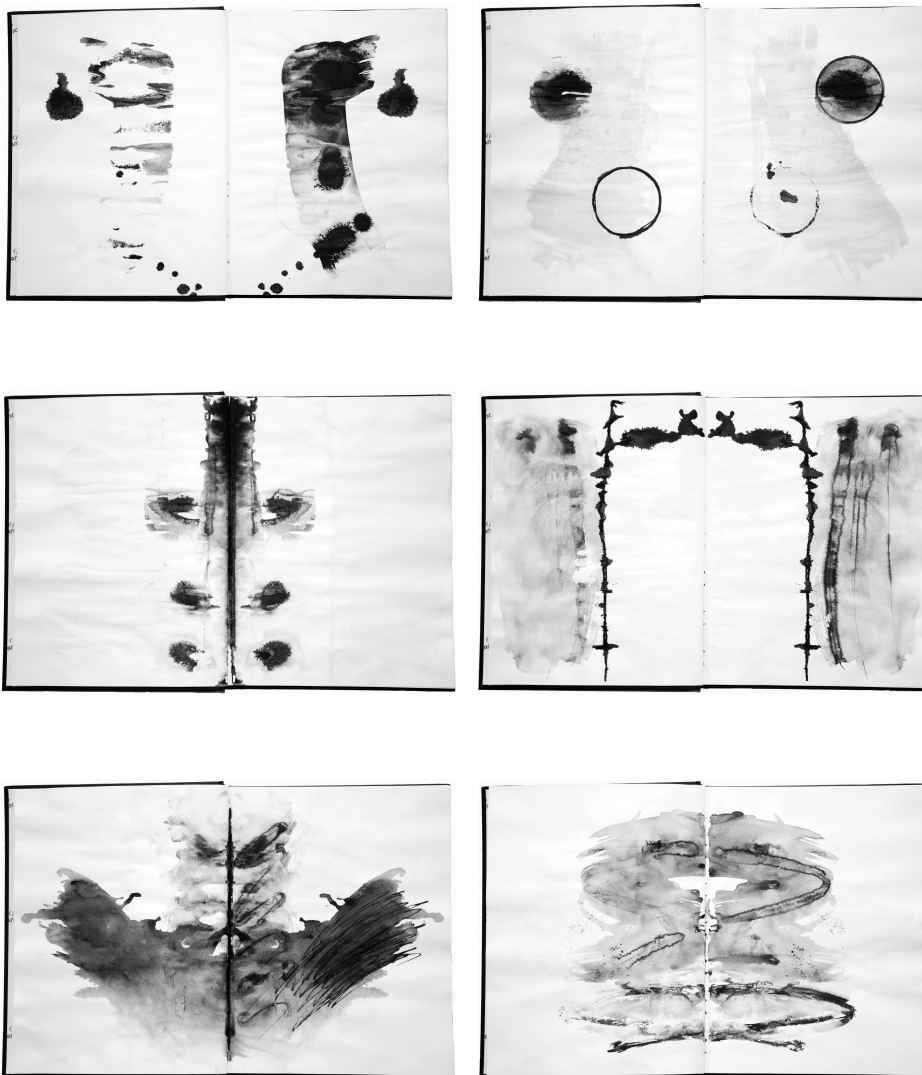
Artista convidado: NUNO CARINHAS [artista multidisciplinar]

Formato: caderno de desenhos [A4]

Recebido em mão [05 junho 2015]

NUNO CARINHAS [artista multidisciplinar]

caderno de **desenhos** [entregue em mão<sup>1</sup>]



---

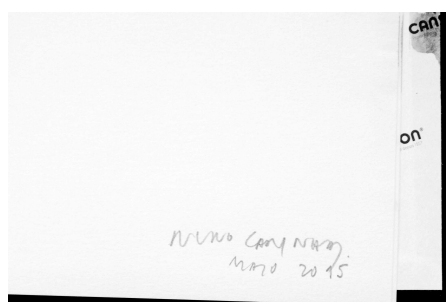
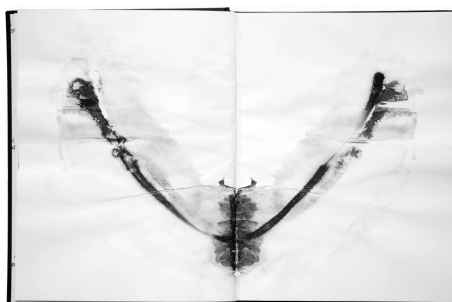
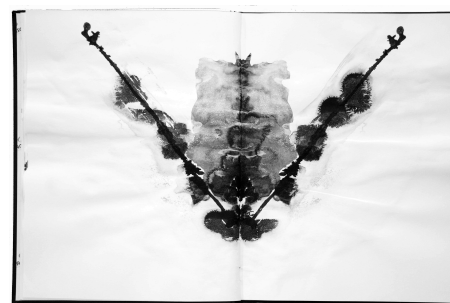
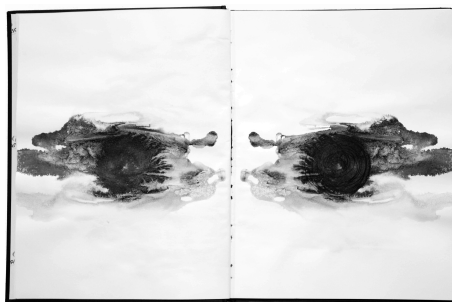
<sup>1</sup> Notas da autora resultantes da conversa aquando da recepção do trabalho:

A este desafio, disse Nuno Carinhas: “respondeu o pintor”. Foi um trabalho feito a partir do desafio, com uma intenção/ideia de espelhamento. Ao fazer este trabalho Nuno Carinhas recorda o primeiro Frei Luís de Sousa que trabalhou nos anos 70, e que tinha duas grandes paredes com uma pintura romântica que era reproduzida em espelho: a pintura original e o espelho dela. Essa pintura provocava uma perspectiva que era desbodrada em espelho. Nuno Carinhas referiu ainda que o que considera particularmente interessante nos espelhos é quando conseguem criar a ilusão de não saber onde acaba, se existe como matéria ou como imagem.



NUNO CARINHAS [artista multidisciplinar]

caderno de **desenhos**





## **ANEXO 6**

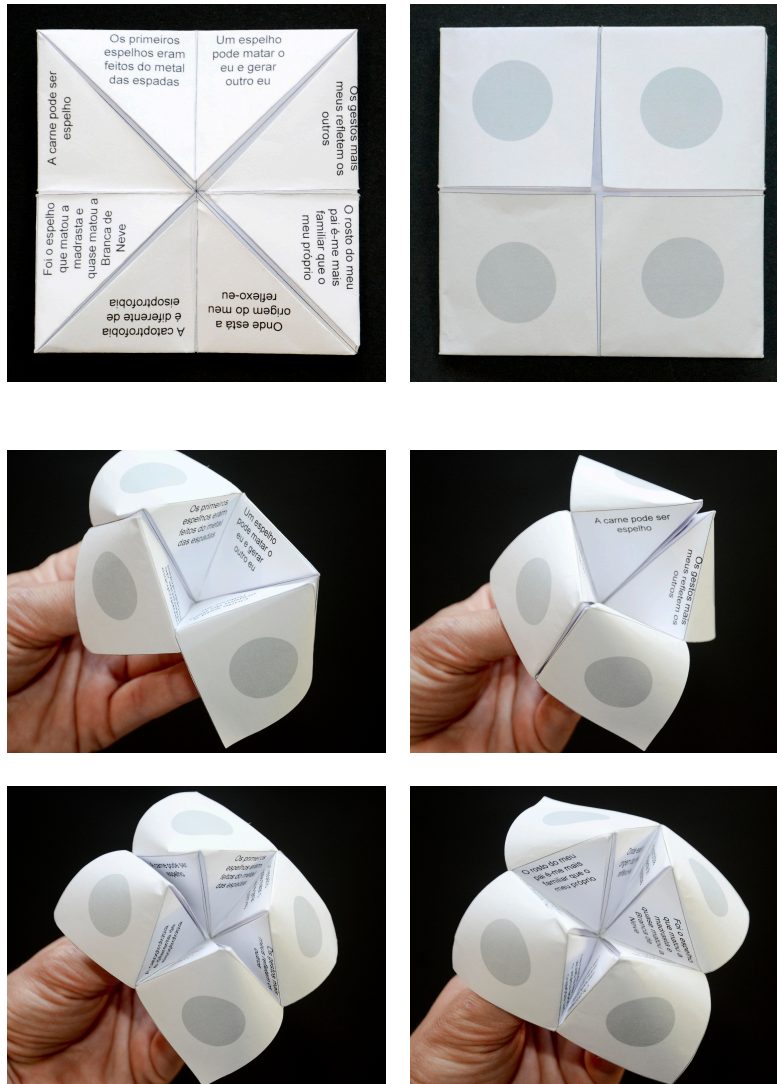
Artista convidado: JORGE PALINHOS [dramaturgo, escritor]

Formato : objecto em papel [jogo “quantos queres” ]

Recebido em mão [05 junho 2015]

JORGE PALINHOS [dramaturgo, escritor]

## jogo-objecto

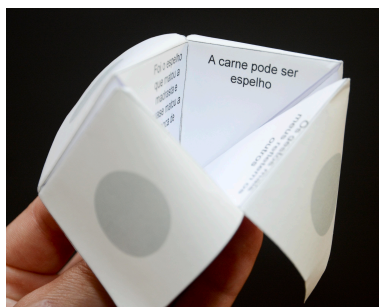


[transcrição das frases]

*Foi o espelho que matou a madrasta e quase matou a Branca de Neve/  
A carne pode ser espelho/  
Os gestos mais meus reflectem os outros/  
O rosto do meu pai é-me mais familiar que o meu próprio/  
Um espelho pode matar o eu e gerar outro eu/  
A catoptrofobia é diferenre de eisoptrofobia/  
Onde está a origem do meu reflexo-eu/  
Os primeiros espelhos eram feitos de metal das espadas/*

JORGE PALINHOS [dramaturgo, escritor]

jogo-objecto





## **ANEXO 7**

Artista convidado: ANDRÉ TAVARES [arquitecto, editor]

Título: *Reflexos de uma manhã antes do Verão*

Formato: texto [word]

Recebido por email [06 junho 2015]

ANDRÉ TAVARES [arquitecto, editor]

email

---

**:mestrado:convite:**

---

**andre@dafne.pt** <andre@dafne.pt>  
To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

6 June 2015 at 13:03

Juliana,

Aqui vai o meu reflexo ao teu convite. Sob a forma de diálogo.

Confesso que me diverti, mas desconfio que não faz muito sentido.

Em qualquer dos casos, espero que seja útil.

Estás à vontade para o usar ou não usar se encaixar ou não encaixar no teu programa de trabalho.

