



LIBBOA
EXPO'98

PAVILHÃO DA UTOPIA

EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE LISBOA DE 1998



COMISSARIADO DA EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE LISBOA

COMISSÃO EXECUTIVA

JOSÉ DE MELO TORRES CAMPOS
(COMISSÁRIO-GERAL)
ANTÓNIO MEGA FERREIRA
SIMONETTA LUZ AFONSO
LUÍS EDUARDO DA SILVA BARBOSA

ALFREDO DUARTE COSTA
CARLOS MINA HENRIQUES
MÁRIO ALBERTO DONAS
TOMÉ FALCÃO
ANTÓNIO FIGUEIREDO SILVA MARTINS
FRANCISCO MARQUES BANDEIRA
MARIA JOÃO ABECASSIS
FELIPE DOS SANTOS OLIVEIRA
JOSÉ ALMEIDA RIBEIRO
ALFREDO CALDEIRA
JOSÉ SILVA LEMOS
JOÃO SOARES
DEMÉTRIO ALVES
JOAQUIM SOEIRO DE BRITO
JORGE MANUEL DIAS



PARQUE EXPO 98, S.A.

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

JOSÉ DE MELO TORRES CAMPOS
(PRESIDENTE)
ANTÓNIO MEGA FERREIRA
ANTÓNIO MANUEL PINTO
MANUEL FREDERICO BASTO SARAGOÇA
ANTÓNIO JOSÉ PINA PEREIRA
RAUL ALMEIDA CAPELA
ADÃO RAMOS BARATA

SECRETÁRIO-GERAL

JOÃO MARTINS

PARQUE EXPO 98, S.A.

AVENIDA MARÉCHAL GOMES DA COSTA, 37 - 1800 LISBOA

TELEFONE

(01) 831 96 98

FAX

(01) 837 00 22

INTERNET

WWW.EXPO98.PT

E-MAIL

INFO@EXPO98.PT

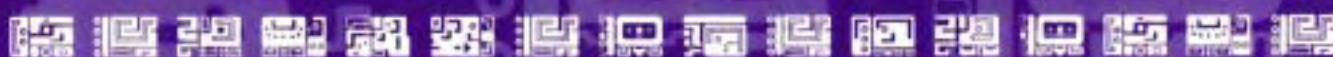
Copa — Der Wanderer über dem
Wolkenmeer, de Caspar David
Friedrich, 1818; óleo sobre tela,
94 x 74,8 cm. Hamburgo,
Kunsthalle.





LISBOA
EXPO'98

PAVILHÃO DA UTOPIA



EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE LISBOA DE 1998

PAVILHÃO DA UTOPIA

COORDENAÇÃO E GESTÃO DE PROJECTOS

EQUIPA DO PAVILHÃO DA UTOPIA

MORENO CHUIZ
INÉS GONÇALVES
WANDA CALO
ALEXANDRE CORTEZ PINTO
VASCO ÁGORA
MIGUEL RODRIGUES
JOÃO GONÇALVES
MARGARIDA FERREIREIRA
JOSÉ VICTOR MENDES
MARTA BARRA
CRISTINA ESTEVES
MARIA JOÃO DUARTE

ESPECTÁCULO

ROLANDO BORGES MARTINI
ANTÓNIO NARRIS
WANDA CALO
MIGUEL MONTEIRO

EDIFÍCIO

VIRGÍLIO BORGES
ÁLVARO DE FREITAS
MORENO CHUIZ
VASCO ÁGORA

COMITÉ DO TEMA

ANTÓNIO MICA FERREIRA
HENRIQUE CAVALETE
JURCI CALADO
LUÍS ROCHA DA FONSECA
MARILINA CALO
MÁRIA RUIVO
NUNO PONTES

CONCEITO

WANDA CALO
INGENIER, S.A.

ASSESSORIA

INGENIER, S.A.

ESPECTÁCULO

PRODUÇÃO
ROZAN/JUSTE POUR RIRE

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO

François Confino
Philippe Genty

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Gilles Petet
ASSISTENTE
Sophie HAZENBOUCQ

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

François Confino

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO

Olivier MATARON
ASSISTENTE
Claude MATARON

CONCEPÇÃO MUSICAL E BANDA SONORA

Nuno Rebelo

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA

Raphaël Confino

ENCENAÇÃO

Philippe Genty
ASSISTENTE
Nery UNDERWOOD

DIRECÇÃO TÉCNICA

Pierre RAYON

CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO

Gaëlle DE MALCHÈRE

CONCEPÇÃO DE IMAGENS GIGANTES

Jean-Michel QUEINE

ENGENHARIA CULTURAL E DIRECÇÃO TÉCNICA

T'AL e 'BONUX YEUX

DIRECÇÃO TÉCNICA

Pierre RAYON
Vincent BARR

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Hélène COTÉ



COORDENADOR CENOGRAFICO

NICHOL BERNHART

ARQUITECTO DESENHADOR

PATRICK KEYSER

CONCEPÇÃO DO PROJECTO DE SONORIZAÇÃO

ERIC CYR

COORDENADORA DE PRODUÇÃO

ANNEE CHEVREUILS

EQUIPA CANADIANA**DISPOSITIVO CÉNICO****DESENVOLVIMENTO E APLICAÇÃO**

NICK VAN DEN BORN

CHEFE DE ATELIER

GARY REVEST

SOLDADOR

GAUS D'ART FEN

ANDRÉ GODARD

ESCUADOR

CLAUDE ROBERTSON

MARceneiros

ERIC BRASSARD

SYLVAIN LAROCQUE

MARC LEPAGE

ADERECISTA

FRANCINE DAVIS

PINTOR-CHEFE

ALLEN GIGER

ASSISTENTES

ANDRÉ BOISVERT

FRANCINE SIMPSON

JEAN-FRANÇOIS KILMER

MARIE-MOËL BRIARD

MARTO SANTINI

NICHOL ROBINSON

PATRICK BERNHART

COSTURA**COSTUREIRA-CHEFE**

MARIE MARCELIN

ASSISTENTE

SUZAN GAUBERT

COSTUREIRAS

ANA AGOAL

CHRISTIANE THERIAULT

DANIELLE PONSOMMERUIT

FABIANA DA SILVA

MARCELINE BOJAN

ROSÁLIA DE SOUZA

ROSA VERA

TECIDOS

TIGHE ELLER

RANDALL WILLIAMS

CEM TEXTILES

ANDREW RUGER

TINTURARIA EM SEDA

MURIELLE BLONIN

ACESTELAGEM

CORRAGES BARRY

PETER BARRY

ATLANTIC BRAIDS

GEORGE HENDERSON

GREAT CANADIAN BUNDS

MATT LAWRENCE

ÉPÉSSAGE DAVIS MARTIN

E. K. DAVIS

TOILES ET CÂBLES LASHLEY

SUZANNE MATTHEWS

FIGURINOS

FORNES BENDITS

ROBERT GRAVES

MODELADOR

MATHIEU JOYAL

ELEMENTOS CENOGRAFICOS

ATELIER SYLVAIN RACINE

ATELIER DE DÉCORS KAMEKARI

ALAIN SORCY

MASTROS INSUFLÁVEIS

INFLATABLE INDUSTRIES

HENRI D'HULAN

ADESIVOS

RAHÉSSA ABDOU

C. DUNDREN



CONSULTORES DE ESTRUTURAS INSUFLÁVEIS

STURZEN CONSULTANTS
RICH STURZEN
MICHAEL
JACOB ROY

PALCO E MECANISMOS

SCÈNE ÉTHIQUE
MARTIN ORLÉAN
MÉLÈNE DÉNEB
BERTRAND POTVIN
ERIC LACHARITÉ
MARTIN ROUSSEAU
BERNARD FROST
GILLES FORTIN
SAMUEL FORTIN-MUCLER
SERGE FERRON
STÉPHANE DUCHENIN
RAYMOND BOURGILLON

CORTINAS MECÂNICAS

JOSÉE DESHOCHERS, INC.
ROBERT TONER
MICHEL GONIER

VERGE

DÉCOR SCÉNIFIQUE PARADE
RENÉ CHASSIN

MOTORES E VENTILADORES PROGRAMÁVEIS

MÁQUINAS DE PRODUÇÃO DE FUMO E DE GELO SECO
CHRISTEE LITES
MUNTLEY CHRISTIE
TIM SOLAR

MÁQUINAS DE PRODUÇÃO DE FUMO PORTÁTEIS

MDC
MARL GENDRAS
MARTIN MICHAUD

ENGENHARIA

MARTIN CYN
ROGER CYN
GÉMI-GESTION B
GÉRALD BISSON

MOTOR E TRANSMISSÃO DA ESCOTILHA

CLUB CAR
PAUL LAURENCELLE

EQUIPAMENTOS DE SONORIZAÇÃO

SLATECH
FRANÇOIS MENARD
DAVID BAZZANO

PROGRAMAÇÃO SONORA

IMPACT AUDIO
MARIO BERGERON

ENERGIA

ELECTRO PERFORMANCE
JAMES GARDNER
BRUNO LAFITTE

PIROTECNIA

CONCEPT FIATOUR
MICHEL RIQUÉ

MEDIDOR

DANIEL LÉVESQUE

INSTRUMENTOS DE MEDIÇÃO

INDUSTRIES POLY
OPTIMA
ROBERT BLANCHIN

ESTRUTURAS METÁLICAS, EQUIPAMENTOS E FERRAMENTAS

LOCATION D'ÉQUIPEMENT JALON SIMPLEX
CLAUDE ST-JEAN

ALUGUER DE VEÍCULOS

LOCATION JEAN LÉVESQUE
LOCATION D'AUTOS BUDGET

SERVIÇOS DE ENTREGAS E TRANSPORTES INTERNACIONAIS

NISSAN EXPRESS CANADA
NATHALIE SAUVÉ
CAROL MCARTHUR

TRANSPORTE TERRESTRE

TRUCK 'N' ROLL
GILBERT ROSENBLAT



AGÊNCIA DE VIAGENS

Voyages Extra

Nicole Cote

EQUIPA AMERICANA

BANHEIRA MOTORIZADA E MAQUINARIA DE VOO

MAGICRAFT DESIGN, INC.

PROGRAMADORES

DAVID MANDOTA

PAUL MEMBER

JESUS FALCOSO

MARK SPIVEY

TYLOR JOHNSON

EQUIPA PORTUGUESA

VOO TRADICIONAL

ARIANA MARÇAL

SERVIÇOS DE ENTREGAS
E TRANSPORTE TERRESTRE

NIPPON EXPRESS PORTUGAL

CARLOS SOUSA

MIGUEL ESTOFA

FIXAÇÃO

BEIDETÕES

CARLOS MIGUEL

ESTRUTURAS METÁLICAS

TODOS

EQUIPA FRANCESA

ILUMINAÇÃO

CARÉLÉAN

ROLAND MONVAN

CONCEPÇÃO DAS IMAGENS GIGANTES

SHENTZO

JEAN-MICHEL QUESNE

NÉLSON RECHNER

MARC VIDAL

PROJECCÃO DAS IMAGENS GIGANTES

ETC

GUY GARCIA

PATRICK MATUSSEN

GRELHA TÉCNICA

STAGECO (BÉLGICA)

HEDWIG DE MEYER

WILLIENS HANS

KATHLEEN BUEETS

STAGECO SUD (FRANÇA)

TRISTANY NATAF

ALEXANDRE FROUILLETTE

CORTINAS

SUD TEXTILES

GUY LESPENASSE

VISUAIS

COMIZMO & CO.

IRÈNE MARTIN

STÉPHANE MOULLET

EVE MULLER

FRANÇOIS PIRET

MONIQUE ROUSSELOT

AUDREY TUNNELION

ARQUITECTURA DE CENA

STÉPHANE MOULLET

BRUNO COLLET

ESTRUTURAS METÁLICAS

ENTR'POSE

RUI ESTEVOE

TRANSPORTE INTERNACIONAL

LST

MICHEL FAYE

EQUIPA DE PRODUÇÃO

DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO

OLIVIER MATARON

ADMINISTRAÇÃO E LOGÍSTICA

CLAUDE MATARON,

ANNE CAUSTOU

MARC BISSON

SARINE ROCH

CONTABILIDADE

MARIE ELOY





LES FINE ROTON INC.
LESLY CHAPOTIACHE
CABINET SARDI
DAVID GIRON

PRODUÇÃO LOCAL (LISBOA)

O CIRCO VAGABO
NUNO SANTOS
PEDRO OLIVEIRA
GONÇALO VAZ RIBEIRO
ALEXANDRE REIS
MARTA DE DEUS AMADO
MÁRIO JACQUES MARTENS
LUÍS PARDELAS
MARTA JOSÉ MONTEIRO

CASTING

PATRICIA VASCONCELOS
ELISA TALEGA
ASSISTENTES
ALIAN FRANCES
ALEXANDRA BAPTISTA
ELEONOR GUTERRES

PARTECIPAÇÃO DO CHAPITÔ

TERESA RIGAU
MELINA GILPE
MARTA NOÉMINA FERNANDES
JOÃO MARTENS
PAULO ROBALO
ALUNOS DO 3.º ANO DA ESCOLA PROFISSIONAL DAS ARTES
E OFÍCIOS DA ESPECTÁCULO