Abraço

andré

**De:** juliana [mailto:julianamariagoncalves@gmail.com]

**Enviada:** 22 de maio de 2015 17:19

[Quoted text hidden]

[Quoted text hidden]



**Reflexos para Juliana.docx**

15K



texto

## **Reflexos de uma manhã antes do Verão**

[Diálogo entre dois personagens imaginários]

— Imagine-se.

— Onde será que isso irá parar?

— Ao compor um dispositivo haverá mudanças.

— Há quem sustente que isso pode estruturar uma.

— Uma mudança?

— Não, uma. Uma paixão, um amor.

— A que nível? Será mais à frente? Colocado, ou fixo, um espelho?

— É mais simples do que isso. As cabeças, juntamente, movem-se. É que são olhos dos nossos olhos.

— Não nos é permitido. Estão, invertidos. É como os meus óculos espelhados, que não me deixam comer. E quem não come é como quem não ama.

— É nosso o perceber. E ver, apenas podemos. Em frente à nossa casa. Há que estar. Há que ver. E não tem nada a ver com comida.

— (A comida é como a vejo no espelho no reflectida). Espetacular. Uma imagem através do seu próprio entorno.

— Isto corre o risco de não fazer sentido.

— Faz todo o sentido. Nada é como era, tudo se come. Não consegues ver? Quando se ama não podemos ver.

— É a projecção de espaço. Um “meio outro”. Entendo-te. Um é através. Dada nos é a realidade deste modo.

— A visão amplia. Nós queremos esse dispositivo através do qual somos. Seja ele real, indirectamente acedemos onde queremos estar.

— Ao entorno, à volta de um. Aceder assim, podemos. (Olhos). Por falar nisso, o órgão da igreja tem uma acção que ultrapassa o raio de alcance da potência da minha prótese.

— Agora é que não te estou a entender.

— Eu explico-te melhor. Foi ao som do órgão da igreja, apesar de eu estar fora do raio de alcance sonoro do órgão, que me apaixonei. A partir daí tudo passou a fazer sentido, independentemente da ordem.

— É apenas um problema de ordem? De sequência?

— Não. A cada passo há coisas novas que aparecem. Criam-se outros sentidos, outras possibilidades.

— O nosso amor. Além está quem o vai parar! E não são só operações físicas, são limitações nossas. São directas e o acesso que temos não é normalmente tal e qual.

— Não estás a dizer coisa com coisa.

— Olhar o que tocamos com o que vemos é que é inatingível. A realidade, essa, é agora. Antes de estarmos confinados a uma visão de ângulo.

— Estás directamente a ver e talvez possamos avançar sem termos que caminhar. Temos tudo a ver com isto.

— (Vamos onde? Que futuro será esse?). Vivemos de impossibilidades dadas pelos limites que temos, nós. Adiante.

— O lugar do que nos rodeia. É o lugar que no presente imediato nos informa: a informação do veículo é espelho.

— Realidade é uma. Somos sujeitos. O modo é apenas a forma como estamos. O lugar nessa condição é a nossa vida. Estamos onde está a paixão.

— A reflexão física da luz é uma virtualidade porque é ampliada e condicionada. A percepção da paixão não é real, é o que é.

— O que é? Estamos onde e sabemos como? É neste desconforto que avançamos?

— Por isso é que comemos. O real de certeza que não é. Temos que negar a realidade e por isso é que comemos.

— É este objecto que reproduz nitidamente as imagens que o defrontam. Vem ter aos nossos olhos como quem precisa de fugir. É por isso que temos de imaginar, temos de comer.

## **ANEXO 8**

Artista convidada: ANA DEUS [cantora]

Título: *Estou a cantar ao espelho*

Formato: texto

Recebido por email [07 junho 2015]

ANA DEUS [cantora]

email

---

## Estou a cantar ao espelho

---

deus.anna@gmail.com <deus.anna@gmail.com>

7 June 2015 at 14:04

To: "email@julianagoncalves.com" <email@julianagoncalves.com>

Estou a cantar ao espelho  
Durante algum tempo a imagem do espelho coincide com a minha  
A partir de algum tempo a imagem começa a cantar outra coisa, altera a letra  
Eu páro  
Ela pára com algum atraso  
Eu recomeço  
Ela recomeça com algum atraso  
Eu páro  
Ela pára  
Ficamos caladas

Ela então começa a cantar outra coisa completamente diferente  
Eu tento contrariar e cantar o que estava a cantar anteriormente mas sem querer cantamos uma frase igual  
E surpreendidas paramos  
E recomeçamos igual  
E paramos  
E voltamos a cantar em uníssono, e depois a duas vozes a mesma letra  
E tudo parece correr bem  
Até que o espelho parte sem ruído

Eu abro a boca para gritar e o som que sai de mim é o do espelho partido

## ANEXO 9

Artistas convidados: AYA KORETZKY [artista plástica, cineasta] e  
MIGUEL CLARA VASCONCELOS [cineasta, escritor]

Título: *proposta em torno do "speculum"*

"Artista convidado": Ary Koretzky de Vasconcelos

Formato: vídeo [mov, duração 1min. e 5seg.]

Recebido por email [07 junho 2015]

AYA KORETZKY [artista plástica, cineasta] e  
MIGUEL CLARA VASCONCELOS [cineasta, escritor]

email

---

**proposta em torno do "speculum"**

---

**Miguel Clara Vasconcelos** <mcvasconcelos@gmail.com>  
To: Juliana Gonçalves <julianamariagoncalves@gmail.com>  
Cc: Aya Koretzky <ayakoretzky@gmail.com>

7 June 2015 at 21:48

Olá Juliana,  
Segue em anexo a nossa participação. Autores: Aya Koretzky e Miguel Clara Vasconcelos. Artista convidado:  
Ary Koretzky de Vasconcelos

Beijinhos, Miguel e Aya

miguel clara vasconcelos (+351) 916 23 24 23

---

 **FullSizeRender.MOV**  
6655K

AYA KORETZKY [artista plástica, cineasta] e  
MIGUEL CLARA VASCONCELOS [cineasta, escritor]

O **vídeo** está temporariamente acessível (para a avaliação do trabalho académico) através do seguinte *link*: <https://vimeo.com/140661943> [com a *password*: anexo9]

frames do **vídeo** com Ary Koretzky de Vasconcelos<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> O Ary tinha apenas três semanas quando foi gravado o vídeo, “*artista convidado*” foi o título que os próprios artistas lhe atribuíram.





## **ANEXO 10**

Artista convidado: JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA [arquitecto, cenógrafo]

Título: *O espelho do cenógrafo*

Formato: texto

Recebido por email [07 junho 2015]

JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA [arquitecto, cenógrafo]

email

---

(no subject)

---

José Manuel Castanheira <castanheira.teatro@gmail.com>  
To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

7 June 2015 at 22:02

Juliana,  
Espero que sirva.  
Fiz um breve texto...  
aqui vai  
bj

## O ESPELHO DO CENÓGRAFO

O espelho convoca, provoca, desperta e anuncia que existem outras possibilidades. Anuncia que existem outras hipóteses para este mundo.

Muitas vezes, ao espelho, acontece um outro tempo que me permite atravessá-lo.

Depois, mergulhado numa espécie de neblina doce, um determinado processo de novas imagens começa a funcionar e então já não sei verdadeiramente quem sou. Aparecem sucessivos eus sem definição de qual o verdadeiro, qual o genuíno.

Estas imagens, estas novas imagens são provenientes desta poderosa máquina, o espelho, qual artefacto descendente das águas dos lagos parados da alta montanha onde o homem jamais chegou. Estas imagens são bem diferentes das que nascem nos meus sonhos.

Não têm geometria evidente, flutuam no ar, conseguem voar e parecem ter espessura.

*José Manuel Castanheira*

*7 de Junho de 2015*

[Quoted text hidden]

--

---

José Manuel Castanheira  
Arquitecto e Cenógrafo  
+351919735792 | Lisboa, Portugal  
Professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa  
Membro da Real Academia de Bellas Artes de Cádiz  
Presidente da Associação Portuguesa de Cenografia

## **ANEXO 11**

Artista convidado: CLÁUDIO REIS [arquiteto, fotógrafo]

Título: *na senda de murmúrios*

Formato: sequência de 30 fotografias [jpeg + tiff]

Recebido por email [08 junho 2015]

Artista convidado: CLÁUDIO REIS [arquitecto, fotógrafo]

email

---

**RE: convite**

---

**Cláudio Reis** <umclaudio@gmail.com>  
To: email@julianagoncalves.com

8 June 2015 at 19:27

Olá

Cá vai, não consegui enviar antes..

Acabei por decidir-me por uma coisa que deriva de um projecto que estou a desenvolver na Aldeia da Luz. Estar perante a água é para mim um modo muito particular de reflexão, e é por isso que escolhi o que te envio. Essa reflexão, esse estado mental de contemplação, é uma espécie de espelho no qual podes projectar na superfície da água muito do que tens cá dentro. Não te envio por isso um reflexo literal.

Envio-te no lugar de uma imagem em particular, uma sequência. Ouvi um ruído, num instante um peixe apareceu e desapareceu, deixando a sua marca:

<http://we.tl/aLqtMeTSyC>

e em formato jpg com menor resolução:

<http://we.tl/cq5ocRSohc>

Se por acaso te interessar ter uma melhor ideia deste projecto, tem por título "na senda de murmúrios" (<http://www.umclaudio.com/atom.html>). Estive na Luz recentemente de novo, continuo com vontade de lá voltar.

Espero que encontres aqui algo de útil para o teu projecto, bom trabalho e toda a sorte!

um beijo

c\*

--

cláudio reis : [www.umclaudio.com](http://www.umclaudio.com)

CLÁUDIO REIS [arquitecto, fotógrafo]

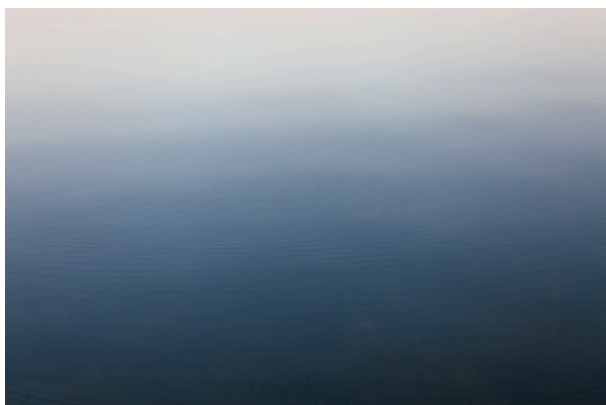
**excerto** da série-sequência [1<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup> e 30<sup>a</sup> fotografias]



1<sup>a</sup>



15<sup>a</sup>



30<sup>a</sup>



## ANEXO 12

Artista convidado: ESGAR ACELERADO [ilustrador]

Título: *Um conjunto de onze introspecções*

Formato: 11 ilustrações [tiff]

Recebido por email

Artista convidado: ESGAR ACELERADO [ilustrador]

## ilustrações<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Após fazer o download as ilustrações, a autora perguntou ao artista convidado se preferia contextualizar um pouco as imagens ou deixar à livre interpretação, e perguntou ainda se a imagem de fundo do espelho partido, era a partir do fragmento que lhe tinha sido entregue no convite. Ao que o artista respondeu:

*"Podes interpretar livremente; basta saber que são memórias minhas, um pouco distorcidas, talvez. podes acrescentar-lhe alguma "distorção" extra, criando qualquer pensamento sobre elas - imaginando que tipo de história ou acontecimento cada uma delas poderá ter associado..."*

*o espelho não é o que me deste no convite, não o quis partir para digitalizar, mas arranjei uma outra imagem de espelho partido. se a minha área fosse mais de imagem em movimento, gostava de ter "cortado" mesmo cada imagem, como um puzzle de peças de espelho quebrado e de ter criado imagens novas com bocadinhos de todas... bem... espero que tenha correspondido ao que precisavas..."*



Artista convidado: ESGAR ACELERADO [ilustrador]

**Ilustrações** [continuação]





## **ANEXO 13**

Artista convidado: PAULO LAGES [actor, encenador]

Título: *A Sereiazinha | Eco e o espelho*

Formato: audio [wav, duração 33min. e 37seg.] e texto [word]

Recebido por email [11 junho 2015]

PAULO LAGES [actor, encenador]

email

---

## Cá vai!

---

**Paulo Lages** <paulo\_lages@hotmail.com>

11 June 2015 at 09:39

To: "julianamariagoncalves@gmail.com" <julianamariagoncalves@gmail.com>, "email@julianagoncalves.com" <email@julianagoncalves.com>

*Juliana, chérie,*

Em maré de leituras, esta agora (<http://we.tl/3c6ErTAJ3G>) *pour toi*. Mas, *crois moi*, não preconcebi. Resultou de... reflexão. E de alguma inflexão, que me atrasou. Junto envio, como se diz, um alinhamento de razões (uma 'dramaturgia'), em síntese - como todas as sínteses, omissa.

*J'ai pris soin...*

*Je t'embrasse,*

*Paulo*

P.S.: Da gravação (num *take*, praticamente; expondo mais as minhas dificuldades e particularidades de dicção e consentindo num ou noutro erro; sem a 'limpeza' de estúdio, que até não pretendia), farás o que bem entenderes. E para o que entenderes, estarei ao dispor. *Toujours*.



**O Eco e o Espelho.odt**

22K

PAULO LAGES [actor, encenador]

O áudio está temporariamente acessível (para a avaliação do trabalho académico) através do seguinte link: <https://soundcloud.com/julianaloureirogoncalves/a-sereiazinha-paulo-lages>

## texto

(Dramaturgia breve de uma leitura em gravação)

### O ECO E O ESPELHO

*Que terá sonhado o Tempo até agora, que é como todos os agoras, o ápice? (...) Sonhou a palavra, esse grosseiro e rígido símbolo. (...) **Sonhou esses dois curiosos irmãos: o eco e o espelho.** (...) Sonhou o livro, esse espelho que nos revela sempre outro rosto. (...) Sonhou a arte da palavra, ainda mais inexplicável do que a música, porque inclui a música. (...) Sonhou a vida dos espelhos. (...) Sonhou o mar e a lágrima. (...) Sonhou o cristal. (...).*

Jorge Luís Borges, "Alguém sonha", in "Os Conjurados"

1. Eco, Umberto: *Eu queria um cego para guardar uma biblioteca (...), e biblioteca mais cego dá Borges, até porque as dívidas pagam-se.* (In "Porquê «O Nome da Rosa»").
1. Eu: pensei na cegueira (ou pensei a cegueira) de quem não visse senão imagens especulares. Ora, cego mais espelho dá Borges. Até porque as dívidas pagam-se.
1. Até porque as dívidas se pagam...O amor também: amor com amor se paga.
1. Do amor, impossibilitada a paga, a retribuição, se fosse o amor percebido como reflexo apenas, espelhado. Amor impossível. Doloroso.
1. Um texto que isso dissesse, que repercutisse "o eco da intertextualidade" - Eco, outra vez. Que a Biblioteca (para alguns, o outro nome do Universo) me dispensaria - Borges, ainda.
- 2.
3. O poeta-bibliotecário cego, a guiar-me: *Eu que senti o horror dos espelhos / não só ante do cristal impenetrável / onde acaba e começa, inabitável, / um impossível espaço de reflexos / mas ante a água especular que imita / o outro azul no seu profundo céu / que às vezes raia o ilusório voo / da ave inversa ou que um tremor agita / (...).* ("Os espelhos", in "O Fazedor").

texto [continuação]

1. J. L. Borges, a levar-me a H. C. Andersen. Inesperadamente. Ou não - obcecadamente. De Andersen, "**A SEREIAZINHA**", esse mesmo conto, pelo qual sou obcecado; essa mesma personagem, pela qual sou apaixonado, que perdeu a voz, porque perdeu a língua, para ter corpo - e alma - humano(s). Mesmo assim, e sofrendo como se trespassada por espada, por facas, permanece um ser do *mar espelhante*, e o seu amor é, para aquele que ela ama, só reflexo do amor, pela sua dele amada. Ela própria, imagem reflexa (e memória), dessa outra. Dolorosamente.
1. O amor/a dor. O eterno/o perecível. A vida/a morte. Todo o conto, em espelho transformante: o mar/o céu; os peixes/as aves; o castelo do rei do mar/o palácio do príncipe; a estátua do rapazinho no pequeno jardim da sereia-menina/o jovem príncipe; a sereiazinha *de olhos azuis como o lago mais profundo/a princesa de doces olhos azul-escuros; et cætera*.
1. *Et cætera*... O invisível/o inaudível. A dor excruciante, calada. A paixão, silenciosa. Como se num espelho - curioso irmão do eco.
1. Dou, pois, voz à sereiazinha, por assim dizer; a "A Sereiazinha", devo antes dizer. Paradoxal e reflexamente. Numa gravação - eco.

*Eccola qui,*

*Paulo Lages*  
(Junho de 2015)

Nota: as obras citadas, de JLB e UE, foram-no das edições da DIFEL (...). "A biblioteca de Babel", de Borges, a que se alude, inclui-se em "Ficções" (em português, por várias editoras). O excerto do texto lido é de " Contos de H.C. Andersen", Público Comunicação Social, Porto, 2004.

## **ANEXO 14**

Artista convidada: EDUARDA MELO [soprano]

Formato: vídeo [mov, duração 4min. e 35seg.] e texto [word]

Piano: João Lima

Gravação [15 junho 2015]

**La Voix Humaine... miroir d'émotions...**  
**Poulenc/ Cocteau**

Quando este convite me foi entregue pensei logo em utilizar um excerto da Voz Humana de Poulenc como "imagem especular".

Esta obra já serviu de espelho numa fase crucial da minha vida, deste modo, decidi usar o espelho reflectindo a obra que já foi outrora um espelho metafórico.

A ideia consiste em abrir a partitura e escolher a parte central da obra. Parte esta em que a personagem ("Ela") é confrontada com a realidade, com aquilo que realmente aconteceu e neste caso essa confrontação é feita através do espelho.

O espelho encontra-se colocado na estante do piano e a ligação com o piano e pianista (embora a sua silhueta não apareça no vídeo) é fundamental. "Ela" está envolvida por um elemento cénico fortíssimo, um manto de som preto que lhe percorre as veias e a leva aos recantos mais íntimos da sua alma. Quase como um culto religioso em que só naquele lugar, só naquele círculo vertiginoso é que tudo se pode passar.

A sua imagem reflectida revela-nos que tudo o que se passa no momento presente é fruto da recordação de uma emoção que já passou. Uma grande emoção com várias subclasses de emoções e sensações inerentes a um momento de ruptura amorosa.

A meio da performance "Ela" pára para colocar um baton vermelho. Momento de ruptura, momento de stand by, momento de miroir au premier degré, momento que demonstra o quão delicado e fugaz pode ser o nosso pensamento, que de um segundo ao outro está em planetas completamente diferentes, e o espelho, neste caso, é matéria real, é material demonstrativo de um deslize comportamental.

Ao olhar o espelho esta mulher torna eterna aquela que foi a maior lembrança de amor da sua vida...

*"Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images".*

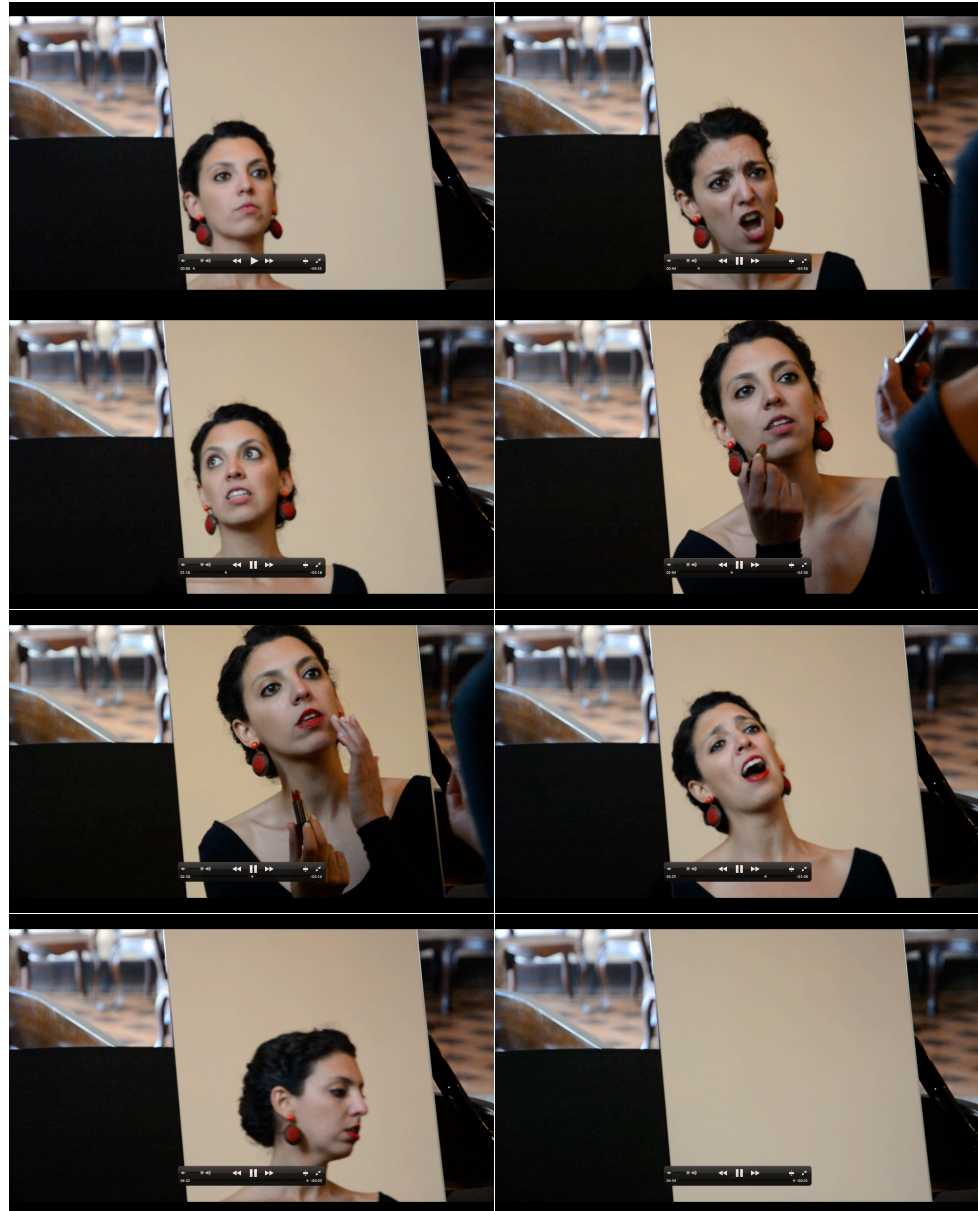
Jean Cocteau



EDUARDA MELO [soprano]

O vídeo<sup>1</sup> está temporariamente acessível (para a avaliação do trabalho académico) através do seguinte link: <https://vimeo.com/140714538> [com a password: anexo14]

frames do vídeo



---

<sup>1</sup> O vídeo da performance teve algumas falhas técnicas durante a gravação (da responsabilidade da autora, Juliana L. Gonçalves). Acordamos assim com a artista que esta é uma versão *provisória*, mas que expressa igualmente a ideia da artista.