ADMINISTRAÇÃO DA COMPANHIA GENTY

MARIO-PIERRE PAILLARD

FIGURINOS E ADEREÇOS

CONCEPÇÃO DE FIGURINOS

PHILIPPE GENTY

EXECUÇÃO DO GUARDA-ROUPA

CHARLENE BARDI

ANNECK BAUBELIN

THIERRY BERGONZI

ADEREÇOS

OLIVIER BOLLON

ASSISTENTES

ANA BARDEIRA

CIDUELA VALENTE

COSTURA

CATARINA DOS SANTOS

ASSISTENTES

GABRIELA BRAGA

ANA CRISTINA DINIZES

FÁTIMA MACALHÃES

ROSÁRIA RATO

EQUIPA TÉCNICA E ARTÍSTICA DE EXPLORAÇÃO

DIRECÇÃO-GERAL

NUNO SANTOS

GONÇALO VAZ RIBEIRO

RÉGIE DE ACTORES

MARIO-ACHILLE THIEY

ACTORES

ADRIANO MARÇAL

AMÉLIEA RIENNA

ANA ISABEL MORAES

CARLA CAROCO

CARLOS DA COSTA

CHARLES MORAES

CLARA MACHADO

FERNANDA M. DUROS

HELENA MENDES

HUGO CAROÇA

ISABEL SENDES

JANE REISERMAN

JOÃO P. SANTOS

LAURA VALLBOIS

LUCIANO MORRIS

MENDEL KITCHEN

MILTÉRCIO SANTOS

NATASHA FARIA

NUNO VILTON

PAULO MACALHÃES

PAULO PHITRAQUEM

RENATO NEVES

RUI PEDRO CARROSO

RUY PESSOA

SÉRGIO GOMES

SÍLVIA GUEDES

TERESA CHAVES

VENE FONTES

WILLTRINDA DIAS

DIRECÇÃO DE CENA

MATTHEW PETTY
ANDRÉ MACEDO

DIRECÇÃO DE MAQUINARIA

NICHOLAS VON DEN BROEK

CHEFES MAQUINISTAS

MÁRIO SANTOS
JOSÉ SOUSA

DIRECÇÃO DE ILUMINAÇÃO

FRAŊÇOIS LAROCHE

TÉCNICOS DE ILUMINAÇÃO

NICOLAS GILLI
STÉPHANE FRITSCH
JOÃO ALEXANDRE ALVES
MANUEL SAMOIS

CONTROLO DE CENA

LUÍS MARQUES
PAULO PINTO

DIRECÇÃO DE VOOS

MICHEL KATZENBACH
VÍTOR SARAIVA

DIRECÇÃO DE PROECÇÕES

CHRISTOPHE BURNET

TÉCNICOS DE PROECÇÕES

JONATHAN CARLSON
GAIL PICQUET
JOÃO ASCÊNEIO

DIRECÇÃO DE SOM

DAVID BARREIRA

TÉCNICOS DE SOM

MARCUS BINGEMAN
RUI CHAVAO
FRANÇOIS DESJARDINS
ANTÓNIO MONTEIRO
Vasco Mendes

ELECTRICIDADE

JOSÉ REBOUS
FERNANDO DYAL DE ALMEIDA

PAQUETES

ROCELINO NEVES
RUI MACHADO

RIGGERS

JOAQUIM BATAN
PAULO DIAS
PAULO GONÇALO
JOÃO SOARES
FERNANDO SARRAS

MAQUINISTAS DE CENA

ANA RITA TALHADA
ANTÓNIO FILIPE
BRUNO MIGUEL
CARLA DOS SANTOS
CLÁUDIA ATAÍDE
CRISTINA BARBOSA
DIOCLECIANO CARVALHO
HÉLDER MONTEIRO
JESS NUNES
JOAQUIM BRILHO
LEON ROBERTO
LUÍS SILVA
MARILYN CORREIA
NEUSA ESTEVES
NUNO ALVES
PAULO MONTEIRO
PEDRO FERNANDES
RITA DOS ANJOS
RITA DOS SANTOS
ROQUELA FARIAS
TÂNIA DOKIN
VÍTOR CHAVO

ASSISTÊNCIA JURÍDICA DA PRODUÇÃO

MARCUS LEITÃO G. J. GILVÃO TELES
JOÃO SERNA
ANTÓNIO EMÍLIO DE VASCONCELOS
MARIA QUINTELA
YVES WEHMAN (PARIS)



MARKETING E SPONSORIZAÇÃO

Cosimenu-Roiss Inc.

Jacques Denis

MAKING OF REALIZADOR

Roland Allard

DIRECTORA DE PRODUÇÃO

Manise Métyvier

ENGENHEIRO DE SOM

Jésôme Giguère

FÁBRICA DE IMAGENS

Vasco Napoléon

José Luís Carnevalosa

David Matos

Vasco Bana

OPERADORA DE VÍDEO DURANTE OS ENSAIOS

Jeanne Meloird

ANTE-PROJECTO

Yvan Remenan

AGRADECIMENTOS

Gilbert Riehm

Pierre-Marc Johnson

Alexé Picard

PROJECTO DO EDIFÍCIO

CONCEPÇÃO GERAL E ARQUITECTURA

Consórcio Skidmore Owings & Merrill, Inc. e

Regino Cruz, Arquitectos e Consultores, Lda

COORDENAÇÃO DO PROJECTO

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

FUNDAÇÕES E ESTRUTURAS

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE:

Stephen Neal

Bao Sena

Charles Stanton

Câncio Martins

João Providência Costa

ÁGUAS E ESGOTOS

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

LH - Projecto e Gestão de Instalações Especiais, Lda.,

COM A COLABORAÇÃO DE

Ductos, Lda

José Sampaio

INSTALAÇÕES TÉCNICAS

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

LH - Projecto e Gestão de Instalações Especiais, Lda.

ILUMINAÇÃO

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

Lighting Design

INSTALAÇÃO DE GÁS COMBUSTÍVEL CANALIZADO

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

LH - Projecto e Gestão de Instalações Especiais, Lda.

COM A COLABORAÇÃO DE

Ductos, Lda

Luís Galvão

ACÚSTICA

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

Acústica e Ambiente, Lda.

ARRANJOS EXTERIORES

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

COM O APOIO DE

João Nunes

ASSISTÊNCIA TÉCNICA RESIDENTE

Consórcio S.O.M./R.C.A.C.

CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO

FUNDAÇÕES

EMPREITEIRO

Consórcio ENGEL, S.A., Teixeira Duarte, S.A.

e EFACEC, S.A.



**CONSTRUÇÃO CIVIL E ACABAMENTOS E
COORDENAÇÃO GERAL DOS TRABALHOS
EMPREITEIRO**

MESQUITA — RIBALDO DE OLIVEIRA, Construções e Obras Pùblicas, A.C.S.

**SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES
PRÉ-FABRICADOS EM BETÃO**

PRÉGELA, S.A.

CAIXILHARIAS

SEALUP, LDA.

FORNECIMENTO DE VIDROS

CÓVINA, S.A.

MONTAGEM DE VIDROS

VIDRANTE, LDA.

CENTRAIS DE BOMBAGEM DE ESCOTOS

GRANDFOSS, LDA.

LOUÇAS SANITÁRIAS

SANITANA, S.A.

**FORNECIMENTO E MONTAGEM DAS ESTRUTURAS
EM MADEIRA LAMINADA COLADA (GLULAM)
EMPREITEIRO**

SOCIÉTÉ DES ÉTABLISSEMENTS ROBERT WEISROCK, S.A.

**SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES
MADEIRA ESTRUTURAL (PARA GLULAM)**

BERGHEIM THEJON

MADEIRA NÃO ESTRUTURAL

SCIENZI HASTEN

SCIENZI HANWAY

ESTRUTURA METÁLICA E FERRAGENS

URSA, S.A.

FABRICO GLULAM

ETS ROBERT WEISROCK, S.A.

TRANSPORTE RODOVIÁRIO

TRANSPORTS COFFEL

MONTAGEM

NTV, S.A.

**FORNECIMENTO E MONTAGEM DAS COBERTURAS
EMPREITEIRO**

UNION TECHNIC DU BATIMENT (COOPERATIVA)

**SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES
ZINCO QUARTZO**

VERELLE MONTAGNE, S.A.

Lã DE ROCHA

COSIBAT

ANDRIMES

ENTREPOSE, S.A.

MONTAGEM

U.T.B.

INSTALAÇÕES TÉCNICAS

EMPREITEIRO

SIEMENS, S.A.

SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES

INSTALAÇÕES ELÉCTRICAS

EMELC, S.A.

POSTOS DE TRANSFORMAÇÃO

SIEMENS, S.A.

FORNECIMENTO DA U.P.S. DINÂMICA

HOLIC, S.A.

FORNECIMENTO DA CENTRAL DE EMERGÊNCIA

E.C.V., S.A.

INSTALAÇÕES DE AVAC

GASPAR CORREIA, S.A.

EPACEL, S.A.

M.I.T. — MONTAGEM DE INSTALAÇÕES TÉCNICAS, LDA

FORNECIMENTO DE U.T.A.S

WEISS TECHNIK, GERMANY

SISTEMA DE ELEVACÃO

ALCOOL, S.A.

GESTÃO TÉCNICA CENTRALIZADA

TEVSIEN, S.A.

ALARME DE INTRUSÃO E CCTV

FICHT, S.A.

JAVELIN ELECTRONICS

ALARME DE INCÊNDIO

SIEMENS, S.A.

EQUIPAMENTO DE COMBATE A INCÊNDIOS

TECHQUITEI, S.A.

SISTEMA DE EXTINÇÃO AUTOMÁTICA POR CO²

L.P.C., S.A.

SISTEMA DE EXTINÇÃO AUTOMÁTICA POR AGENTE QUÍMICO

ARMOR FIRE PROTECTION S.A.

REDE DE ÁGUA DO SERVIÇO DE INCÊNDIOS

TECHOVA, S.A.

FORNECIMENTO DA CENTRAL DE BOMBAGEM DO SERVIÇO

DE INCÊNDIOS

ITUP, S.A.

ILUMINAÇÃO GERAL E DE ESPECTÁCULO

SIEMENS, S.A.

SOM GERAL

SIEMENS, S.A.

FORNECIMENTO DE CATV / RÁDIO

TELEVES, S.A.

CONCEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DA REDE PNEUMÁTICA INTERIOR DE RECOLHA DE RESÍDUOS SÓLIDOS URBANOS (R.S.U.)

EMPREITEIRO

CENTRAISUC, S.A.

FORNECIMENTO E MONTAGEM DA REDE ESTRUTURADA DE VOZ E DADOS

EMPREITEIRO

ALCATEL - Comunicação de Empresa, S.A.

SUB-EMPREITEIROS E FORNECEDORES

FORNECIMENTO DA REDE ESTRUTURADA

ALCATEL, S.A.

FORNECIMENTO DOS HUBS

PHILÓGICA, S.A. / I.B.S., S.A.

MONTAGEM

C.M.E., S.A.

COLABORAÇÃO ESPECIAL (ESTRUTURA BAILEY)

E.P.E. - ESCOLA PRÁTICA DE ENGENHARIA (TANCOS)

CORONEL DE ENGENHARIA

ANTÓNIO MENDES CORREIA

TENENTE DE ENGENHARIA

ROCHA AFRONSO

FISCALIZAÇÃO

PHORUM, S.A.

CHEFE DA FISCALIZAÇÃO

Óscar Pazão

ENG.º FISCAL CONSTRUÇÃO CIVIL

Maria Luísa Ramalho

ENG.º FISCAL ELECTROTÉCNICO

Marques da Silva

ENG.º FISCAL MECÂNICO

Mendonça Vilela

ENCARREGADO FISCAL

Silva Santos

FISCAL ELECTROMECÂNICO

Sérgio Almeida

FISCAL CIVIL

João Santos

TÉCNICO DE PLANEAMENTO

Isabel Couto

SECRETARIADO

Sandra Madrera

ASSESSORIA TÉCNICA

L.N.E.C. - LABORATÓRIO NACIONAL DE ENGENHARIA CIVIL

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ESTRUTURAS

Vicente Monteiro

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE EDIFÍCIOS

Vasconcelos Paiva

CHEFE DO NÚCLEO DE COMPORTAMENTO DAS CONSTRUÇÕES

Pedro Patrício de Sousa

CHEFE DO NÚCLEO DE MADEIRAS

Helena Cruz

INVESTIGADOR PRINCIPAL DO NÚCLEO DE ANÁLISE ESTRUTURAL

Vale e Almeida

INVESTIGADOR COORDENADOR NÚCLEO DE DINÂMICA APLICADA

João Saraiva

INVESTIGADOR PRINCIPAL DO NÚCLEO DE COMPORTAMENTO DAS CONSTRUÇÕES

Gonçalo Lopes

INVESTIGADOR PRINCIPAL DO NÚCLEO DE COMPORTAMENTO DAS CONSTRUÇÕES

Martinho do Nascimento

CHEFE DO NÚCLEO DE COMPORTAMENTO DE COMPONENTES

Oliveira Anís

ASSISTENTE DE INVESTIGAÇÃO

João Viegas

APOIO TÉCNICO E ADMINISTRATIVO

Benito Pinto

António Aguiar

António Coelho

Carlos Domingos

Costa Vicente

Conceição Cunha

Cristina Esteves



FERNANDA DE ALMEIDA
FERNANDA PINTO
FRANCISCO SAUSA SOARES
GABRIEL MARTINS
GUILHERME PONTES SANTOS
JOSÉ MALCATA
LARISSA ANDRADE
LUIZ SAUTOS
MANUEL PINTO RICHARDO
MARIA HELENA FIGUEIREDO
MARIA JOSÉ PINTO
MENDONÇA FERREIRA
MIGUEL ALVES PINHO
NUNO MATOS SILVA
PAULO MARTINS
PAULO SERRAL MARQUES
RÔMICA BARRA
RUI PALMA
SANDRA MESTRE
SILVANA MARTINS
TERESA BARRAL
TERESA CASTELO BARRAL
VALENTINA CASTRO
YASUO MURAKATSU

APOIO JURÍDICO

MANUELA BRAGA
MANUELA BRAGA
ROSA VIEIRA
VASCO GABRIEL MOURA

CONSULTORES

INGENIER, S.A.
ALFREDO GONZÁLEZ
ANTONIO BARRAL
BERNARDO FREYRE
CARLOS BARRAL
JAVIER PÉREZ CHENETAS
JOSÉ LUIS MELLÁN
JOSÉ LUIS NIEVES
TERESA VILÁQUEZ
YOLANDA TEQUERRO



A G R A D E C I M E N T O S

Um agradecimento muito especial a Eduardo Prado Coelho pela colaboração inestimável e a todos os que, desde a primeira hora, acreditaram e apoiaram o nosso projecto.

Alain Segurel
Alvaro Mutis
António Lagarto
Biblioteca Geral de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)
Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa
Christine Declerck
Clara Andermatt
Daniel Sibony
Fórum Dança
Fundação Calouste Gulbenkian (Paris)
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna
Gil Mendo
Isabel Vilanova
Jornadas da Utopia – Câmara Municipal de Cascais
Lidia Martinez
Maria Ana Sentieiro
Olga Roriz
Palais Omnisport Paris – Bercy
Palau San Jordi
Paulo Ribeiro
Sílvia Real
Vera Mantero

Imagens Oferecidas:
Banque Crédit Communal S.A. (Bélgica)
Conseil Général de La Haute-Vienne (França)
Crédit Communal S.A.
Galeria Jean Fourier (Paris)
Museum of Contemporary Art (Chicago)
Norbert Wu
Pace Gallery (Nova Iorque)

Com o Apoio de:
Association Française d'Action Artistique (AFAA)
Instituto Franco-Português

Os pavilhões temáticos de uma grande exposição mundial servem, antes de mais, o tema da exposição em que se inserem. No caso do EXPO '98, o tema é «Os Oceanos, Um Património para o Futuro», em sintonia com o facto de os Nações Unidas terem declarado 1998 como Ano Internacional dos Oceanos.

Abordando este tema nas suas vertentes ecológica, lúdica, científica e artística, os pavilhões temáticos são espaços-âncora de mostra e reflexão, fazendo realçar os bens físicos e culturais oferecidos pelos Oceanos e alertando para a responsabilidade que todos temos na sua conservação perante as gerações futuras.

Na EXPO '98 há cinco grandes pavilhões temáticos: o Pavilhão dos Oceanos, o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, o Pavilhão do Futuro, o Pavilhão da Utopia e, naturalmente, o Pavilhão de Portugal.

O Pavilhão da Utopia apresenta os Oceanos como estimuladores do imaginário num grande espectáculo multimédia que nos transporta em alucinante viagem desde a criação do mundo até à actualidade. Trota-se de um espaço para o Sonho e para os sonhos do Homem.

Se cada homem pode sonhar com uma qualquer representação dos mares, podemos sonhar em conjunto sobre os Oceanos com todos os seus desafios e promessas já cumpridas ou por cumprir.

Nesta última exposição mundial do século XX pedimos aos visitantes que sejam mais um elo de sensibilização da comunidade internacional para esse projecto comum que tanto nos entusiasma e motiva: a defesa dos Oceanos.

EXPOSIÇÕES — MODUS FACIENDI

A Parque EXPO 98, S.A., tendo por compromisso estabelecido com o Bureau International des Expositions (BIE) a realização em Lisboa, de 22 de Maio a 30 de Setembro de 1998, de uma Exposição Mundial subordinado ao tema «Os Oceanos, Um Património para o Futuro», definiu uma metodologia para a concepção, produção e montagem dos pavilhões temáticos.

Coube à Área Promark/Departamento de Conteúdos a responsabilidade da organização dos seguintes pavilhões e áreas temáticas da Exposição Mundial de Lisboa: Pavilhão do Conhecimento dos Mares, Pavilhão do Futuro, Pavilhão da Utopia, Pavilhão da Realidade Virtual e Exibição Náutica.

Com uma equipa de colaboradores permanentes e de consultores nacionais e internacionais, quer para a elaboração do guião, a partir de um plano director previamente definido, quer para o acompanhamento do desenvolvimento dos projectos expositivos, da produção e da montagem das exposições, foi possível promover um trabalho que se crê inovador e criativo no campo da realização de exposições. Partiu-se de um tema, no qual a noção de património esteve ligada à ideia de conservação e de responsabilidade face às futuras gerações, desdobrando-o num plano nacional e internacional, de modo a tornar o futuro português solidário com o futuro das relações entre o homem e os oceanos à escala mundial. Foi neste contexto que se integraram e desenvolveram os pavilhões e áreas temáticas da EXPO '98.

Definiu-se uma metodologia para o desenvolvimento dos trabalhos de implantação dos conteúdos, tendo como princípios orientadores, para além da temática de cada pavilhão, a qualidade, o rigor, a inovação, a originalidade, a criatividade, o planeamento e o orçamento preestabelecido.

Esta metodologia para a realização das exposições obedeceu à definição das seguintes etapas, que foram directamente acompanhadas pela equipa permanente do Departamento de Conteúdos e pelos consultores para as diferentes especialidades: plano director de conteúdos, pré-guião, selecção de equipas projectistas, estudo prévio, guião expositivo, anteprojecto expositivo, projecto básico, projecto de produção, selecção de equipas de produção e de montagem de conteúdos, produção de conteúdos, montagem e operação.

Neste contexto, foram seleccionados os projectistas, de entre equipas nacionais, para a elaboração dos projectos expositivos, e escolhidas as empresas para a produção de conteúdos

e montagem das exposições, o partir de uma vasto consulto, tanto o nível nocional como internacional. Ao mesmo tempo, foi feito um estudo no mercado sobre a tipologia dos materiais e equipamentos, e sobre os seus custos, de modo o ter elementos seguros poro negociações com as empresas produtoras e instaladoras de conteúdos, e, por outro lado, para se fazer o contraste orçamental durante a elaboração de todas as fases do projecto expositivo, permitindo análises, correcções e ajustamentos.

Durante todos as foses, quer de projecto quer de produção, houve acompanhamento, supervisão e controlo técnico expositivo e avaliação técnica de todos os sistemas expositivos.

Estamos perante um novo conceito de exposição centrada sobre um tema lúdico que é simultaneamente de primordial importância social, cultural, económico e política para a humanidade.

A pluralidade de experiências expositivos que uma Exposição Mundial exige criou, estamos certos, uma nova cultura no campo da concepção, produção e montagem de exposições, deixando, assim, um grande contributo ao *modus faciendi* de grandes realizações mundiais.

ROLANDO BORGES MARTINS

Director de Área

ANTÓNIO NABAIS

Director do Departamento de Conteúdos

UM ESPECTÁCULO PARA UMA EXPOSIÇÃO

As Exposições Internacionais são, essencialmente, a reunião de um conjunto de exposições que decorrem nos diferentes pavilhões que as constituem. Aparentemente, estas exposições poderão parecer semelhantes às que se podem ver em qualquer museu ou evento cultural, mas, pela simples razão de pertencerem a uma Exposição Internacional, são bem distintas. Isto deve-se ao facto de que, para que a sua função se cumpra devidamente, têm de ser capazes de cobrir uma série de requisitos tão precisos que acabam por condicionar o projecto, tornando-as diferentes. No caso do Pavilhão da Utopia, levámos ao limite esse princípio e convertimos o que inicialmente seria um pavilhão expositivo num espectáculo temático único.

ESPECTÁCULO TEMÁTICO

Tal como os restantes pavilhões temáticos, o Pavilhão da Utopia serve, antes de mais, o tema da Exposição em que se insere. A Exposição Mundial de Lisboa de 1998, uma iniciativa vocacionada para comemorar o V centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia, comandando uma frota portuguesa, tem um objectivo mais ambicioso do que a mera comemoração histórica. A EXPO '98 pretende celebrar o Oceano, esse mar único e imenso que cobre grande parte da superfície do nosso planeta. Não pode haver melhor homenagem a Vasco da Gama e ao conjunto de descobridores que o mesmo simboliza. Mas o Oceano, essa bela massa de água que caracteriza e distingue o nosso planeta como o planeta azul, essa imensa massa de água que converte a terra em planeta vivo, é um sistema frágil.

Sob o tema «Os Oceanos, Um Património para o Futuro», Lisboa será o epicentro a partir do qual irradiará uma mensagem que deverá difundir-se à escala universal, como um baque que nos fará reflectir a todos e que lançará as bases para uma mudança de atitude individual e colectiva. Essa mensagem constitui o tema central da EXPO '98: o Oceano, esse imenso e maravilhoso mar azul vital, é um Património de todos — entendendo por património o seu valor intrínseco natural, biológico e geológico, e também a relação que, ao longo da história, o Homem estabeleceu com ele —, e que todos temos a responsabilidade de conservar para o Futuro.

Todos aqueles que participam na EXPO '98 contribuem para a celebração e desenvolvimento do seu tema. Contudo, a organização assumiu a responsabilidade de desenvolver o discurso global de modo integral e extensivo, através de uma série de actividades temáticas e de instalações expositivas apresentadas em vários pavilhões independentes distribuídos pelo recinto, formando um conjunto

discursivo entrançado e coerente: o Pavilhão dos Oceanos, o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, o Pavilhão da Utopia e o Pavilhão do Futuro. Cada um deles desenvolve uma parte do tema geral da EXPO '98.

UM PÚBLICO UNIVERSAL

Além de contribuírem para o desenvolvimento do tema, os pavilhões temáticos têm outra missão essencial: a de garantirem uma oferta expositiva básica na EXPO '98 que seja suficientemente atractiva e satisfatória para o visitante. Atrair e satisfazer o público é, por conseguinte, a outra prioridade de cada um dos pavilhões temáticos.

O público de uma Exposição Internacional caracteriza-se por ser muito numeroso e muito diverso. Procedo dos mais variados âmbitos geográficos e linguísticos, e de níveis socioculturais muito diferentes.

No entanto, é um público que tem algo em comum: a certeza de que vai encontrar coisas surpreendentes, novas e admiráveis. As pessoas vão a uma Exposição Internacional em busca de uma experiência única e inesquecível. Cada um dos pavilhões, e todos os elementos que os integram, deverão dar resposta a essa procura. O visitante de uma exposição é movido pelo afã da descoberta, da procura da novidade. Inovação, surpresa e singularidade são ingredientes essenciais para que a oferta que encontrar não defraude essa expectativa.

Esta atitude dos visitantes é um aliciente muito positivo sempre que se aborda um projecto expositivo. Porém, não se trata de agradar a um visitante, mas a milhões deles. O visitante individual impõe-nos uma abordagem inovadora e ambiciosa de cada pavilhão. Mas o público da EXPO '98, devido ao seu número, impõe um conjunto de obrigações funcionais e limites muito determinados.

Para que o acesso a vários pavilhões se possa garantir aos milhões de visitantes que a EXPO '98 espera receber, cada um deles terá de funcionar como uma máquina e absorver milhares de visitantes por dia. A diversidade linguística, outro aspecto que, pensamos, caracterizará o público da EXPO '98, impôs mais uma decisão comum, neste caso, ao conjunto dos pavilhões temáticos: a renúncia à palavra falada como sistema de comunicação. Experiências anteriores desaconselhavam o uso de sistemas de tradução em acontecimentos dirigidos a grandes massas de visitantes. Renunciou-se, portanto, à voz como elemento narrativo. O Pavilhão da Utopia foi concebido como um espectáculo sem palavras, sem texto, sem narração, no qual se transmite um conjunto de mensagens, utilizando linguagens universais sonoras, visuais e emotivas.

O EDIFÍCIO

Outro elemento condicionante importante deste projecto era o edifício. A concepção dos restantes pavilhões temáticos era paralela ao seu conteúdo. Mas a concepção do Pavilhão do Futuro era muito diferente. Desde os planos e projectos iniciais do EXPO '98, estava previsto instalar junto à Doca dos Olivais, centro articulador do recinto, um grande pavilhão permanente, visando criar um equipamento para a cidade de Lisboa. Devido às suas características e dimensões, estava destinado a ser um edifício de grande significância no recinto; edifício concebido e projectado segundo uma perspectiva de utilização permanente, a primeira intenção foi deixá-lo inacabado interiormente durante o período da EXPO e utilizá-lo como contentor. No entanto, quando o projecto do edifício começou a tomar forma e fomos constatando as potencialidades desse impressionante anfiteatro, com capacidade para mais de 10 000 espectadores em simultâneo, pensámos que seria uma pena não o aproveitar, sobretudo considerando a necessidade de criar pavilhões capazes de absorver o maior número possível de pessoas. Por que não aproveitar as suas potencialidades? Por que não converter a exposição num grande espectáculo, susceptível de ser repetido várias vezes ao dia, de modo a absorver o número previsto de visitantes?

A APOSTA NA INOVAÇÃO

Não havia mais dúvidas: o tema das Olimpíadas e do Oceano iria ser desenvolvido através de um grande espectáculo temático. Um espectáculo para o qual não tínhamos precedentes claros, nem modelos a seguir. Pelas suas características de espaço, capacidade e duração, apresentava algumas semelhanças com as grandes cerimónias inaugurais de acontecimentos importantes como, por exemplo, os Olimpíadas. Mas com uma diferença fundamental: essas cerimónias são concebidas como actos únicos, que não voltam a repetir-se. O nosso espectáculo iria ser repetido várias vezes ao dia, durante vários meses. O mundo do teatro, da ópera e do grande musical poderiam, então, ser referências mais próximas. Mas esse tipo de espectáculos tem lugar uma ou, no máximo, duas vezes por dia. O facto de se repetir várias vezes ao dia e de ter uma assistência tão vasta e desenrolar-se num cenário de dimensões tão elevadas limitava, em larga medida, os recursos e impunha uma série de condicionalismos técnicos muito delicados: era necessário utilizar meios técnicos da máxima fiabilidade,

que permitissem a sua implementação no menor espaço de tempo possível; os actores não podiam desempenhar um papel principal, pois teriam de ser substituídos, a fim de assegurar várias representações diárias, etc.

Era necessário inventar uma tipologia de espectáculo totalmente novo, que satisfizesse todos os requisitos. Intuíamos que as áreas de espectáculo tradicionais, como o teatro, a coreografia, sistemas de projecção de grande formato, técnicos circenses, maquinaria cénica, etc., poderiam ser elementos do espectáculo, mas necessitavam de ser utilizados num enquadramento inteiramente inovador.

Qualidade, criatividade, inovação e originalidade, características que tínhamos imposto como ponto comum a todos os pavilhões, atingiam a sua expressão máxima neste projecto.

ALQUIMIA ENTRE EXPERIÊNCIA E FRESCURA

Desde 1958, ano em que se celebrou a Exposição de Bruxelas — conhecido por Exposição do Atomium —, até 1992, ano em que se realizou o *Exposition Universelle* de Sevilha, que a Europa não tinha sido palco de nenhuma Exposição Internacional. Durante esses trinta e cinco anos, realizaram-se numerosas exposições de diferentes categorias e magnitudes nos Estados Unidos, Canadá, Japão e Austrália. Daí que a experiência, o *savoir-faire* e o *know-how* em matéria se encontrassem do outro lado do Oceano.

Nos pavilhões do Expo '92 puseram-se à prova toda a variedade de tipologias e sistemas expositivos. Alguns limitaram-se a repetir os modelos já experimentados noutras exposições; outros aventuraram-se a explorar, com maior ou menor timidez, novos territórios. Sevilha foi o campo de ensaios de uma exposição europeia contemporânea.

Os responsáveis pela EXPO '98 intuíram que essa experiência podia ser útil, mas que se deveria pôr ao serviço de novas fórmulas. Sabiam também que Portugal tinha de fazer a sua própria Exposição e que a podia fazer. Portugal tinha de contribuir para a EXPO '98 com a sua própria criatividade e com as suas capacidades, e a EXPO '98 devia servir para trazer experiência e conhecimentos ao país.