## **ANEXO 15**

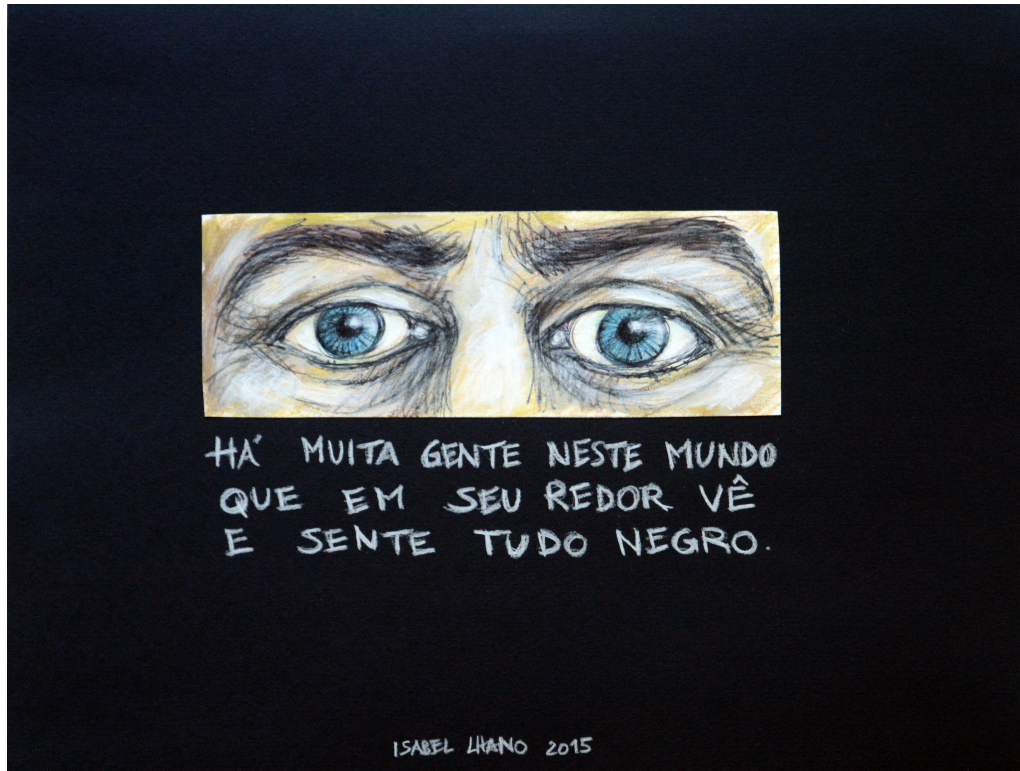
Artista convidada: ISABEL LHANO [pintora]

Formato: desenho [dimensões 29.8 x 22.6cm]

Recebido em mão [15 junho 2015]

ISABEL LHANO [pintora]

desenho [entregue em mão<sup>1</sup>]



---

<sup>1</sup> Notas resultantes da conversa aquando da recepção do trabalho:

Isabel Lhano disse ter reagido ao convite logo no dia seguinte à entrega do mesmo. Foi uma reacção quase imediata, que diz ser muito simples, mas que representa a sua mensagem relativa ao que sente no mundo. Diz também ser uma proposta “meia teatral” no sentido em que “inventou um olhar”, um olhar de alguém com esta expressão, “que olha e reflecte o que se passa no mundo”.

## **ANEXO 16**

Artista convidada: ANA LUENA [encenadora]

Formato: texto [pdf]

Recebido por email [16 junho 2015]

ANA LUENA [encenadora]

email

---

**Fwd: convite**

---

**Ana Luena** <analuen@gmail.com>  
To: email@julianagoncalves.com

16 June 2015 at 15:15

Olá Juliana,  
Envio-te a adaptação do conto de Kafka que estou a trabalhar neste momento por me parecer que se aproxima ao tema que queres desenvolver e é rico nas suas imagens.  
Beijinho e obrigada

---

 **É IMPOSSÍVEL VIVER.pdf**  
189K

ANA LUENA [encenadora]

**excertos** do texto

**É IMPOSSÍVEL VIVER**

a partir de Franz Kafka

Dramaturgia e encenação Ana Luena

Tradução de José Maria Vieira Mendes

com João Lagarto e Sérgio Praia

Música Peixe

Desenho de Luz Rui Monteiro

Estreia 2015

---

**1ª CENA 1 - NO QUARTO**  
**EU / CRIANÇA FANTASMA**

EU

Boa tarde.

Tem a certeza que é comigo que vem ter? Não se enganou? Nada mais fácil do que um engano num edifício deste tamanho. Chamo-me Assim-e-assim, moro no terceiro andar. Era então a mim que queria visitar?"

CRIANÇA

Silêncio, silêncio! Está tudo em ordem.

EU

Então entre no quarto, gostava de poder fechar a porta

CRIANÇA

A porta acabei eu de fechá-la. Não se incomode. Acima de tudo, acalme-se.

---

**CENA 6**

**FIM**

*(Apesar de me custar sempre muito o contacto com outro corpo humano, tive de o abraçar. Saímos para debaixo do céu. O meu amigo afastou com o sopro umas nuvenzinhas dispersas, de modo que o céu agora se abrisse e nos mostrasse a superfície contínua de estrelas.)*

ELE

Estávamos talvez naquele intervalo muito pequeno e sossegado entre o dia e a noite em que a cabeça, sem que o esperemos, está presa ao nosso pescoço e em que tudo, sem que o notemos, está parado, porque não reparamos, e depois desaparece. Em que ficamos sozinhos com o corpo arqueado, depois olhamos à nossa volta mas já não vemos nada, deixamos até de sentir a resistência do ar, mas agarramo-nos interiormente à recordação de que existem casas, a uma determinada distância, com telhados e felizmente também com chaminés através das quais entra o escuro para dentro das casas. E é uma sorte amanhã ser um dia em que, por incrível que pareça, se conseguirá ver tudo.





## **ANEXO 17**

Artista convidado: ANDRÉ GUEDES [artista plástico, arquiteto]

Formato: texto [word e pdf]

Recebido por email [17 junho 2015]

ANDRÉ GUEDES [artista plástico, arquitecto]

email

---

## A Imagem Especular: proposta A. Guedes

---

aguedes <aguedes@gmail.com>

17 June 2015 at 09:35

To: Juliana Gonçalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

Viva querida Juliana

"Passei a limpo" nestes ultimos dias algumas das ideias que me ocorreram a partir e a-propósito do teu dispositivo.

Aqui estão (em Word e Pdf). Espero que vão de encontro às tuas expectativas e consigas a partir dela não só extrair alguma ideia como cruzá-la com outras propostas que recebeste.

Qualquer coisa que te pareça menos compreensível, liga-me e vemos isso.  
Ou se for simples de explicar, tb pode ser por mail... :)

Beijinho e bom trabalho!, A.

---

### 2 attachments



**Juliana Gonçalves\_ESMAE.doc**  
39K



**Juliana Gonçalves\_ESMAE.pdf**  
57K

ANDRÉ GUEDES [artista plástico, arquitecto]

## texto

**André Guedes**

**proposta para a dissertação de Juliana Loureiro Gonçalves**

A IMAGEM ESPECULAR

Mestrado em Teatro, ESMAE, Especialização em Cenografia

Junho 2015

Este guião propõe um conjunto de elementos para a partir deles a projectista definir uma acção específica num espaço de cena – auxiliada, caso necessário, por outros elementos por ela determinados – a partir do elemento de base por ela previamente definido.

### *Elemento de base*

Dispositivo composto por “uma estrutura que sustenta um espelho fixo colocado em frente e ao nível dos olhos, que se move juntamente com a cabeça (como uns óculos espelhados invertidos)”.

### *Elementos propostos*

#### *1. Espaço / Local.*

Um espaço existente com uma tipologia de cena; um palco tradicional.

Deve ser um palco que possa ser experienciado pela projectista caso necessite verificá-lo ao vivo ou servir-se de elementos espaciais do local para finalizar a sua proposta. Sugere-se por isso a escolha de um palco num teatro em Portugal, talvez em Lisboa ou no Porto (por exemplo o da própria ESMAE, se parecer conveniente e estimulante para a situação proposta).

#### *2. Data / História.*

A projectista deve escolher uma data do século XX ou XXI onde situar a acção.

Sugere-se que a escolha seja feita com base num acontecimento histórico, numa narrativa a ele associada ou que dele derive.

O episódio histórico não tem que ser relevante enquanto “grande narrativa histórica”, mas poderá sê-lo se a projectista o desejar; o episódio necessita apenas de ocorrido na realidade.

Seja ele um acontecimento de carácter público ou privado (por exemplo, familiar e/ou pessoal), toda a informação, documentação ou vivência pessoal que a projectista consiga reunir sobre esse mesmo acontecimento irão informar a sua consciência sobre o mesmo e a acção em cena proposta neste guião.

O acontecimento não pode ser presente nem futuro, terá que ter acontecido antes da definição do projecto pela projectista, e dele deverão existir “provas”.

*A projectista deverá de seguida sobrepor e associar os factores espaço/local ao factores data/história, mesmo que eles não estejam directamente associados entre si na origem.*

### 3. *Intervenientes.*

Para além da própria pessoa que usa o dispositivo especular, existe uma outra, cujo género poderá ser definido pela projectista, ou permanecer indeterminado, se o desejar. Este segundo interveniente não usa o dispositivo mas acompanha a outra pessoa.