Conhecíamos muito bem todo o processo e as ferramentas de trabalho: os requisitos que um pavilhão de uma exposição deve cumprir, a sua base funcional e os seus princípios operativos; os recursos tecnológicos e criativos disponíveis; o tipo de profissionais necessários para os executar; as equipas disponíveis em ambos os lados do

Atlântico; a metodologia de trabalho necessário para o levar a cabo e os prazos razoáveis para chegar ao seu bom termo o tempo. Estávamos também bastante conscientes das potencialidades e dos limites que os recursos orçamentais consignados a cada projecto permitiam. Com esta bagagem, e com uma grande ânsia de investigação e inovação, pusemos mãos à obra. O primeiro passo consistiu em elaborar o Plano Director de Conteúdos, documento programático que definiria os pavilhões a erguer e os seus característicos. O Plano Director marcaria as linhas mestras do conjunto da oferta temática, além de muitos outros aspectos do EXPO '98.

O processo de elaboração deste documento foi acompanhado de intensas semanas de leitura, pesquisa de documentação e gestão dos primeiros conceitos criativos. António Hago Ferreira, promotor da iniciativa do EXPO '98, representou um papel fundamental nesta fase do processo, alimentando o nosso trabalho com a sua vasta cultura e matizando os projectos com lucidez, numa série de fecundas reuniões de trabalho que decorreram durante o Primavera de 1994. No Verão desse mesmo ano concluímos esta primeira etapa, que teve como fruto um documento no qual se definiam os linhas mestras dos pavilhões, a sua função, conteúdos e estrutura conceptual, as tipologias expositivas de cada um dos seus sectores, os fluxos e circuitos. Definiam-se também com precisão os programas dos edifícios que era preciso construir para albergar cada exposição e a metodologia de trabalho a seguir ao longo de todo o processo, até à sua conclusão.

A aprovação do Plano Director de Conteúdos por parte do Conselho de Administração do EXPO '98 estabeleceu o ponto de partida para começar a trabalhar em cada um dos projectos. A partir de então, começámos a procurar, para o Pavilhão da Água, a estrutura profissional capaz de tomar a seu cargo o projecto. Necessitávamos de uma equipa com capacidade para assumir a responsabilidade global de um projecto complexo e inovador, que aliasse talentos criativos a uma vasta experiência nos diferentes tecnologias e recursos exigidos pelo Pavilhão e que estivesse capaz de integrar, no processo de trabalho, criativos, profissionais e técnicos portugueses. Começou aí a aventura de produção de um espectáculo único, que iremos contar nos próximos capítulos.

Quando este livro chegar às suas mãos, já terá certamente visitado o Pavilhão do Utopia e será a pessoa mais indicada para julgar se o projecto valeu a pena.

CARMEN BUENO

Consultora do EXPO '98, S.A.

ÍNDICE



1

PAVILHÃO DA UTOPIA – UMA VIAGEM DE REGRESSO AO OCEANO

ROTEIRO DE UMA VIAGEM DE
REGRESSO AO OCEANO

WANDA CRUZ 33

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
ESPECTÁCULO «OCEANOS E UTOPIAS»

ROZOM 41

OCEANOS E UTOPIAS

FRANÇOIS CONFINO 57

APONTAMENTOS DE VIAGEM

PHILIPPE GENTY 61

ATLÂNTICO: PAVILHÃO MULTIUSOS
DE LISBOA

REGINO CRUZ 65

OS MARES DE PESSOA

EDUARDO LOURENÇO 111

DE TUDO FICA UM POUCO

ANTONIO TABUCCHI 123

ILHAS DE UTOPIA

GILLES LAPOUGE 127

UTOPIAS E OCEANOS: UMA BREVE
VISÃO DE INSPIRAÇÃO OCEÂNICA,
IMERSÃO SÓNICA E UTOPIA
NA MÚSICA DO SÉCULO XX

DAVID TOOP 131

UMA BALEIA VÊ OS HOMENS:
O REACORDAR DA HUMANIDADE

ADELAIDE BATISTA 139

2

VARIAÇÕES SOBRE UM SÓ OCEANO

UTOPIA E OCEANO: DIÁLOGO
SOBRE A SABEDORIA E A
IGNORÂNCIA DOS HOMENS

FABRIZIO SABELLI 71

SITUAÇÕES DE INFINITO

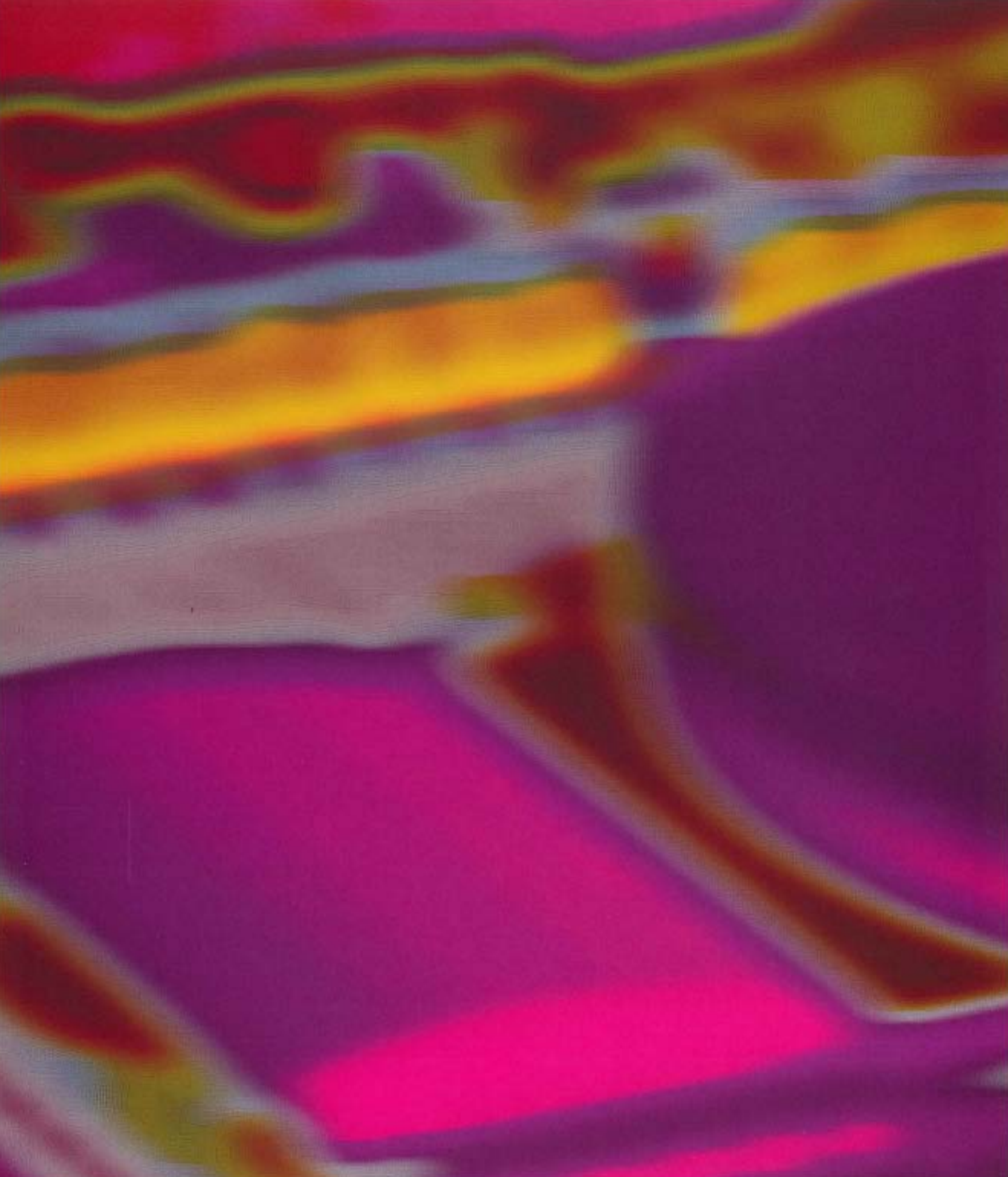
EDUARDO PARDO COELHO 77

MARIA PACHECA: A CARTA
QUE NINGUÉM VIROU

CLARA PINTO CORREIA 91

NO PRINCÍPIO ERA A TERRA?

MIA COUTO 103





PAVILHÃO DA
UTOPIA — UMA
VIAGEM DE
REGRESSO AO
OCEANO

1





ROTEIRO DE UMA VIAGEM DE REGRESSO AO OCEANO¹

WANDA CAIO

A Utopia é barco audacioso, sempre pronto para a aventura, e ilha imóvel; é ilha abraçada pelo mar e, simultaneamente, terreno sólido e imutável. Ou seja: uma nova Terra Santa.

MASSIMO CACCIARI, *O Arquipélago*

 conteúdo temático conceptualizado pela EXPO '98 definia, nos vários pavilhões e áreas temáticas, desenvolvimentos e aproximações diversificados do ponto de vista histórico, artístico e científico, sem contudo esquecer mitos, lendas, histórias e interpretações heterodoxas dos fenómenos – o mágico, o sobrenatural, as superstições e os sonhos; medos e desejos que sobreviveram ao longo do tempo e que constituem o imaginário fantástico da Humanidade. O Pavilhão da Utopia articular-se-ia, dentro deste conjunto temático, como um espaço de liberdades, aberto ao imaginário, que ao longo da história conduz a Humanidade, entre os limites do medo e o poder do desejo, através dos caminhos da aventura e do conhecimento.

CAMINHO

Tomámos então o rumo de criar um espaço utópico onde falaríamos do oceano como espaço da história e dos homens, que nele demonstraram, em múltiplas ocasiões, as mil e uma caras semiocultas da condição humana: valor, sede e aventura, desprezo do perigo, ambição, superstição... Falaríamos do

oceano como o espaço da imaginação e da fantasia, criado pelos artistas, contadores de histórias, homens de todos os continentes unidos na sua atracção pelo mar, que nele depositaram as suas esperanças feitas utopias. O Pavilhão da Utopia seria um espaço vivo, onde decorreria uma acção – um grande espectáculo – que transportaria os espectadores para um mundo de sonhos, fantasias, crenças e utopias oceânicas que transcenderiam os limites do tempo e do lugar. Ficava, assim, definitivamente abandonada a ideia de ~~exposição para este pavilhão~~ temático. Perseguiríamos o objectivo mais ambicioso de criar uma obra viva para o futuro, conjugando tudo isto, nos finais do século XX, numa aproximação universalista sobre o oceano, enquanto o espaço real no qual as façanhas épicas dos povos coexistem com os fantasmas e medos ancestrais ou com o mais quotidiano e anónimo dos sonhos marítimos.

PRIMEIRA CONSIDERAÇÃO

Ficava igualmente determinado que o espectáculo se realizaria quatro vezes por dia e fixada a



Figuras 2 a 8 — Personagens do espectáculo «Oceanos e Utopias».

¹ O «Roteiro de uma viagem de regresso ao oceano» inspirou-se, na sua estrutura, no *Roteiro de Lisboa a Goa*, da autoria de D. João de Castro (século XVI).

Figura 1 — Série «One Blue Moment», de Daniel Blaufuks, 1994.



capacidade da sala a 10 000 espectadores por sessão. Tendo ainda em conta a heterogeneidade do público, com diferentes motivações culturais, distintos níveis de cultura, de hábitos, de costumes e, sobretudo, falando diversos idiomas, desaconselhava-se o uso da palavra. A liberdade formal deveria ter em consideração as técnicas cenográficas tradicionais, a par das últimas tecnologias do espectáculo numa alargada amplitude de abordagens. Mais do que privilegiar a última moda existente no mercado deste tipo de eventos – o que, aliás, surpreendeu alguns dos profissionais habituados a que o cliente optasse por fórmulas de sucesso –, estávamos interessados numa configuração engenhoso e criativa de sistemas.

Tomadas estas duas operações, «mandey ao piloto que ao meio-dia tomasse o sol, e eu, passandome à poma para verificar a leuação do polo deste dia obrámos desta maneira»²:

CAMINHO

Com o objectivo de seleccionar empresas produtoras, o Departamento de Conteúdos decide levar a cabo, entre 3 de Abril e 7 de Julho de 1995, uma consulta a empresas líderes do mercado internacional com o objectivo de seleccionar três, que posteriormente elaborariam, em competição, três estudos prévios do espectáculo, que levariam, por fim, à selecção da equipa produtora definitiva. O Departamento elaborou entretanto um caderno de encargos, do qual constavam, nomeadamente, o Plano Director de Conteúdos, uma pesquisa bibliográfica e um *story-board*. Embora precisando e enquadrando a sua encomenda, a Parque EXP0 98 convidario, no entanto, os «conceptores» ao exercício da criatividade. Candidatavam-se dez empresas. A Rozon/Juste pour Rire, Ovídeo Bassat, S.A. e Imagination, S.A. viriam a ser convidadas, tendo em conta as garantias de profissionalismo e grande experiência internacional. As suas referências

² D. João de Castro, *Roteiro de Lisboa o Goa*, Lisboa, 1882, Typ. da Academia Real das Ciências.

estéticas faziam prever distintas abordagens do tema. Do seu perfil constavam a produção de grandes eventos culturais, como a cerimónia inaugural dos Jogos Olímpicos de Barcelona (Ovídeo), grandes espectáculos londrinos com notoriedade internacional (Imagination) e a produção de grandes exposições espectaculares (Rozon). O estudo prévio foi desenvolvido pelas três empresas durante dois meses, seguindo uma metodologia de trabalho elaborada pelo Departamento de Conteúdos.

Resultaram três propostas de grande qualidade: *Oceanos e Utopias* (Rozon), *Oceânida* (Ovídeo) e *Viagem à Utopia* (Imagination).

A proposta da Rozon explora uma vertente mais cinematográfica, embora não dispense a participação de actores. Evidencia igualmente um trabalho profundo em termos de investigação bibliográfica e um desenvolvimento técnico de grande envergadura, complexidade e interesse.

Oceânida, da Ovídeo, introduz uma abordagem eminentemente teatral que se inspira na tradição cénica renascentista e barroca à qual associa referências estéticas mais actuais e populares, como a Banda Desenhada. O comportamento devastador e inconsciente da Humanidade é condenado numa fábula de grande simplicidade narrativa. Em termos cenográficos, a recorrência a efeitos especiais mecânicos confere uma importante carga visual e lúdica ao espectáculo.

Viagem à Utopia, da Imagination, é o menos espectacular dos três estudos prévios. Propõe um tratamento conceptual do espectáculo, directamente inspirado na ficção científica. O pavilhão, metamorfoseado em nave espacial, realiza um percurso para lá do espaço e do tempo nas profundidades de um oceano imaginário pleno de perigos e mistérios.

CAMINHO

Após uma análise comparativa, decide-se a seguinte estratégia: propor a elaboração, durante seis semanas, pela Ovídeo e pela Rozon, de um estudo complementar sobre as propostas de estudo prévio, mais uma vez sob a orientação do Departamento. As avaliações orçamentais apresentadas pelas empresas reflectem os valores praticados no mercado, mas o Departamento decide propor, nesta fase, uma redução significativa dos custos. A introdução deste período complementar corresponde a uma redefinição absolutamente necessária, sem a qual não seria possível partir com bases sólidas para um contrato «chave-na-mão».

NOTAÇÃO

As opiniões dividem-se, mas a proposta da Ovídeo tem uma ligeira vantagem. Em 11 de Março de 1996, dar-se-á a primeira grande reviravolta.





CAMINHO

Estamos no dia 5 de Fevereiro de 1996. A proposta agora apresentado pelo Rozon, poro além de confirmar o seu profissionalismo e empenho no projecto, traz melhoramentos substanciais à concepção geral do espectáculo, à tipologia e ao tom narrativo. O espectáculo proposto é original e atraente e resolve o escola e os contingências do espaço «Multiusos».

É uma proposta tecnicamente bem definido, com o compromisso de uma produtora rigoroso – é respeitado o limite orçamental fixado – em assumir um «chove-na-mão». A proposta prevê ainda o formação de uma equipo portuguesa totalmente autónomo para a exploração do Pavilhão do Utopia, cumprindo assim um dos objectivos principais do EXPO '98, o de que a cada projecto correspondo uma importação de *know-how*.

NOTAÇÃO

Em 30 de Abril de 1996, o Rozon inverte as tendências, passando o ser o projecto que, por unanimidade, melhor serve os interesses do EXPO '98.

SEGUNDA CONSIDERAÇÃO

2 de Maio de 1996: iniciávamos agora, definitivamente, uma viagem de regresso ao oceano.

Após largos meses de duro competição, a Rozon entravo, finalmente sozinho, no fase do anteprojecto. A integração de Philippe Genty faria inclinar os agulhas de marear, quer o



nível de desenvolvimento do guião, quer a nível da equipa.

A variação era de muitos graus, aproximávamo-nos da linha do horizonte. E se o homem tivesse inventado os deuses, e, depois de criados, os deuses criassem o homem?

A tripulação aumentava, novos elementos vinham juntar-se-lhe, outros embarcavam para outras viagens. Consolidada, a equipa tomava o rumo do oceano imaginado, o sonho da razão, a Utopia. O oceano era a origem de todas as coisas, servia de fronteira entre o conhecido e o desconhecido.

NOTAÇÃO

Segunda operação depois de meio dia:

Estando o sol em altura de 65 graus
ho estilo lançou a sombra 52 graus
contando do norte pera a bando do leste³.

A equipa de produção confirmava medições, desenhava, planeava, calculava... A viagem era programada ao mínimo pormenor.

CAMINHO

31 de Dezembro de 1996: a Parque EXPO 98 aprova o guião definitivo do espectáculo elaborado pela Rozon, ainda que nos tivéssemos desviado um quadrante inteiro. É, no entanto, solicitada uma releitura crítica do guião, de modo a preservar, enriquecer e tornar mais claros os objectivos principais do pavilhão. A produção empreende estudos, várias equipas trabalham agora: Canadá, Los Angeles, Bélgica, França, Austrália, Portugal. O espectáculo configura-se cada dia mais, ele próprio como uma embarcação a que vem juntar-se uma nova tripulação, a dos actores recentemente seleccionados, na maioria portugueses, que



deverão, durante a exploração, fazer funcionar as gigantescas velas, manipular o sistema de voo (sistema XYZ), a banheira dos deuses, manusear os vários mares criando a bonança e a tempestade... No estágio que realizam em Portugal, Philippe Genty e Mary Underwood falam de disciplina, de rigor. Cada homem deverá estar no seu posto, sob a luz dos projectores, ou em *back-stage*; todas as estrelas são necessárias, uma folha e é a deriva. Exige-se a perfeição

da navegação, uma duríssima disciplina exigirá esta viagem.

É necessário, acima de tudo, saber ouvir o outro. E ouvir a voz de todos os homens que existiram e actuaram frente às adversidades dos mares, no limite das suas possibilidades. Dar-lhes voz a todos. Aos seus sonhos. Abandonar-se à história, atravessá-la à velocidade da luz. Mergulhar em apneia.

«Foi em Trouville que olhei o mar até ao nada» (Marguerite Duras). Agora, em Lisboa, fazer o mar.

NOTAÇÃO

É, pois, preciso retomar a via do Mar, orriscar o contágio dos ídolos que ainda o infestam – poro, por sua vez, poder contagiar todo o planeta.

MASSIMO CACCIARI, *O Arquipélago*

CAMINHO

24 de Outubro de 1997: a Rozon apresenta a sua proposta de releitura do guião definitivo, de modo a responder a algumas das expectativas do Parque EXPO 98. É esboçado o *show* que precederá o espectáculo e que se construirá como uma história surrealista dos oceanos e utopias, num deslizar de imagem para imagem, espaços e universos. As principais modificações do guião ocorrem nas cenas dos Deuses, do Dilúvio, do Naufrágio e da Atlântida. O oceano está agora mais presente, de mão dada com a loucura da criação dos deuses e o estrondo de um colossal estaleiro submarino. A cidade utópica está em construção.

Feitas estas operações, estávamos, contudo, a muitas léguas do destino. A nau bulia ainda ao tomar da sombra do estilo.

Um dia resolveremos o fundo do mar...

TERCEIRA CONSIDERAÇÃO

As críticas endurecem. Um dos argumentos mais utilizados é o de que não podemos esquecer-nos de que se trata de um pavilhão temático da Exposição Mundial de Lisboa. Mas a criação é – não será sempre? – sensata e rebelde. Deveria o Adamastor amedrontar menos, deveriam as sereias ser menos cruéis?

Uma das vocações deste pavilhão é ser um espaço vivo e habitado por tudo o que nasceu da imaginação do ser humano e através dele. É também a ocasião para homenagear o oceano. Assim será. Este espectáculo fará parte do já extenso repertório de criações sobre o mar fantasiado e a relação do homem com o oceano.

CAMINHO

Prosseguimos. Trata-se também de navegar um novo mundo em pleno mundo actual. Qual é o nosso além neste final de século?

Numa paixão confessada vive-se o oceano cena a cena, a nossa personagem principal é um criador e explorador, é ele que o público seguirá pelos meandros dos seus sonhos, das suas derivas, dos abismos e buscas utópicas (Rozon – Guião). Dos suas interrogações, também. Viram? A linha do horizonte, esse quase nada que separa céu e mar, mexeu-se?

NOTAÇÃO

Um espectáculo nunca está acabado. Durante os ensaios passaremos pelo meridiano a 57° e assinalaremos com um ponto. E, tornando a passar pelo mesmo meridiano, na outra extremidade... E no lugar onde acabaremos, outro ponto. Mas um espectáculo nunca está

terminado, pode sempre refazer-se nos recantos da memória de cada um de nós. Um espectáculo não se antecipa. No dia 22 de Maio ancoraremos em Lisboa, tudo o que digamos agora é de mais. Recomeçámos esta viagem de regresso ao oceano no virar do século XX, esperamos que ela não tenha fim, que outros a continuem. Cada vez melhor.



Pelos navios que mergulham a proa nos abismos e deles ressurgem, repetindo o desafio de cada vez (...)

pelo vasto silêncio das constelações onde se inscreve a rota que a bússola repete com uma insistência escrupulosa; (...)

pelos barcos que fazem a sua última viagem sem o saber, mas cujo madeirame geme de dor; (...)

pelos que regressam neste preciso instante ao porto e ignoram o que os espera;

por todos aqueles que viveram, sofreram, choraram, cantaram, amaram e morreram no mar. (...) Ámen.

ALVARO MUTIS, *Amirbar*

Figura 9 — A Banheira: «Os Deuses». Espectáculo «Oceanos e Utopias».





O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPECTÁCULO «OCEANOS E UTOPIAS»

ROZON

Do mar ao céu, há apenas uma linha, o horizonte.

D. KERCHOUCHE

INTRODUÇÃO DO PRODUTOR AO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Desde os primeiros contactos com o EXPO '98, em Junho de 1995, o grupo ROZON/Juste Pour Rire investiu uma enorme energia na apresentação, em primeiro lugar, de um estudo preliminar convincente e, em segundo lugar, na realização do projecto. Para nós, tratava-se de um processo natural por várias razões:

- esse projecto era apresentado com François Confino, de quem somos os parceiros/produtores há vários anos;

- tratava-se de um grande espectáculo ao vivo, que é o núcleo da nossa actividade há mais de quinze anos, com, entre outros, o Festival Juste Pour Rire em Montréal;

- finalmente, podíamos pôr ao serviço desse projecto a rede de competências que desenvolvêramos em França e no Canadá nos domínios da produção (espectáculos e exposições), da televisão, do disco, do vídeo...

Desde o estudo preliminar, em que enfrentámos «concorrentes» muito bons, atribuímo-nos, na companhia de François Confino, o objectivo de apresentar um projecto ambicioso e popular, grandioso e com dimensão humana, espectacular e perturbador, divertido e comovente, que proporcionasse vários níveis de leitura... e, como

é óbvio, estreitamente relacionado com o tema da Exposição e do pavilhão.

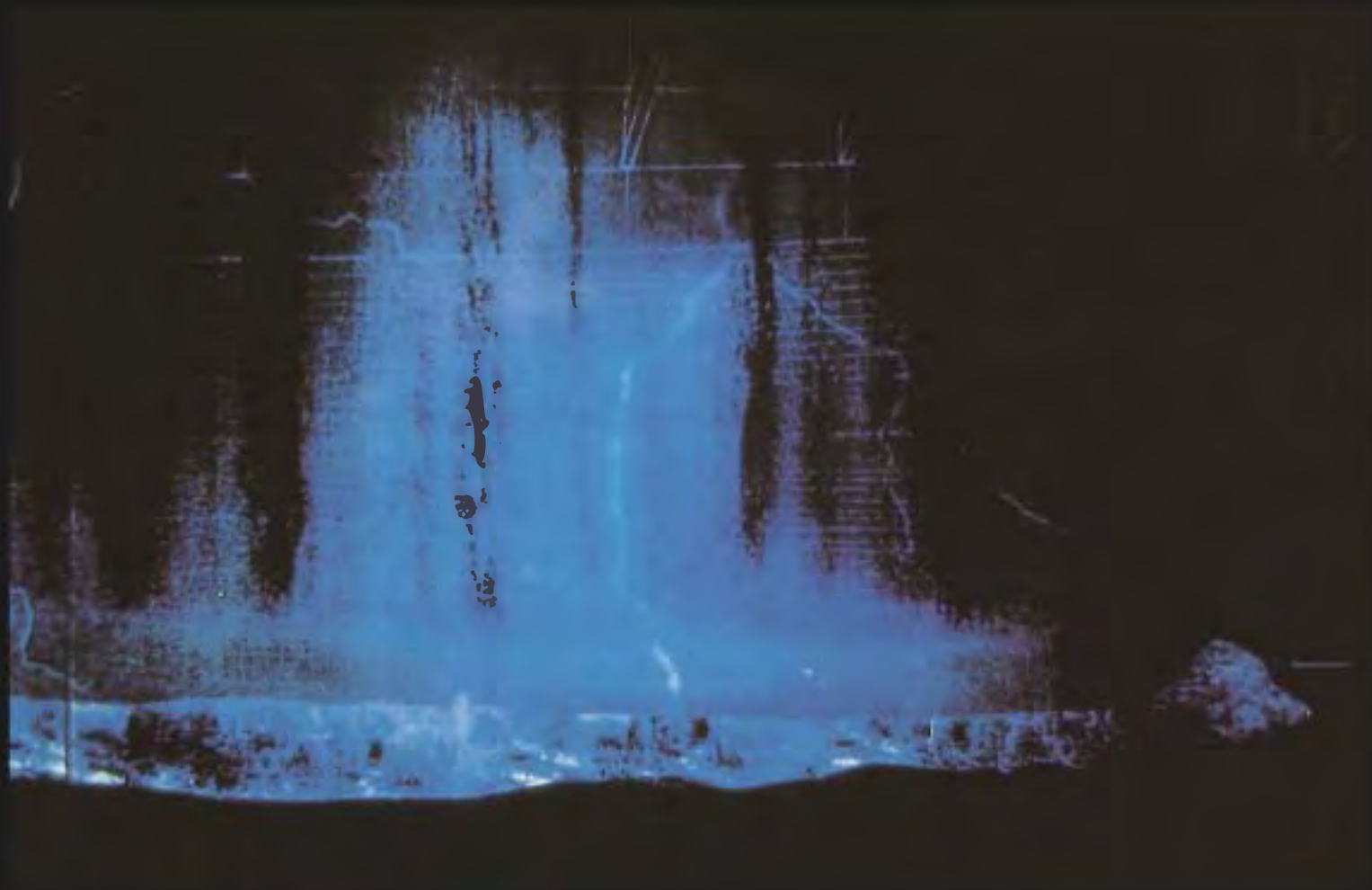
Para a produção, isso queria dizer que os elementos técnicos não eram a base do espectáculo, no sentido em que não procurávamos o espectacular a qualquer preço.

Logo que o nosso projecto foi escolhido pelo EXPO '98 (Fevereiro de 1996), começámos a procurar um responsável pela concepção/encenação que se associasse a François Confino. Foram alvitados vários nomes, incluindo os de coreógrafos muito conhecidos, e, depois de ter visto o espectáculo de Philippe Genty, *Voyageur Immobile*, maravilhosa viagem poética nos espaços marinhos, tornou-se evidente para François Confino e para o grupo ROZON que necessitávamos da sua participação.