Ele/ela é um guia e comentador do percurso que farão no espaço caminhando. Este interveniente poderá ter interacção com ela e situar-se face ao seu corpo em distintas e sucessivas posições: à frente, de lado, atrás dela. No percurso que fazem no espaço podem trocar impressões sobre o que ambos intervenientes escutam e sobre o que o interveniente sem o dispositivo vê; contudo, o interveniente exterior não tem que descrever exaustivamente o que vê ao outro que usa o dispositivo.

A projectista deve decidir quem nesta acção usa o dispositivo, se ela mesma ou se o/a interveniente. Caso prefira não participar na acção, poderá também passar o seu desempenho a outro interveniente.

### 4. *Acção.*

A acção é realizada por ambos intervenientes e decorre no palco do teatro escolhido durante o episódio histórico definido pela projectista.

Ela deve imaginar que no exterior ou no interior da sala do teatro decorre em simultâneo o acontecimento que previamente escolheu.

A acção proposta aos intervenientes consiste em estarem ambos no palco movendo-se em variadas direcções, atravessando o espaço, estando de frente ou de costas para a plateia, etc. Em suma, circularém no espaço.

Consoante o percurso que fizerem no palco, o que aparece reflectido no dispositivo especular será diferente; o movimento permite ao interveniente que usa o dispositivo ver diferentes imagens, receber a realidade de diferentes perspectivas, apesar de estas acontecerem na sua retaguarda.

Ambos intervenientes terão diferentes experiencias do espaço e do acontecimento e poderão trocar impressões sobre isso.

Caso o acontecimento tenha lugar no interior da sala ele irá exprimir-se visualmente dentro da sala, ou mesmo no próprio palco. Caso não aconteça dentro da sala, ele poderá estar implícito na consciência de um, ou mesmo dos dois intervenientes, ou manifestar-se acusticamente na sala vindo do exterior dela.

A projectista deve ainda definir:

- Se existem em cena outros elementos concebidos ou propostos pela projectista, ou se o palco se encontra vazio; caso esteja vazio, como se define esse vazio.
- Se a plateia tem público ou se está vazia; caso tenha público, os intervenientes serão os protagonistas voluntários ou involuntários de uma performance que acontece frente a um público, ou seja, a performance pode ser o simples movimento no espaço dos dois intervenientes.

## **ANEXO 18**

Artista convidada: SOFIA LOMBA [artista plástica]

Formato: imagens [jpeg] e texto [email]

Recebido por email [18 junho 2015]

SOFIA LOMBA [artista plástica, performer]

email

---

**Fwd: olá**

**Sofia Lomba** <sofialomba@gmail.com>

18 June 2015 at 13:09

To: Juliana Goncalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

mana grande!

quando li o teu convite pensei em mil coisas.

camadas, planos, dimensões, atrás, no centro, à frente, passado, presente, futuro, realidade vs reflexão, reflexo como realidade distorcida, reflexo como realidade duplicada, reflexo como outra realidade paralela... entre muitos outros, estes foram os conceitos mais fortes.

quando li o teu convite estava a mil, a minha cabeça estava tão confusa e desarrumada.

a minha primeira reacção ao imaginar o dispositivo que propões foi interpretar um passado, atrás de mim, eu num presente, um passado reflectido no espelho e um futuro que não via, desconhecido, à frente do espelho.

sentia-me em loop. então a primeira ideia que tive tinha a ver com esse loop de reflexos:

espelhos paralelos resultam em múltiplas reflexões, umas dentro das outras. infinito.

na pesquisa cruzei-me com o conceito "infinite regress" de aristóteles.

tinha tantas questões dentro de mim que fazia todo o sentido responder à volta disto.

a minha cabeça acalmou. o meu coração cresceu. saí do loop.

a minha reacção ao convite mudou.

continuo a imaginar camadas e dimensões mas de alguma maneira a interpretação mudou.

o espelho deixou de ser um passado e transpareceu.

criei imagens compostas de várias camadas, dimensões, que se fundem, cruzam e penetram.

as camadas/dimensões:

...| nuvens | eu corpo fora | espelho/superfície | eu corpo dentro | fundo |...

nas imagens, estas camadas desorganizam-se, fundem-se no reflexo e cruzam-se/misturam-se.

eu corpo fora da água aparece sempre (cabelo ou mamilo)

no espelho ou superfície misturam-se os reflexos (nuvens e eu) com as pequenas algas e peninhas que flutuam na água

este espelho deixa transparecer o meu corpo (ou cabelo) que o penetra os pés, os peixes e o fundo do lago.

não tenho jeito para escrever,

quando estiver contigo tento explicar melhor este mundo de camadas e dimensões.

aqui vão alguns resultados.

mil beijos!

---

**4 attachments**

SOFIA LOMBA [artista plástica, performer]

**fotografias**







## **ANEXO 19**

Artista convidado: GONÇALO M. TAVARES [escritor]

Título: *Sobre a caverna-espelho*

Formato: texto

Recebido por email [21 junho 2015]

GONÇALO M. TAVARES [escritor]

email

---

**:mestrado:convite:**

---

gonçalo tavares <goncalomtavares10@gmail.com>  
To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

21 June 2015 at 12:33

querida Juliana

aqui segue em baixo o texto. Espero que te seja útil.

um beijo grande

gonçalo

---

### **Sobre a caverna-espelho**

Só podemos avançar quando o que está atrás de nós está claro e vazio e diz: avança.

Se fechares os olhos de forma exacta, com a pontaria necessária, encontrarás um outro espelho; outras imagens, uma realidade também diferida.

Se só tiveres o espelho à tua frente, se só com ele chegares à realidade então, se te taparem o espelho com um pano preto, ficarás bloqueado. O espelho está tapado, o que faço? E sim, há cem mil homens no mundo a quem taparam o espelho (através do qual viam o mundo) mas não os olhos. Não são cegos, note-se, vêem perfeitamente, poderiam pois desviar o olhar do espelho e fixá-lo directamente nas coisas reais que ali estão, à frente - esta cadeira, aquele semáforo. Mas não.

Uma outra caverna de Platão. Liberta-te das segundas sombras, isto é: liberta-te do espelho. Olha directamente para as coisas – esquece o sol, mas olha directamente para as coisas.

## ANEXO 20

Artista convidada: MANUELA LOMBA [arquitecta]

Títulos: *inflight nuvens sem PA* (1) e (2), *inflight cabin com captain PA* (3)

Formato: 3 vídeos [mpeg, (1) duração 56seg.; (2) duração 1min. e 37seg.; (3) duração 2min. e 30seg.]

Recebido por email [21 junho 2015]

---

## a minha reacção ao teu convite de mestrado

---

ma lo <lomba.manuela@googlemail.com>

21 June 2015 at 16:18

To: Juliana Gonçalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

oi amiga,

a seguir a este emails vou enviar-te 3 vídeos por we transfer.

ia fazer uma montagem e por isso é que nem enviei quando estive no porto. mas este fim-de-semana enquanto estava a fazer as cenas e a tratar as imagens, decidi voltar a traz e enviar só os 3 vídeos.

contexto para compreender a minha proposta:

quando li a tua proposta pensei em muitas coisas. uma delas é em como eu todos os dias confio nos olhos e na vista de alguém. em como o espelho passa a ser os olhos de alguém e esse por sinal, também tem os olhos de alguém a guiá-lo.

ou seja, enquanto trabalho na cabine de um avião, movo-me a inimagináveis km/hora sem se quer olhar para a frente, sem ter frente e trás, no fundo.

confio nos pilotos, que para além de muitas janelas confiam nos radares e sistemas de navegação.

esses, são controlados pelos controladores aéreos, que não conseguem ver nada no ar, a não ser o que os satélites dizem.

ou seja, no fundo vamos todos às cegas e a confiar uns nos outros, mas ninguém vê para a frente, o que está à frente, o que se passa à frente.

os 3 vídeos são da viagem de berlim ao porto na semana passada.

em todos ele estou virada para a frente.

em 2 deles estou a olhar para o lado.

no outro, olho para a frente mas vejo ainda menos por onde vou.

no último, em que olho para a frente pode-se "ouvir" o espelho que uso para ver.

nos 2 com nuvens, sinto uma magia, vejo por onde vou mas não tenho controle nenhum. sei onde vou parar, mas não tenho controle.

vá, para já ficam estas ideias confusas.

e os vídeos seguem já.

a ver se falamos esta semana depois de dares uma checada a isto.

gostava de conversar contigo sobre os vídeos e a ideia. até sobre a ideia anterior de montar com outras coisas.

beijo grande

e espero ter estado à altura do teu trabalho\*\*

MANUELA LOMBA [arquitecta]

Os **vídeos** estão temporariamente acessíveis (para a avaliação do trabalho académico) através dos seguintes *links*:

<https://vimeo.com/140682530> [com a *password*: anexo20-1]

<https://vimeo.com/140683026> [com a *password*: anexo20-2]

<https://vimeo.com/140690758> [com a *password*: anexo20-3]

frames dos **vídeos**

*inflight nuvens sem PA (1)*



*inflight nuvens sem PA (2)*



*inflight cabin com captain PA (3)*





## ANEXO 21

Artista convidada: JOANA GAMA [pianista]

Formato: fotografias [jpeg] e áudio [wav, *Für Alina* - Arvo Pärt (gravação feita pela: *pianos.pt*)

Joana Gama, piano [2min. e 51seg.]

Recebido por email [23 junho 2015]

JOANA GAMA [pianista]

email<sup>1</sup>

---

### aqui vai a minha contribuição..

---

**Joana Gama** <gamajoana@gmail.com>

23 June 2015 at 15:38

To: Juliana Goncalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

...que, tal como te disse, explora o reflexo do corpo no piano.  
o reflexo está sempre presente, faz parte da relação corpo-instrumento, eu-piano.  
a coreografia das mãos no teclado é sempre acompanhada pelo seu reflexo.  
quando estou sentada, com a estante levantada, vejo o meu rosto reflectido na estante, às vezes paro aí.  
o metrónomo faz parte do dia-a-dia, da vida de estudo.

tenho os originais das fotografias, caso as prefiras sem tratamento.  
tens toda a liberdade para usar pormenores das imagens, alterar o tratamento, etc  
se precisares de imagens com maior resolução diz-me e envio-te.  
se quiseres posso enviar-te o áudio deste vídeo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=0R2nT0RBfPE>

um beijinho e obrigada pelo desafio\*

--

Joana Gama | Piano  
[www.joanagama.com](http://www.joanagama.com)  
+351 912086148



**Joana para Juliana.zip**  
6229K

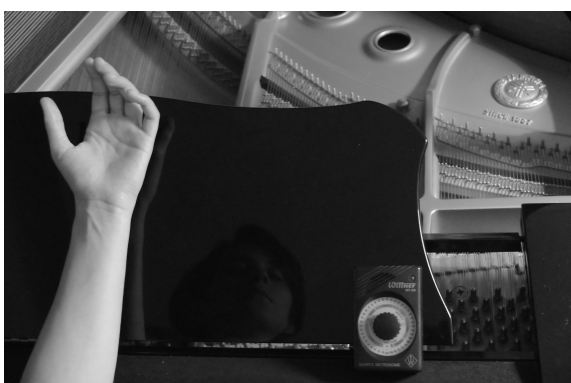
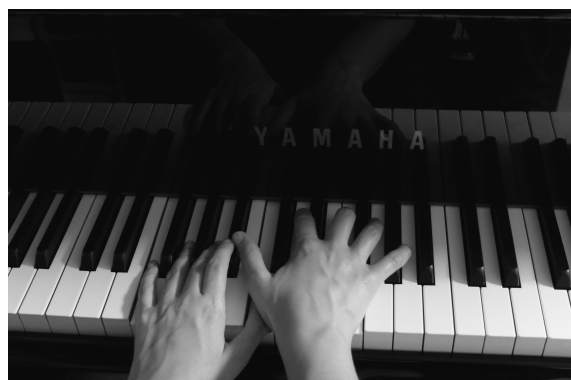
---

<sup>1</sup> Para aceder ao vídeo mencionado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=0R2nT0RBfPE>



JOANA GAMA [pianista]

**fotografias<sup>2</sup>**



---

<sup>2</sup> Da conversa com a artista, segundo ela a reacção não foi a partir do som, nem o considerou essencial neste desafio. O desafio levou a artista a pensar na relação do corpo com o piano: imagem reflectida, que faz parte do seu quotidiano.