Em Maio de 1996, Philippe Genty e Mary Underwood juntam-se a nós. O guião enriqueceu-se com numerosas personagens (actores, acrobatas, dançarinos...). Este enriquecimento engendrou simultaneamente uma enorme complexidade técnica. A equipa técnica recrutada nessa altura (tanto em Paris como em Montréal) tem como missão essencial pôr-se ao serviço dos criativos e propor-lhes soluções respeitantes ao guião que tinham concebido.

Foi assim que se estabeleceu uma equipa de produção totalmente internacional, com a direcção de produção em Paris e o engenharia cultural e concepção de efeitos especiais em Montréal; procuraram-se especialistas em todo o mundo, tanto em Los Angeles como na Austrália... Em seguida, pretendemos associar ao espectáculo

Figura 10 — Robinson, só, no seu ilha. Espectáculo «Oceanos e Utopias».



o maior número possível de portugueses: a escolha de Nuno Rebelo, compositor e músico, depressa se impôs no tocante à música do espectáculo.

Depois foram contratados, em Agosto de 1997, os trinta actores, dançarinos e acrobatas, todos portugueses. Finalmente, para assegurar a exploração do espectáculo, foram escolhidos mais de quarenta técnicos.

Todos os participantes, quer na concepção, quer na produção, deram ao projecto uma disponibilidade, uma energia e uma motivação excepcionais, devidas, decerto, ao carácter ambicioso do espectáculo e ao tema mobilizador da Exposição Mundial de Lisboa. Todos sentimos um certo orgulho em participar neste acontecimento.

GILLES PETIT

Produtor Executivo

OS LIMITES DE UMA DESCRIÇÃO

No descrição e análise do processo criativo artístico, qualquer que seja o seu domínio de expressão, é difícil ultrapassar um certo limiar. O objecto deste texto não pode ser a explicação de como as ideias ocorreram aos responsáveis pela concepção do espectáculo. Quem vir o espectáculo compreenderá que, por o efeito, seria sem dúvida necessário um estudo psicanalítico aprofundado. Os próprios responsáveis pela concepção seriam incapazes de explicar, de modo coerente e racional, quais foram os motores da criação e como lhes ocorreram as ideias deste espectáculo.

Este texto apresenta, antes de mais, a forma como se organizou o trabalho de pesquisa e de criação do primeiro guião de François Confino e como o encenador Philippe Genty se juntou ao espectáculo, arrastando-o para o seu universo muito particular. Neste catálogo, só é reproduzido o primeiro guião de François Confino (Novembro de 1995), que serviu de ponto de partida ao actual espectáculo. Será possível avaliar o caminho

percorrido desde então. A evolução processou-se em numerosas etapas, mas os pormenores dessas modificações sucessivas não são desenvolvidos aqui, uma vez que será no desfecho final, ou seja, no próprio espectáculo, que se fará o seu melhor síntese.

PRIMEIRAS IDEIAS E PESQUISAS PARA EXTRAIR A TEMÁTICA ESSENCIAL

«Oceanos e Utopias» é um tema que faz sonhar, um tema vasto e aberto cujo campo depende, porém, estreitamente do sentido que se atribui à utopia.

No sentido restrito, a utopia possui duas definições: é, ou a construção imaginária e rigorosa de uma sociedade ideal, ou o projecto cuja realização é impossível. Quando mergulhamos nas obras que estudam a utopia, as definições afiguram-se ainda mais limitadoras e restritivas.

Com efeito, a evolução semântica do termo e a vontade de fazer um espectáculo para um público proveniente de todos os horizontes levaram-nos a considerar a utopia na sua acepção actual e corrente, que é muito mais ampla do que a atribuída pelos eruditos ou do que a que pôde ser-lhe conferida pelo passado. Na primeira fase da concepção, decidimos não nos deixar confinar numa definição excessivamente rígida e conduzir o espectáculo para as fronteiras do género utópico. Por conseguinte, «Oceanos e Utopias» foi abordado tanto na perspectiva dos sonhos, das lendas e dos mitos, como na dos projectos e descobertas que rodearam os oceanos na história universal.

Pretendemos, para o efeito, fundamentar o espectáculo numa investigação histórica séria e dotá-lo de verdadeiras raízes. No entanto, é necessário compreender que o processo de esboço das primeiras ideias do espectáculo não se

fez segundo uma ordem lógica e racional, na qual uma fase de pesquisa intensiva precederia uma fase de concepção. Pelo contrário, e felizmente, os dois processos desenvolveram-se em paralelo, e cada um forneceu ao outro pistas de exploração no quadro de intercâmbios iterativos. É mesmo possível afirmar que a trama geral do espectáculo nasceu antes de qualquer pesquisa. Quando François Confino tomou conhecimento, pela primeira vez, do programa do concurso, esboçou um guião delirante, no qual se encadeavam de forma burlesca a religião, os mitos e os sonhos oceânicos. Foi esse esboço que deu o tom para o desenvolvimento geral do projecto e forneceu as directivas para as pesquisas históricas e temáticas.

Este primeiro fresco onírico organizou-se em torno de uma ficção narrativa e inscrevia-se no desenvolvimento cronológico da criação nos nossos dias. Tratava-se de fazer com que os espectadores entrassem totalmente nos sonhos aquáticos dos seus antepassados e nos seus próprios sonhos.

Uma das dificuldades foi a escolha de referências. Dado que o espectáculo, apresentado no quadro de uma Exposição Mundial, deve dirigir-se a um público heterogéneo e internacional, pareceu-nos importante privilegiar, na multidão de sonhos, mitos e utopias, os que melhor se inscreviam no tronco comum dos diferentes referentes culturais. Essa vontade, que se manteve ao longo do desenvolvimento do projecto, parte do princípio de que os mitos ou as histórias religiosas, de que encontramos versões semelhantes de um continente a outro ou de uma época a outra, possuem uma estrutura e um significado que ecoam de forma particular no inconsciente humano. Entre essas histórias, sonhos e mitos, alguns não tardaram a revelar-se essenciais: o Dilúvio, a Arca, a Atlântida, as Grandes Conquistas marítimas... Foram plenamente integrados quando recriámos no guião as condições da sua existência, modificando-as por vezes de forma burlesca.

O Dilúvio, por exemplo, é um episódio essencial e amplamente generalizado nas mitologias dos cinco continentes. Talvez haja uma centena de versões do Dilúvio. A história bíblica do Dilúvio (*Génese*, VI, 5; VIII, 22) representa a fusão de duas versões independentes. É muito provável que os Hebreus tenham recorrido ao mito dos Babilónios. Porém, o tema do Dilúvio é ainda mais antigo, porquanto já se encontra atestado entre os Sumérios. Faz parte do ciclo da génese em numerosíssimas mitologias, no Irão, Sikkim, Assam, na América entre os Astecas, os Quiches e os índios Pokomans, no Sudeste asiático, na Melanésia, na Polinésia...

As versões recolhidas na Austrália falam de uma rã gigantesca que teria absorvido as águas. Cheios de sede, os outros animais conseguiram fazê-la rir, e as águas jorraram da sua boca, provocando o Dilúvio.

De uma maneira geral, é terrível a mensagem do Dilúvio. A água que deu origem ao mundo lava-o das suas impurezas. De um ponto de vista teológico, o Dilúvio abriu o caminho, quer à recriação do mundo, quer a uma regeneração da Humanidade. A Utopia, no sentido restrito, é uma invenção de um outro mundo, límpido e novo como o foi nos primeiros tempos da criação. É nisto que a Utopia se assemelha ao Dilúvio, como purificação de um mundo corrompido.

A intenção do guião era distanciar-se da gravidade das diferentes versões da história, modificando as causas do Dilúvio por forma a imputar a responsabilidade às loucuras de divindades antediluvianas, e não aos homens.

O sentido que o Dilúvio assume no guião actual ainda evoluiu, mas, em qualquer caso, o que nos pareceu importante foi dar uma vida particular a este episódio bíblico.

Do mesmo modo, as Grandes Conquistas, que são um episódio particular da história portuguesa, correspondem a um fascínio pelo oceano e pelos perigosos périplos, que supera de longe o fenómeno constatado na Península Ibérica entre os séculos XV e XVII.

Por conseguinte, não foi apenas para prestar homenagem aos marinheiros portugueses atirados para o desconhecido que pretendemos que as Grandes Conquistas fizessem parte integrante do guião, mas também porque este apelo do oceano se repercute de uma forma poderosa na história e nos mitos de todos os países do litoral. As Grandes Conquistas possuíam uma forte dimensão utópica pelo facto de implicarem, não apenas um indivíduo heróico único, mas toda uma sociedade que se projectava, com uma tripulação de marinheiros, para outros horizontes.

Daniel Boorstin, na sua obra *Os Descobridores*, sublinhou bem esta particularidade das Grandes Conquistas do princípio da Idade Moderna: «Até então, na Europa, as epopeias nacionais tinham cantado a coragem e os feitos de um herói singular: Ulisses, Eneias, Beowulf [...]. A epopeia portuguesa, por seu turno, já não cantava o homem único; o seu herói tornara-se plural.»

No quadro da Exposição Mundial de Lisboa, não era possível minimizar o significado deste episódio por meio do qual Portugal e, na sua esteira, toda a Europa entraram na Idade Moderna. Tanto mais que, apesar dos progressos no conhecimento horizontal e vertical do oceano que se seguiram a esse período feliz da história europeia, o oceano continua a ser, para os exploradores do nosso planeta, uma das últimas fronteiras e das derradeiras aventuras. Ainda hoje o oceano continua a ser essa massa secreta e indomável, assustadora para todos aqueles que tentem descobri-lo à superfície e ainda mais assustadora para os que correm o risco de se aventurar nas suas profundezas.

O oceano é, decididamente, um lugar de conquistas, um campo de batalha. Foi com essa ideia que as Grandes Conquistas foram integradas e lhes foi atribuído um lugar muito particular no desenrolar do guião.

O terceiro tema essencial que se destacou dos primeiros esboços de concepção foi o da Atlântida. É decerto o primeiro que ocorre ao espírito quando

se evoca o tema «Oceanos e Utopias». A Atlântida é, efectivamente, um símbolo de todos os mundos perdidos e de todos os mundos possíveis.

Antes de imaginar cidades ideais em estações interplanetárias, era necessário, para sonhar uma outra forma de cidade e de sociedade, conceber a distância de um oceano e a inacessibilidade das suas profundezas. A Atlântida é uma utopia pura, um sonho não localizado, sem outro local seguro que não seja o imaginário. Aqueles que, pelos seus



12

relatos, nos fazem penetrar nela descrevem-na como uma cidade perfeitamente regular, quase assustadora devido à ordem rigorosa da sua organização e da sua arquitectura. Quer em Platão (*Timeu*, *Crítias*), More (*Utopia*), Bacon (*Nova Atlântida*), Bailly (*Cartas sobre a Atlântida de Platão*), Cabet (*Viagem em Icária*) e Júlio Verne (*Vinte Mil Léguas Submarinas*), quer nos arquitectos Ledoux e Boullée, a regularidade e a repetitividade de um todo perfeitamente regulado é uma das

Figura 12 — As Grandes Conquistas. Espectáculo «Oceanos e Utopias».

características essenciais do género utópico, particularmente nos relatos que descrevem uma forma de cidade atlântida.

Foi ao alimentar o guião com estas histórias e sonhos que a primeira proposta de espectáculo foi, progressivamente, assumindo forma. Na realização gráfica do projecto, o guião e as imagens de

trabalho de concepção. Também aí se estabeleceu uma influência recíproca e construtiva entre o guião, por um lado, e os primeiros esboços de concretização visual e espacial, por outro.

O PRIMEIRO GUIÃO DE FRANÇOIS CONFINO (NOVEMBRO DE 1995)

É necessário explicar que, na primeira configuração, o palco ocupava a totalidade do espaço central do pavilhão, com um gigantesco tanque de água. As reduções orçamentais levaram ao abandono desta solução.

INÍCIO DO ESPECTÁCULO

A fim de criar muito rapidamente o silêncio entre os 10 000 espectadores, preconizamos que se batam as «três pancadas» e se mergulhe brutalmente o espaço na obscuridade.

CENA 1 — NASCIMENTO DO MUNDO E DO OCEANO

Nessa obscuridade, faz-se ouvir um som estranho. É o rumor do infinito, o murmúrio do universo...

De repente, surge ao fundo do palco, suspenso no espaço, uma bola de fogo em forma de ovo, com um diâmetro pequeno, mas com enorme intensidade. Dirige-se para o centro do pavilhão.

O som torna-se estridente. A bola explode numa deflagração pirotécnica. A explosão é retomada por efeitos de luzes, sons e projecções. O tanque em ebulição ilumina-se de vermelho, como uma vaga de lava. O solo treme com sons infragráves.

CENA 2 — CHEGADA DAS DIVINDADES ANTEDILUVIANAS

Nesse momento, surgem no meio dos espectadores os deuses do mundo antediluviano, vestidos de uma maneira sumptuosa e extravagante: os gregos Oceano e Posídon, o oceânico Tararamanu, o hitita Telupinu,



Figura 13 — A extinção do fogo pelos onjos-bombeiros. Espectáculo «Océanos e Utopias».

representação elaborados para cada quadro apoiaram-se em referências iconográficas e textuais tão fundamentadas quanto possível, por forma a explicar as escolhas que tinham sido feitas na abordagem da temática em questão.

Como em qualquer projecto deste tipo, a concretização visual, com os cenógrafos e os desenhadores, representou uma parte importante do

os deuses védicos Indra e Vritra, o acádio Adapa...
Gritam em diferentes línguas «Silêncio» e «Água».

CENA 3 — EXTINÇÃO DO FOGO

Em resposta a este apelo angustiado, surgem, suspensos dos ares, anjos-bombeiros armados de mangueiras de incêndio. Regam abundantemente o tanque de lava cuja cor se vai transformando progressivamente de vermelho em azul intenso, no meio de um banho de vapor.

A cacofonia sonora transforma-se simultaneamente num murmúrio apaziguador de água que corre.

CENA 4 — LOUCURA CRIADORA DAS DIVINDADES

Aplausos dos deuses, tranquilizados com esta intervenção. Um deles precipita-se para o tanque e caminha sobre a água, atingindo o centro.

Os outros reúnem-se-lhe, mas permanecem um pouco afastados.

O primeiro deus grita «Vida» (na sua língua) e, com um gesto amplo, faz com que se ergam poderosas nascentes que formam ecrãs, num imenso rectângulo de 20 m x 40 m de lado a uma altura de 11 m.

Como se surgisse do mar, uma criatura extraordinária transparece em projecção nos ecrãs de água.

Para responder a esta proeza da criação, os outros deuses, uns a seguir aos outros, fazem surgir criaturas míticas: serpente marinha, górgona, dragão, rã gigantesca...

Segue-se uma série de criações, cada vez mais monstruosas, no meio de uma cacofonia e de um alarido crescentes.

CENA 5 — O DILÚVIO

Na sua disputa, os deuses, semideuses e mágicos são surpreendidos por um ribombar longínquo e

poderoso. A chuva começa a cair, cada vez mais forte. O barulho da tempestade intensifica-se.

É o Dilúvio.

Dura muito tempo e pára de repente. A calma regressa numa quase obscuridade. As águas acalmaram. Uma bruma flutua ligeiramente à superfície. Surge uma ilha no centro do tanque, clássica, ligeiramente arredondada e encimada por uma árvore.

Ao longe, ecoam gritos de animais e perfila-se um clarão. Num halo de luz, surge da bruma o casco de um navio em madeira com vários níveis. Está carregado de animais. É «o único vestígio de vida que resto à superfície da terra», é a Arca de Noé que sobreviveu ao Dilúvio.

CENA 6 — MITO DAS ILHAS E DAS AVENTURAS À ROBINSON CRUSOE

Quando a Arca passa, um homem sai da bruma. Agita os braços e pede que esperem por ele. Mas a visão da Arca desaparece. Ele chega à ilha a nado. Sozinho no seu bocado de terra, anda em círculos e acaba por se sentar encostado à árvore.

Olha para longe.

As cortinas de água recomeçam a funcionar, permitindo ver os seus sonhos. São todas as criaturas femininas que teriam podido romper a sua solidão: sereias, a Vénus de Botticelli ou ainda a Europa, deixando-se levar nas vagas por Zeus disfarçado de touro branco.

A projecção pára, e as cortinas de água desaparecem. O homem está a dormir.

Acorda num grande frenesi e transforma a ilha em barco, para partir à conquista do mundo. A ilha forma o casco, a árvore um mastro, e a roupa uma vela.

Parte para longe.

Entretanto, uma vasta projecção cinematográfica começou num ecrã ao longe. A primeira imagem representa a Terra como um disco



plano, que se inscreve numa esfera transparente (quadro de Hieronimus Bosch).

Por meio de uma dissolvência, a imagem seguinte mostra os limites do oceano e as suas águas barulhentas que se precipitam no abismo dos confins. O homem e o seu barco desaparecem no fragor da catarata. O fragor estende-se progressivamente a toda a sala, por meio de efeitos de luz e de infragaves.

CENA 7 — UMA LENDA DA IDADE MÉDIA

Dissolvência no escuro. A luz regressa, e os espectadores descobrem, a flutuar sobre as suas cabeças, personagens estranhas inspiradas numa lenda medieval segundo a qual todos os seres terrestres possuem um equivalente marinho.

Essas aparições — homens ou animais — encontram-se suspensas a meia altura do pavilhão, presas pelos pés, o ser terrestre por cima e o ser marinho por baixo (hipocampo/cavalo alado, raia-manta/arcanjo, sereia/deusa, aranha terrestre/aranha-do-mar...)

Revolteiam por cima dos espectadores ao ritmo lento de uma música estranha e doce e, depois, desaparecem num sopro de vento.

CENA 8 — AS GRANDES CONQUISTAS

Simultaneamente, a projecção recomeça no fundo do palco com grandes quadros marinhos. Brutalmente, o ecrã abre-se para deixar sair, trazidas por marinheiros, grandes velas brancas que vêm colocar-se no espaço central, segundo a disposição que assumiriam numa embarcação com quatro mastros.

A projecção prossegue sobre essas velas: são as grandes conquistas exaltadas pela imaginação dos pintores (telas de portugueses e holandeses dos séculos XVI, XVII e XVIII, mas também de Turner, Géricault, Friedrich, etc.).

Ao nível sonoro, ouve-se o barulho do vento nas velas e o ruído do barco que corta o mar. A força do vento aumenta. As projecções mostram reproduções de mares cada vez mais agitadas. Os marinheiros agarrados às cordas tentam controlar as velas do barco.

Finalmente, são arrastados pelas velas para o fundo do palco. As imagens projectadas representam tempestades, naufrágios. Efeitos sonoros e de luzes acentuam a ideia de caos e acabam por criar um efeito de submersão. Nesse instante, uma enorme quantidade de tule suspensa por cima do palco solta-se, envolvendo o tanque. Luzes marinhas e projecções ascendentes dão aos espectadores a impressão de estarem a mergulhar no fundo do mar, com sons surdos num ambiente azulado que se torna cada vez mais denso.

CENA 9 — DEPOIS DO NAUFRÁGIO, O NAUTILUS

Durante esta projecção sobre o tule, desce de cima do palco uma construção paralelepípedica, composta de três enormes ecrãs em U em torno do tanque.

Ao longe, vai-se tornando mais nítido o ruído de um motor. Do fundo do palco surge um engenho, metade Nautilus, metade avião, inspirado nos extravagantes projectos de submarinos dos séculos XVIII e XIX. Está suspenso entre duas águas e navega por cima dos espectadores, iluminando-os violentamente com os seus feixes de luz branca, como se explorasse o fundo do mar.

Gira em torno da sala. Ao mesmo tempo, o tule desaparece, e as projecções recomeçam nos três ecrãs, sobre o tema dos destroços de naufrágios.

No fim do seu percurso, o *Nautilus* entra no paralelepípedo e surge como sombra chinesa nos ecrãs de retro projecção. Entrou na Atlântida.

Figura 15 — O Nautilus.
Espectáculo «Oceanos e
Utopias».



15

CENA 10 — A ATLÂNTIDA

As sombras chinesas fundem-se numa montagem de filmes sobre o tema da Atlântida e das cidades submersas, uma mistura de cenas retiradas de filmes de ficção científica (*Waterworld*, *O Abismo*, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, *James Bond...*) e de montagens especialmente criadas para a ocasião, nas quais nos parece interessante inserir uma cidade submarina utópica inspirada nas obras de arquitectura de Nicolas Ledoux.

CENA 11 — MARAVILHAS E REALIDADES DOS FUNDOS MARINHOS

Ao explorar a Atlântida, o plano do filme aproxima-se de uma construção submarina muito

regular, com aberturas idênticas que dão para o fundo do mar.

Um mergulhador ladeia a fachada a nado e pouso no seu rebordo uma anêmona-do-mar.

A anêmona preenche totalmente a imagem. Por meio de um *zoom* de afastamento, a anêmona encontra-se noutra cena, no fundo natural do oceano. A construção desapareceu.

Alargando-se, a imagem revela a sumptuosidade dos fundos, como se os espectadores estivessem perante um gigantesco aquário. A realidade das maravilhas submarinas parece ainda mais fabulosa do que os sonhos das cidades submersas.

A câmara atravessa, como num sonho, uma colónia de medusas diáfanas e segue o movimento estranho de uma raia-manta.

CENA 12 — UTOPIA FINAL

Sobre estas imagens, o paralelepípedo ergue-se e revela, suspensa no espaço, uma espécie de roiamonto, um ser semelhante ao da abismo, metade peixe, metade pássaro. A seguir, mergulho cerco de quinze metros dentro do tonque. Produz-se um borbulhar poderoso. Os ecrãs de água reconstituem-se, mas sem projecção de imagem (ocultam uma enorme esfera prestes a encher-se). É então que a Terra emerge do borbulhar. Eleva-se progressivamente, impulsionado pelo borbulhar, ao som da música de *2001 Odisseia no Espaço*. A cerco de dez metros de altura, separa-se do borbulhar e ganha altitude, girando no espaço.

A terra a flutuar no universo é a ilha única a preservar, a ilha de todos os homens e também aquela onde podem construir-se as mais belas utopias.

Desaparece por cima do palco.

Escuro.

Durante a saída dos espectadores, os ruídos de ondas e de água na praia varrem, como num sonho, tudo o que se passou.

A INTERVENÇÃO DE PHILIPPE GENTY E DE MARY UNDERWOOD

Nesta fase, o projecto necessitava ainda da alma de um encenador para orquestrar e dar vida ao guião. A EXPO '98, a produção ROZON/Juste Pour Rire e François Confino decidiram, então, procurar um encenador-coreógrafo que pudesse integrar-se no projecto e pô-lo em movimento. Teria de ser alguém que trabalhasse o sonho e o encenasse com amplitude. Tendo em conta as restrições da exploração, que impunham a realização de 518 representações em quatro meses e meio, não era possível pensar numa equipa de actores muito importante. Por conseguinte, era indispensável colaborar com um encenador que trabalhasse com

os maquinismos, as projecções de imagens e as manipulações de objectos e que soubesse jogar com os materiais, dando-lhes vida numa escola muito grande. A escolha final incidia sobre um encenador e um coreógrafo fascinados pelo mar, os materiais em movimento e a viagem. Em espectáculos anteriores, Philippe Genty e Mary Underwood exploraram espaços imaginários espantosos, nos quais o mar ocupou um lugar importante, precisamente como lugar de evasão.

Para se integrar no espectáculo e lhe dar o seu próprio alento, Philippe Genty teve de se apropriar dele, reformulando completamente o guião.

Coloca o homem perante os seus medos ancestrais, perante as suas interrogações, perante o universo cujo centro durante tanto tempo julgou ser.

De conquista em conquista, o homem descobre que não está no centro do disco Terro, nem no centro do universo. Com a descoberta do inconsciente, percebe que nem sequer está no centro do próprio universo. Neste longo caminho nas fronteiras da intuição e do conhecimento, o homem exorciza os seus medos criando deuses e inventando, perante esses deuses, os seus próprios monstros.

Para desenvolver a arquitectura do espectáculo «Oceanos e Utopias», Philippe Genty apoiou-se em mecanismos e em interrogações do olmo humano, através dos quais o Homem e a Humanidade viajam em paralelo, cada um na sua escola temporal.

Crio um percurso em que as situações se encadeiam segundo o modo associativo do sonho, em que o guião abandona o seu fio narrativo e agarra o espectador ao orreio das suas expectativas, fazendo-o perder o equilíbrio permanentemente nas cenas e situações que são trampolins para o onirismo.

Foi assim que surgiu a personagem de Dédalo, cara a Philippe Genty, que encarna o espírito labiríntico do seu universo de criação. Está sempre

a abrir portas para o inesperado, deixando entreabertas as portas dos mundos que acaba de deixar. Cada uma das suas descobertas o projecta para novos abismos.

Com Dédalo, Philippe Genty arrasta o espectáculo para um universo surrealista onde a lógica dos encadeamentos e das associações é constantemente posta em causa. Situações trágicas, burlescas, grandiosos ou ridículos sucedem-se a um ritmo desenfreado. Os espectadores avançam sempre mais depressa que o espectáculo e prevêm a acção. Para os surpreender, é necessário levá-los a tropeçar nas suas previsões, a recuperar o equilíbrio nas cavidades do seu inconsciente.

Quando Philippe Genty entrou na construção deste espectáculo, produziu um verdadeiro monumento de Piranesi, com a arquitectura vertiginosa de grelhas de leitura. E, enquanto arquitecto de dédalos que se preze, só concebe semelhante universo se estiver seguro de que é possível fugir dele, por um buraco de fechadura, por um sifão, pelo olhar, pela imaginação, pelo sonho...

É para essa ambiguidade entre o que é dado a ver no palco e o que se passa na cabeça de quem olha que ele orienta o seu trabalho.

A partir das diferentes evoluções do guião realizadas entre Novembro de 1995 e o Verão de 1996, Philippe Genty propôs, em Setembro de 1996, um novo guião, uma autêntica deambulação através de uma série de espaços impossíveis que levam o visitante a perder-se em contradições entre o que está por cima e o que está por baixo, entre o colossal e o minúsculo, entre os territórios reconhecidos e proibidos, entre os espaços abertos e ocultos do consciente e do inconsciente...

Foi sobre essas novas bases que a continuação do trabalho de concepção foi feita, posteriormente e em conjunto, por François Confino, Philippe Genty e Mary Underwood. O guião passou por uma gestação movimentada ao longo de um ano.

Tratou-se de uma miscelânea de ideias essencial para a maturação do espectáculo.

A direcção da EXPO '98, bem como Gilles Petit, produtor de ROZON/Juste Pour Rire, empenharam todos os esforços para que a vida do processo de criação, indispensável a um espectáculo concebido num período tão longo, pudesse ser permanentemente mantida.

Com semelhante gestação, compreende-se que seja difícil relatar o espectáculo num momento determinado do seu desenvolvimento. No momento em que escrevo este texto, o guião continua em movimento. Philippe Genty, François Confino e todos os que trabalham com eles na preparação do espectáculo continuam, cada um no seu domínio, a fazê-lo evoluir.

Se tivesse de fazer um balanço do espectáculo neste dia de Novembro de 1997, diria que, depois da intervenção de Philippe Genty, «Oceanos e Utopias» se transformou num percurso passível de ser resumido da seguinte forma:

1 — A QUEDA E O NADA

Ao alto, na obscuridade, abre-se uma porta pela qual sai um homem, «Dédalo», que cai lentamente num abismo, num nada. Chama várias vezes «Mama», mas sem resposta. Acaba por chegar ao chão.

Com o ferro-velho da sua pasta, põe-se a experimentar sem êxito várias combinações, como um aprendiz de electricista.

2 — O BIG-BANG

De repente, quando aproxima dois cabos, surge uma faísca. Dédalo provoca o Big-Bang.

3 — OS DEUSES

Com o Big-Bang, nascem os deuses. Numa velha banheira suspensa bem alto no céu, no meio das

nuvens, os deuses surgem com um aspecto físico particular muito vincado, presos das suas obsessões, num concerto de *rock* desenfreado.

4 — NASCIMENTO DO OCEANO: DO DILÚVIO AO POVOAMENTO DAS ÁGUAS

No céu, surge o vento. A deusa obesa fica enjoada. Debruça-se sobre a banheira e vomita... o Oceano.

Nasceu o Oceano.

Os deuses acotovelam-se junto da banheira e contemplam esse espectáculo fascinante.

Hércules, inspirado, cria a noite. Na sequência do seu êxito, tenta criar o primeiro homem.