## **ANEXO 22**

Artista convidada: MARIANA SÁ NOGUEIRA [figurinista]

Formato: fotografia [jpeg, dimensão recomendada 15x20cm]

Recebido por email [29 junho 2015]

MARIANA SÁ NOGUEIRA [figurinista]

email

---

## espelho

---

**Costureira Doida** <costureiradoida@gmail.com>  
To: email@julianagoncalves.com

29 June 2015 at 02:07

Boa noite Juliana,

Peço desde já desculpa pela demora desta resposta. Entre desgrças institucionais, doenças, nervos e atribulações variadas, muitas coisas foram ficando adiadas nestes últimos dias.

Envio-te uma imagem. Espero que ainda vá a tempo.

Espero que a imagem que te enviei sirva os propósitos. Se precisares de mais informação diz, mas eu achei que assim em aberto era melhor. A fotografia é minha. A frase é originalmente do Stendhal, mas eu gosto dela tal como a põe o Pêrec, para enquadrar o *mise-en-abyme* que é a estrutura do *53 dias*.

Se puderes imprime. Tem 15x20cm.

Um abraço

Mariana Sá Nogueira

---



**espelho.jpg**  
1050K

MARIANA SÁ NOGUEIRA [figurinista]

**fotografia**



un roman est un miroir qui se promène le long de la rue . georges perec *53 jours*



## ANEXO 23

Artista convidada: SUSANA VASSALO [arquitecta]

Título: *Diz-me o que vês (de olhos fechados) - dispositivo para avançar*

Formato: imagens 3D [tiff] e texto [email]

Recebido por email [01 julho 2015]

SUSANA VASSALO [arquitecta]

email

---

## Texto / mestrado

---

**susana vassalo** <arq@susanavassalo.com>

1 July 2015 at 23:46

To: Juliana Gonçalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

Diz-me o que vês (de olhos fechados) - dispositivo para avançar.

Duas pessoas num mundo onde a cegueira toma conta dos sentidos imediatos.

As duas pessoas encontram-se costas com costas, voltadas para realidades distintas. Sentem o calor e a energia periférica de cada corpo. Tocam-se sem se verem - tensão e vontade. Só isto existe.

A realidade que está à frente de cada um é inatingível ao próprio. Invisível.

De olhos fechados para o seu próprio mundo, o desejo é conhecer e viver o universo do outro. Através das suas palavras. Através do seu corpo.

Abismo de avançar sem ver.

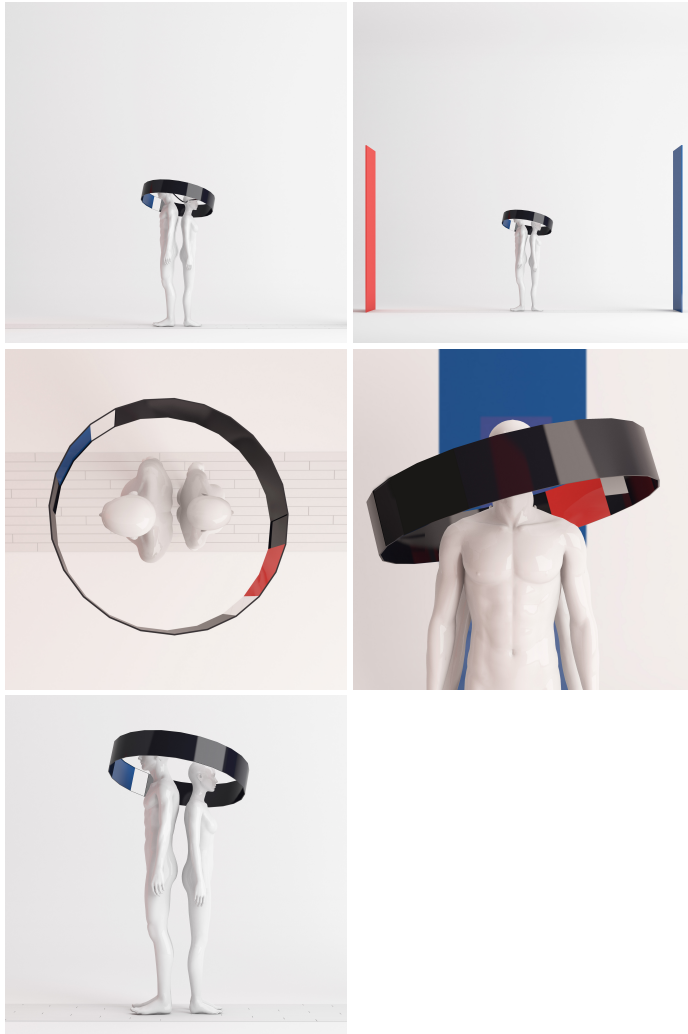
Desejo de avançar.

Conhecer sentindo.



SUSANA VASSALO [arquitecta]

### Imagens 3D<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Imagens 3D: Diogo Costa

SUSANA VASSALO [arquitecta]

**Imagens 3D<sup>2</sup>** [continuação]



---

<sup>2</sup> Imagens 3D: Diogo Costa

## ANEXO 24

Artista convidado: CÉSAR MARTINS [fotógrafo]

Título: *übergang I,II,III,IV,V* [10 x 7,5 cm]; *rearview I,II,III*

Formato: 5+3 fotografias [jpeg e tiff] e texto (email)

Recebido por email [7 julho 2015]

---

**bonus**

---

César <postcesar@gmail.com>

7 July 2015 at 22:47

To: juliana <julianamariagoncalves@gmail.com>

Querida Juliana,

confesso que fiquei um pouco atrapalhado quando recebi o convite para participar no teu trabalho final do mestrado.

Desde logo porque espelho, objecto tão prestado a exercícios e simbologias. E acima de tudo porque na matemática dos dias faltava-me em tempo o que me excedia em ideias. A primeira delas imediata e a modos de déjà-vu, que apesar de óbvio, não era previsível. Acabara de ler as tuas instruções e dei por mim a pensar que algures na arca do passado já um espelho, já tu e eu. E tal como o espelho nos devolve uma imagem do avesso, pensei que o mais consequente seria inverter as regras do jogo e dialogar com o objecto em sentido alegórico. rear view é isso mesmo, é o espelho que nos faz olhar para trás e redescobrir o que fomos. O que já éramos e não o sabíamos. Um ângulo esquecido na moldura da memória. É o espelho na sua dupla condição de objecto reflector e catalisador da reflexão. Que mostra e é transparente ao mesmo tempo. E é exactamente essa dicotomia que rear view procura reflectir, ao sobrepor às velhas fotografias de arquivo uma nova camada, uma outra imagem especular. Fiquei com dúvidas, cismas, que esta representação figurativa do espelho enquanto sujeito que convoca em vez de devolver talvez tenha sido um pouco forçada. Por isso, bônus. Que não mereceria comentários tão alongados, não fosse essa experiência ter sido o arquétipo, o detonador que acabaria por dar em übergang. O propósito era trivial, umas tentativas fracassadas de influenciar o processo convencial de produzir uma prova em laboratório fotográfico usando, precisamente, um desses negativos e a luz indirecta do espelho. A coisa já estava a resvalar para o fotograma piroso, quando me demorei a observar, pela primeira vez, a luz que saía do ampliador para o papel fotossensível. Esse ricochete de luz provocado pelo fragmento de espelho, reflexão sobre a reflexão, fez-me considerar e questionar a natureza do meu trabalho no darkroom, todo ele marcado por pólos opostos. Entre o negativo e o positivo. Entre a possibilidade e o fracasso. E, sobretudo, entre a luz e a escuridão, entre o dentro e o fora. O interior é aqui um espaço de regras e rigor, é negro e misterioso em contraposição ao exterior, libertador e claro. Durante esse processo de converter o negativo em positivo há pequenas pausas, intervalos bruscos com passagens vertiginosas de um pólo ao outro. É nesse período de transição que surgem as imagens de übergang, em que o espelho funciona como revelador de outras matizes para além dos cinzentos, dos brancos e dos negros. Um óculo do fora que redescobre o impossível do dentro.

Espero que a selva das palavras e ideias se te apresente, agora, um pouco mais amestrada e que possa orientar o teu puzzle de imagens especulares. Se não funcionar, um martelo sempre pode ampliar novos fragmentos. Desde aqui como quem está aí, o beijo -césar

+

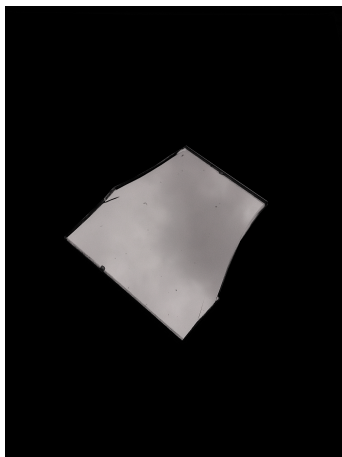
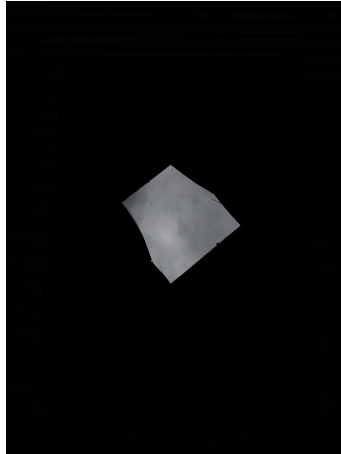
césar martins  
atelier c/o meinblau  
christinenstr. 18-19  
D-10119 berlin

www.cesarmartins.de  
0049 1577 1912581

CÉSAR MARTINS [fotógrafo]

**fotografias**

*übergang I,II,III, IV, V*



CÉSAR MARTINS [fotógrafo]

**fotografias** [continuação]

*rearview I,II,III*



## **ANEXO 25**

Artista convidada: DIANA VINAGRE [violoncelista]

Título: *J.S.Bach-Oferenda musical-Canon Cancrizans* [10 x 7,5 cm]

Formato: audio [wav, duração 1min. e 22seg.] e texto [email]

Recebido por email [16 julho 2015]

DIANA VINAGRE [violoncelista]

email

---

## J.S.Bach-Oferenda musical-Canon Cancrizans

---

diana vinagre <dianavinagre@hotmail.com>

16 July 2015 at 16:58

To: "email@julianagoncalves.com" <email@julianagoncalves.com>

---

 **Bach\_Oferenda\_Cancrizans\_II.wav**  
14214K

---

## canon cancrizans (caranguejo)

---

diana vinagre <dianavinagre@hotmail.com>

12 August 2015 at 20:05

To: "email@julianagoncalves.com" <email@julianagoncalves.com>

Olá Juliana!

Envio-te em anexo uma explicação do cânone que gravei. Tem um quadro muito simples que explica bastante bem o que acontece. Basicamente há dois motivos, o tema principal da obra, a Oferenda Musical e um contra-tema, que é como uma variação desse tema principal. A parte principal toca estes dois temas e volta ao início, digamos, ABBA, e a voz de baixo faz o inverso, começa no contra-tema, toca o tema e faz o percurso inverso, BAAB. É na verdade um duplo espelho, cada voz está em espelho e criam outro espelho entre si.

Envio-te também um desenho do Escher que seria uma boa ilustração para o cânone :) Se não for claro para ti diz.

Beijinho grande,  
diana

---

### 2 attachments



**escher\_crab.jpg**  
41K

 **MOcancrizans.pdf**  
100K



DIANA VINAGRE [violoncelista]

O áudio<sup>1</sup> está temporariamente acessível (para a avaliação do trabalho acadêmico) através do seguinte link: <https://soundcloud.com/julianaloureirogoncalves/bach-oferenda-cancrizans-ii>

quadro explicativo e imagem de referência

### Canon No. 1. a 2 cancrizans The Musical Offering, J. S. Bach



#### History

In 1747 J. S. Bach responded to Frederick the Great's invitation and paid a visit to Prussia's "Philosopher King." Bach's harpsichordist son, Carl, was employed by Frederick, and the obligation provided opportunity for the elder Bach to meet his new granddaughter.

Having arrived in Potsdam, the composer was summoned to the imperial palace where Frederick, an amateur flutist, interrupted a rehearsal in progress with, "Gentlemen, Old Bach has arrived." Johann Sebastian was then asked to test Frederick's new Silbermann fortepianos, and encouraged to improvise a three-voiced fugue upon a theme of the King's invention (the "Royal Theme"), which the composer did *tout de suite*. Amazed, Frederick then suggested a fugue in six voices, to which Bach demurred, this would require preparation.

Upon return to Leipzig, Bach developed the Royal Theme in a series of ten canons, two fugues (one in three voices and another in six), and a "church" sonata, sending them to his sovereign under the banner, *A Musical Offering*. (Note that one of the canons, and two of the trio sonata movements, are fugues. So there are actually five fugues in *The Musical Offering*.)

The above, with its "Royal Theme" in the top line, is the first of the *Musical Offering's* ten canons. It is a *cancrizans*, or "crab canon," a type of puzzle music that requires two musicians to play from opposite directions—one from the beginning forward, and the other from the end backward. Reaching the other pole, the players would reverse

directions toward where each had begun, each then having played the music forward and in retrograde.

#### Structure

Gamesmanship aside, this canon represents one of the 18th century's most complex archetypes of double counterpoint. The following table, where each column represents a scheme of simultaneously sounding voices, reveals what happens in but the counterpoint of the first measure (m. 1) with the last (m. 18). This pattern is marvelously repeated in eight more measured pairs, gradually moving toward the center! The arrows represent forward (→) and backward (←) readings of the targeted measures.

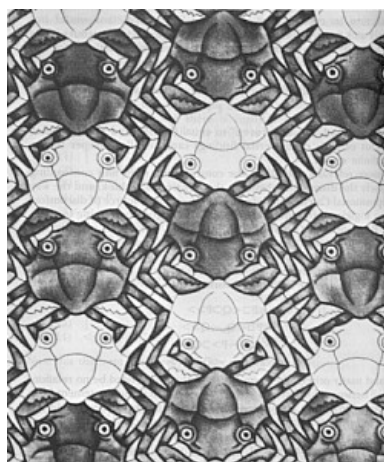
|            |         |         |         |         |
|------------|---------|---------|---------|---------|
| High Voice | m. 1 →  | m. 18 → | m. 18 ← | m. 1 ←  |
| Low Voice  | m. 18 ← | m. 1 ←  | m. 1 →  | m. 18 → |

#### Three-Dimensional Model

To make your canonic Möbius strip: (1) Cut along the solid lines of the canon's rectangle, (2) Fold along the dotted line so that the music is visible on both sides, (3) Wrap the strip, giving it a half twist, then tape the ends together so that the backward and forward clefs are next to each other. To "perform" your model, one musician would start at each clef, read around the strip in the prescribed direction to the other clef, and then reverse directions.

©2009, Timothy A. Smith

Permission granted for individual teachers to copy for individual students for non-profit educational purposes. For any other use, contact the author at [tim.smith@nau.edu](mailto:tim.smith@nau.edu).  
More on Bach's *Musical Offering* at <http://www2.nau.edu/as3/musoffcanons.html>.  
See the animation of this canon at <http://strangepaths.com/canon-1-a-2/2009/01/18/en/>.



Escher

<sup>1</sup> Gravação com interpretação da artista convidada Diana Vinagre, acompanhada por Pedro Neves no segundo violoncelo.



## ANEXO 26

Artista convidado: PAULO CATRICA [fotógrafo]

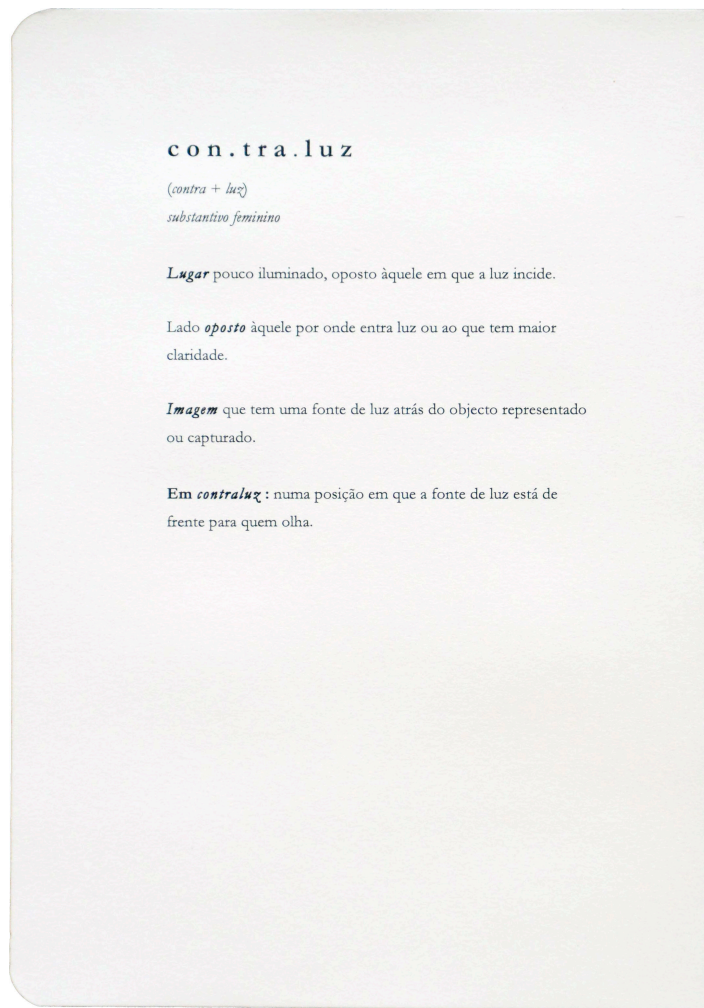
Título: *con.tra.luz*

Formato: fotografia [print, do Neg. 3049, *Do largo de São Sebastião para a Travessa que desce para a Rua das Forças Armadas* | Barrancos, 21 de Junho de 2015 | f32/10:00min (entre as 0.29hrs e as 0.39 hrs) | Adox 100 CMS 5x4inches, revelado em Rodinal (20°C, aprox. 9:00min)] e texto

Recebido em mão [20 julho 2015]

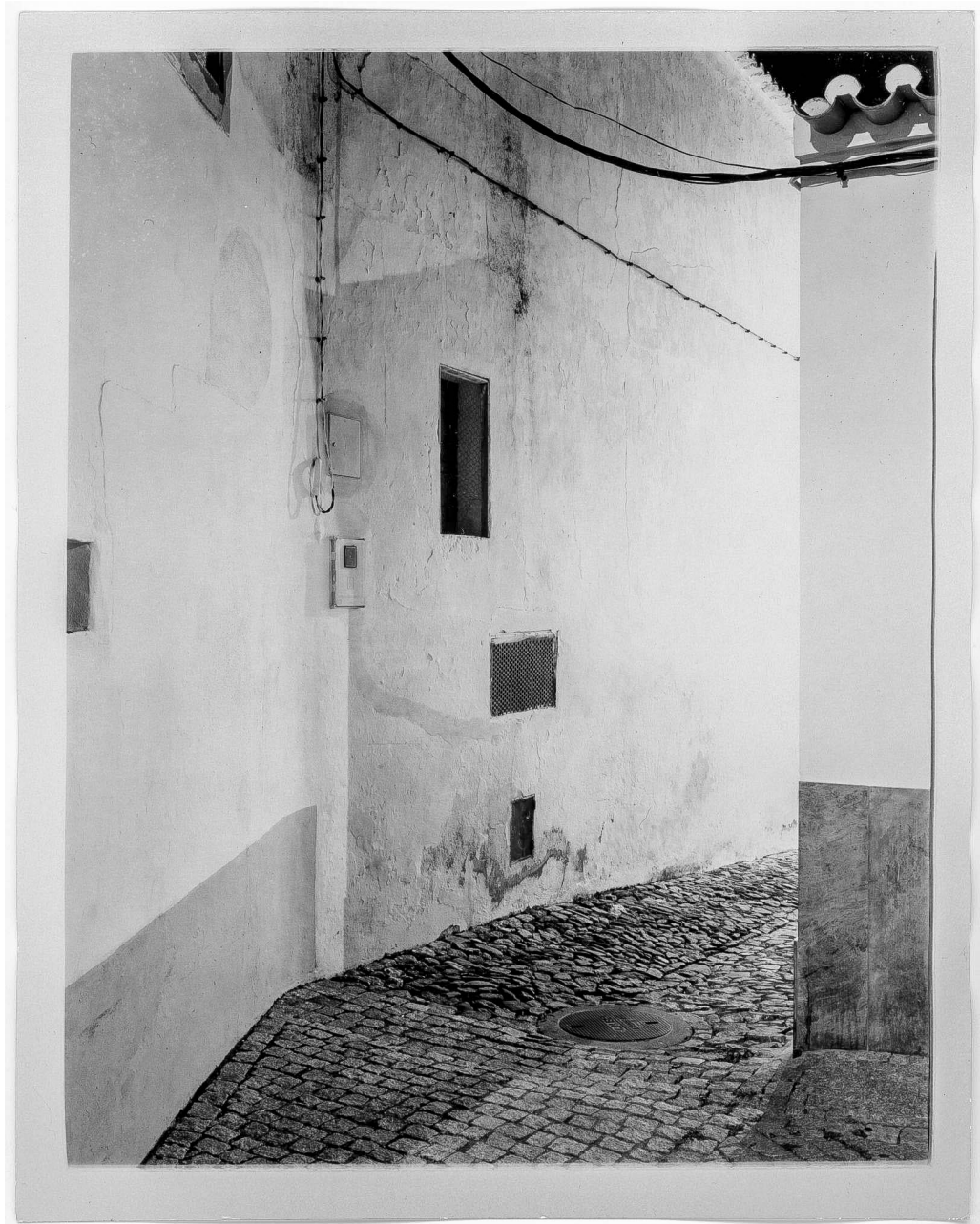
PAULO CATRICA [fotógrafo]

texto e print



PAULO CATRICA [fotógrafo]

**fotografia** digitalizada pelo artista





## **ANEXO 27**

Artista convidado: NELSON D'AIRES [fotógrafo]

Título: *Pai Velho*, Lindoso, 08 de Março de 2011

Formato: fotografia [tiff] e texto [email]

Recebido por email [21 julho 2015]

---

## Resposta ao teu convite

---

nelson d'aires <nelsondaire@gmail.com>

21 July 2015 at 15:09

To: Juliana Goncalves <julianamariagoncalves@gmail.com>

Olá Juliana,

Fora de todos os prazos envio-te a minha reação ao teu convite. Não ficarei magoado e compreenderei, como fora de prazo que está, que possas já não ter espaço para reflectir sobre este mistério.

Envio-te uma única fotografia. É um original que ainda não fui usado. Não faz ainda parte de nenhuma obra. Para já, a sua única característica é a do documento e para ficar mais completo da sua forma primordial, a legenda que a completa como documento é a seguinte:

"Pai Velho, Lindoso, 08 de Março de 2011."

Ao abrir o teu convite, vemo-nos primeiro reflectido no fragmento de espelho que quebraste, um pedaço de auto-retrato. A forma é eficiente, a imagem é a primeira coisa que o olhar toca, e que imagem construímos de nós próprios? Que memórias sobrevivem ao envelhecimento? Documento e memória, são o que mais me fascina na fotografia. A fotografia para mim é composta por três fases:

- Fase primeira - A superfície. Aquilo que é visível para todos os que podem ver da mesma forma, e onde todos saberão responder do que a forma é composta.

- Fase segunda - O espelho. Nesta fase, é a curiosidade e a identidade de cada observador que decide o tempo e a forma pessoal e como olhamos o subtexto da forma.

- Fase terceira - Memória e Consciência. A fotografia é uma das propriedades reflectoras da memória e da consciência e sempre no tempo presente (as legendas numa fotografias escrevem-se no tempo presente), arquivava-la no nosso cérebro para a acedermos de forma imaterial sem a perder ou deturpar é o que nos define o futuro e considero isso um mistério.

Assim sendo, por fim, gostaria muito de te aconselhar uma entrevista a um famoso neurocientista que investiga o funcionamento do nosso cérebro e pensa que vamos acabar por compreender a nossa consciência e melhora-la

**"Na casa da memória não há espelhos. Não nos podemos ver a nós mesmos no momento em que o cérebro nos gere."**

**Gary Lynch**

Link youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bYYjw8Wf-0c>

Desejo-te uma boa investigação e caso precises de conversar comigo sobre a nuvem acima descrita, estarei disponível com muito gosto.

---

nelson d'aires

fotógrafo

tel. +351 91 770 15 49

[www.nelsondaire.pt](http://www.nelsondaire.pt)

---

---

<sup>1</sup> Link youtube referido no email: <https://www.youtube.com/watch?v=bYYjw8Wf-0c>



NELSON D'AIRES [fotógrafo]

**fotografia**





## **ANEXO 28**

Lista dos artistas convidados [por disciplina] - quadro auxiliar

Este quadro foi realizado/utilizado como auxiliar à análise e sintetização das obras durante o processo de trabalho, deste modo é aqui mostrada enquanto elemento do processo de trabalho e é como tal que deve ser considerada.

## Lista dos artistas convidados [por disciplina] - quadro auxiliar

| CONVIDADOS<br>(POR DISCIPLINAS) |                                        | REACÇÕES         |                            |                            |                       |                  |                                         |                                                                                                      |
|---------------------------------|----------------------------------------|------------------|----------------------------|----------------------------|-----------------------|------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| artistas                        | disciplina                             | modo de recepção | formato                    | dispositivo-<br>imaginário | espelho-<br>fragmento | criação<br>nova* | referência a<br>outras<br>obras/autores | título/conteúdo                                                                                      |
| susana vassalo                  | arquitecta                             | email            | imagens 3D                 | ◆                          |                       | ◆                |                                         | "Diz-me o que vês (de olhos fechados) - dispositivo para avançar"                                    |
| manuela lombaa                  | arquitecta                             | email            | 3 videos                   | ❖                          |                       | ◆                |                                         | confiar nos olhos dos outros para nos guiar - experiência do avião                                   |
| andré tavares                   | arquitecto, editor                     | email            | texto                      | ◆                          |                       | ◆                |                                         | "reflexos de uma manhã antes do verão"                                                               |
| josé capela                     | cenógrafo,<br>arquitecto               | email            | imagem                     |                            | ◆                     | ◆                | ◆                                       | <i>Angelus novus/Walter benjamin</i> - através do espelho/framto                                     |
| josé manuel castanheira         | cenógrafo,<br>arquitecto               | email            | texto                      |                            |                       | ◆                |                                         | <i>"o espelho do cenógrafo"</i>                                                                      |
| andré guedes                    | artista plástico,<br>arquitecto        | email            | texto                      | ◆                          |                       | ◆                |                                         | um guião como proposta                                                                               |
| claudio reis                    | arquitecto,<br>fotógrafo               | email            | 30 fotografias-<br>série   |                            |                       | ◆                |                                         | 30 imagens sequência - reflexo na água de um peixe desaparecido                                      |
| césar martins                   | fotógrafo                              | email            | 5+3 fotografias            |                            | ◆                     | ◆❖               |                                         | <i>übergang</i> I, II, III, IV, V + <i>rearview</i> I, II, III                                       |
| paulo catrica                   | fotógrafo                              | em mão           | 1 fotografia               |                            |                       | ◆                |                                         | "con.tra.luz"                                                                                        |
| nelson d'aires                  | fotógrafo                              | email            | 1 fotografia               |                            |                       |                  | ◆                                       | "Pai Velho, Lindoso, 08 de Março de 2011." /+ ref. ao doc. do neurocientista Gary Lynch              |
| pedro tudela                    | artista plástico -<br>multidisciplinar | email            | imagem                     |                            | ◆                     | ◆                |                                         | auto retratos através de jogos com o espelho-fragmento                                               |
| nuno carinhas                   | artista plástico -<br>multidisciplinar | em mão           | caderno de<br>desenhos     |                            |                       | ◆                |                                         | espelhamento em desenho                                                                              |
| sofia lombaa                    | artista plástica,<br>performer         | email            | 4 fotografias              |                            |                       | ◆                |                                         | auto-retratos na água/lago                                                                           |
| isabel lhano                    | pintora                                | em mão           | desenho                    |                            |                       | ◆                |                                         | olhar negro                                                                                          |
| esgar acelerado                 | ilustrador                             | email            | 11 imagens                 |                            | ❖                     | ◆                |                                         | 11 ilustrações - 11 introspecções                                                                    |
| aya + miguel                    | cineastas                              | email            | video                      |                            | ◆                     | ◆                |                                         | Ary de 3 semanas no espelho/framto                                                                   |
| valter hugo mae                 | escritor                               | correio          | texto + livro              |                            |                       | ◆❖               | ◆                                       | texto + o livro Japão - retrato Dorian Gray                                                          |
| gonçalo m. tavares              | escritor                               | email            | texto                      | ❖                          |                       | ◆                | ◆                                       | "sobre a caverna-espelho"                                                                            |
| jorge palinhos                  | dramaturgo,<br>escritor                | em mão           | objecto                    |                            |                       | ◆                |                                         | jogo 'qu岸tos queres' - frases                                                                        |
| antónio contador                | performer                              | email            | texto/tese<br>doutoramento |                            |                       |                  | ◆                                       | parte da tese de doutoramento - referência a 3 obras (rene magritte, bruce nauman e manuel alvess)   |
| paulo lages                     | actor, encenador                       | email            | áudio                      |                            |                       | ◆                | ◆                                       | "Sereiazinha" - "Eco e o espelho" / Umberto Eco e J. L. Borges                                       |
| ana luena                       | encenadora                             | email            | texto                      |                            |                       |                  | ❖                                       | "é impossível viver" a partir de Kafka - dramaturgia e encenação da Luena                            |
| mariana sá nogueira             | figurinista                            | email            | 1 fotografia               |                            |                       | ◆                | ◆                                       | mise en abîme - frase do Stendhal, dita por Péric no 53 dias                                         |
| ana deus                        | cantora                                | email            | texto                      |                            |                       | ◆                |                                         | "estou a cantar ao espelho"                                                                          |
| eduarda melo                    | soprano                                | em mão           | video                      |                            |                       | ◆                | ◆                                       | A voz humana (Cocteau) de Poulenc - excerto cantado ao espelho com piano                             |
| joana gama                      | pianista                               | email            | 5 fotografias              |                            |                       | ◆                |                                         | imagens do quotidiano - a pianista reflectida no piano (+ música <i>Fur Aline</i> tocada pela Joana) |
| diana vinagre                   | violoncelista                          | email            | áudio                      |                            |                       | ◆                | ◆                                       | J.S.Bach-Oferenda musical - canon cancrizans (caranguejo)                                            |

criação nova\* : entendam-se as obras que foram criadas expressamente para este trabalho. Todas as criações são obras dos próprios artistas, mas algumas são obras que já estavam criadas anteriormente e, por isso, não foram feitas de propósito para este trabalho.

❖ quer dizer de uma forma menos explícita