Fracassa lamentavelmente e cria apenas uma vulgar bacia de casa de banho, o que provoca a hilaridade de Narciso e a sua expulsão da banheira. Para fazer desaparecer a bacia, um dos deuses tira o ralo da banheira e provoca o Dilúvio.

Seguem-se duas novas tentativas malogradas que geram um guarda-chuva e um terrível monstro marinho.

5 — O COMBATE DOS DEUSES

Sob trombas de água, os deuses lutam. Muitos caem no Oceano. Hércules enfrenta o monstro num impressionante combate aéreo. É Narciso quem consegue, finalmente, vencê-lo com o seu espelho. O monstro, aterrorizado com a própria imagem, reintegra-se no Oceano. O Oceano recupera a sua calma.

Ao longe, passa a Arca de Noé.

6 — AS GRANDES CONQUISTAS

A chuva parou. As águas são aspiradas por um sifão colocado no centro do palco, deixando aparecer a ponte de um barco. As Trevas cedem o lugar a um céu sombrio. Dédalo, rodeado de

marinheiros, ergue um gigantesco mastro e uma vela no meio de uma floresta de cordas. Estão animados pelo espírito dos grandes pioneiros.

Levanta-se vento que arrasta o navio. São surpreendidos pela tempestade. A vela cede perante o assalto das rajadas. O grande mastro quebra-se. Do barco, resta apenas uma jangada.



7 — O NAUFRÁGIO

A jangada voga à deriva pelos confins da terra, onde o Oceano se precipita para uma terrível catarata. Dédalo, com os seus auscultadores, envia pedidos de socorro. Não ouve o canto de uma sereia que atrai os seus companheiros.

Figura 16 — A Arca de Noé. Espectáculo «Oceanos e Utopias».



17

Figura 17 — As Grandes Conquistas. Espectáculo «Oceanos e Utopias».

Acaba por ficar sozinho na jangada, quando esta é levada por uma derradeira vaga e desaparece nas profundezas.

No fundo do mar, Dédalo encontra a lanterna da jangada e põe-na na cabeça. Liga-a a um cano que sai da sua pasta, formando assim um escafandro improvisado. Com um velho projector recuperado nos destroços da escotilha, lança-se na exploração dos fundos marinhos, onde descobre estranhas raías.

8 — A ATLÂNTIDA

Atraído por sonoridades estranhas, Dédalo entra por uma porta e dá por si de cabeça para baixo, numa câmara de compressão com a forma de uma cabina telefónica. Pressente um gigantesco espaço mergulhado na escuridão, mas onde o ruído deixa entender uma actividade frenética de trabalho e de construção. Dédalo acciona um interruptor. A luz ilumina a cidade de Atlântida.

É uma estranha cidade utópica submarina, onde se ergue uma louca arquitectura construtivista, sem limites superiores e inferiores e sem fim.

Um tremor de terra abre fendas na cidade que é invadida pela lava.

9 — NOVO MUNDO

A lava torna-se mar e assume a forma de uma mulher. No lugar do sexo, abre-se uma porta por onde Dédalo sai.

Ao longe, surge uma ilha que se arredonda progressivamente, tornando-se uma esfera que, por sua vez, cresce e se transforma na Terra. Dédalo torna-se cosmonauta e desaparece no céu estrelado.

Escuro.

Ouve-se um grito: «Mama!»

Semelhante resumo servirá de alguma ajuda para dar um sentido de leitura ao espectáculo?

Na realidade, este resumo é voluntariamente descritivo e, sobretudo, não pretende fornecer uma interpretação. Pelo contrário, esforça-se o mais possível por não dar qualquer sentido de leitura a «Oceanos e Utopias». Com efeito, Philippe Genty bateu-se para que haja sempre tantos sentidos de leitura como espectadores. O Pavilhão da Utopia acolherá 10 000 espectadores quatro vezes por dia? Pois, então, existirão 40 000 espectáculos diferentes por dia.

Para Philippe Genty, o espectador é, de certa forma, o último responsável pela concepção, sem o qual nada faria sentido. Como acontece com todos os passes de magia, os espectáculos encenados por Philippe Genty não possuem significado próprio; precisam absolutamente de se alimentar daquilo que os espectadores lhes trarão. Toda a dificuldade reside na antecipação dessas leituras, na gestão desses possíveis acréscimos. Nesse aspecto, «Oceanos e Utopias» é, em todas as acepções do termo, um espectáculo ao vivo.

É por isso que este espectáculo não pode ser contado. Só o podemos resumir retirando-lhe muito do que é.

COM OS RESPONSÁVEIS PELA CONCEPÇÃO, UMA EQUIPA UNIDA MAS DISPERSA

As elucubrações dos responsáveis pela concepção e os sistemas que conceberam nunca se teriam tornado realidade se uma equipa técnica criada pela produção R0Z0N/Juste Pour Rire não testasse em paralelo a realização, a uma escala reduzida, de cada cena com o conjunto dos seus sistemas. Para dar toda a sua dimensão aos efeitos de um espectáculo à escala de um estádio com 10 000 lugares, é necessário realizar antecipadamente um desenvolvimento, pesquisas e testes que exigem

muito tempo. Desde princípios de 1997, o guião foi fixado por um período de seis meses, por forma a permitir a realização de um estudo técnico pormenorizado acerca da exequibilidade do espectáculo. A sociedade canadiana de engenharia de espectáculos e de exposições T'as de Beaux Yeux foi encarregado pela produção de efectuar esse trabalho, realizado em estreito colaboração com o director de produção, Olivier Matabon, e os responsáveis pela concepção. Para certos efeitos, foi mesmo necessário realizar testes à escala real, nomeadamente no que respeita aos tecidos, uma vez que os suas reacções ao movimento do ar e às manipulações são imprevisíveis e não podem ser deduzidos a partir de uma maquete a uma escala reduzida. Com efeito, para esses materiais indomáveis, a extrapolação nunca é homotética.

Empresas especializadas dos dois lados do Atlântico estudaram em paralelo os sistemas de iluminação, de som, de projecção de imagens, de junção, de efeitos especiais. O conjunto foi sintetizado e actualizado regularmente pela empresa T'as de Beaux Yeux nos planos de configuração geral. Com o conjunto de dados obtidos no sequência deste estudo de exequibilidade, foi possível aperfeiçoar o trabalho com o guião e continuar, a partir de bases concretas, desde Junho de 1997. O Verão permitiu ultimar todas as opções de estrutura do espectáculo.

Os meses de Junho e de Agosto foram igualmente a ocasião de uma selecção muito ampla de actores e figurantes, realizado em Lisboa por Patrício Vasconcelos, com candidatos de todos os países. Após uma primeira escolha, um estágio de selecção conduzido por Philippe Genty e por Mary Underwood permitiu seleccionar os equipos finais. Foi com a colaboração do escola Chapitô (que transformou este espectáculo em projecto de fim de curso para

os seus alunos do 3º ano) que se formaram igualmente os equipas de actores e de assistentes. O objectivo de uma Exposição Mundial é integrar o mais possível os estruturas de formação do país de acolhimento, poro que a oportunidade de estar em contacto com os melhores especialistas de cada domínio seja perfeitamente agarrado e amplamente aproveitada pelos jovens. Talvez seja um dos mais belos contributos das Exposições Universais para os países de acolhimento. É um contacto e uma portilha directo entre saberes muito complementares.

CONCLUSÃO

O interesse do processo de criação de um projecto desta envergadura reside essencialmente no intercâmbio permanente de informações entre todos os que participam na concepção e todos os que trabalham para tornar possível essa concepção. É um vasto diálogo cruzado entre pessoas de todos os horizontes, de diferentes continentes e de diferentes culturas. É igualmente um diálogo constante da produção e dos criativos com os organizadores da EXPO '98, com o objectivo de zelar por que as principais mensagens do pavilhão e os formas de expressão empregues sejam originais e complementem o conteúdo dos outros pavilhões construídos no resto do local.

Por fim, e sobretudo, é um imenso e belíssimo desafio para uma equipa de várias centenas de pessoas que, sem ele, nunca se teriam provavelmente encontrado. O oceano talvez seja a última fronteira, mas, em Lisboa, terá sido, antes de tudo, um espaço de encontro.

RAPHAËL CONFINO
Coordenação artística





OCEANOS E UTOPIAS

FRANÇOIS CONFINO



é excepcional que uma Exposição Mundial escolha o tema da utopia para um dos seus principais pavilhões: em geral, os assuntos abordados, tanto nos pavilhões nacionais como nos pavilhões temáticos, são mais «terra a terra».

Neles fala-se de História, do Tempo Presente, de Futuros, mas sempre com um toque pragmático que suprime geralmente toda a poesia, todo o imaginário...

As escassas recordações que guardo de lugares mágicos resumem-se ao Pavilhão «Philips» em Bruxelas no ano de 1958, ao Pavilhão do Consumo na Expo'64 de Lausana, aos pavilhões da Checoslováquia e da Suíça em Sevilha '92, ou seja, a lugares de liberdade de expressão e de surpresa.

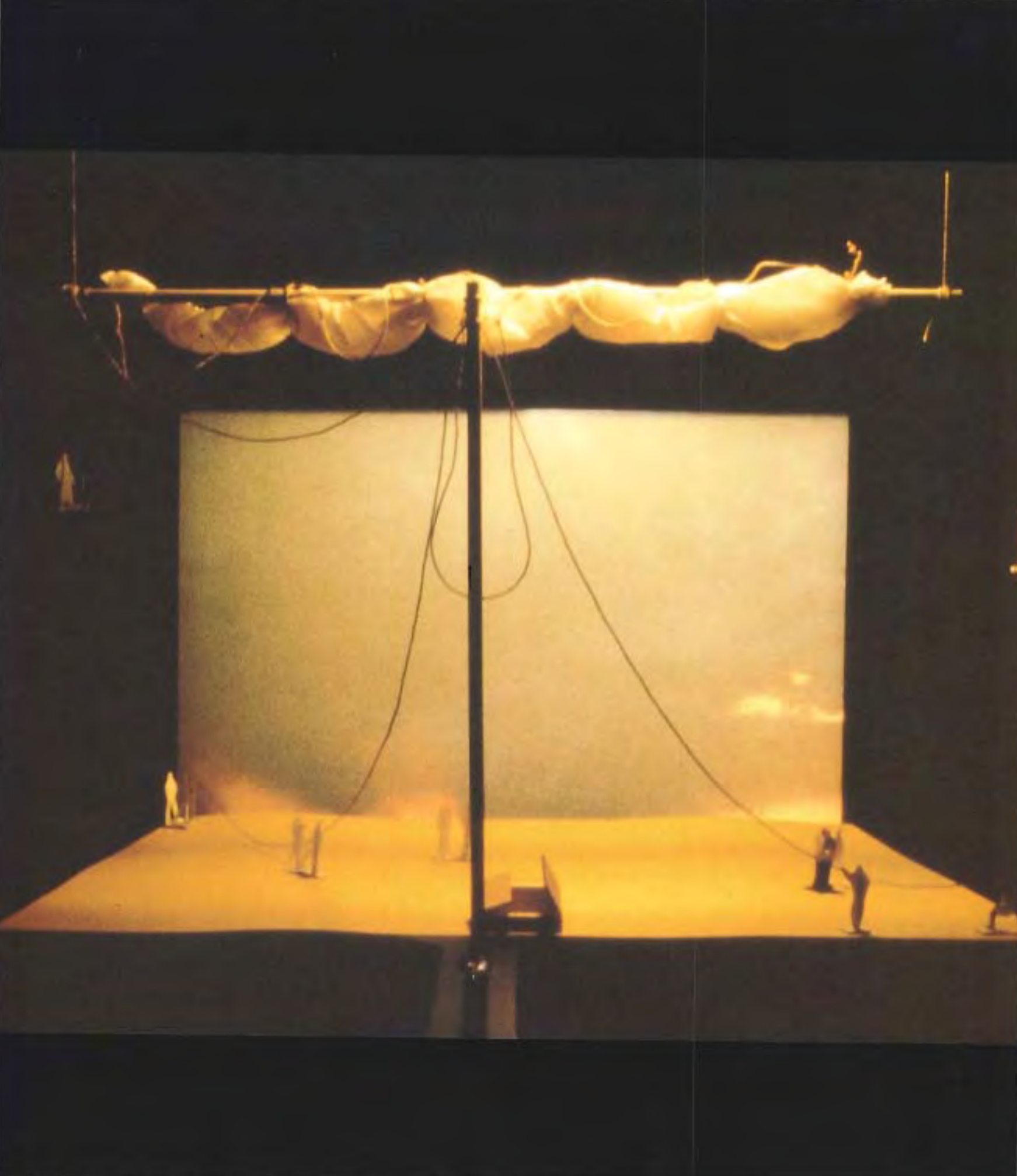
Quando Philippe Genty, a minha equipa e eu próprio nos dedicámos à concepção de um espectáculo sobre o tema dos Oceanos e das Utopias, quisemos evitar todo o *didactismo*, qualquer tentativa de exaustividade, para nos deixarmos guiar pelo carácter surrealista e, por vezes, esotérico das utopias. Optámos, igualmente, por abordar o conceito da utopia no seu sentido mais lato, mais generoso, fazendo apelo não só às construções rigorosamente arquitectadas pelo espírito, mas também aos contos e lendas que surgem nos antípodas e traduzem, com espontaneidade, as angústias e as aspirações dos povos, oferecendo através do mito e da metáfora respostas às questões que os homens inventam para si mesmos...



88

Figura 19 — As Grandes Conquistas. Espectáculo «Oceanos e Utopias».

Figura 18 — O nascimento do Oceano. Espectáculo «Oceanos e Utopias».



Nos deuses procurámos também a truculência, a exemplaridade, a força, a magia, a loucura que frequentemente escasseiam nas nossas sociedades modernas e docilizadas.

Os deuses antigos possuem um timbre de voz estridente; a sua linguagem é crua, são coloridos os seus costumes, é licencioso o seu olhar, e a sua moral imprevisível.

Tornámo-nos seus cúmplices e decidimos deixá-los refazer o mundo, uma única vez, para ver...

A esses elucubreadores impetuosos serão necessários muito menos de sete dias para se criarem a si mesmos, para criarem o homem, criarem os oceanos e viverem momentos de intensa loucura através da epopeia «abracadabrante» dos oceanos e das utopias.

Ao criarem os oceanos, os deuses fizeram nascer uma formidável «substância utópica» grávida de todos os possíveis.

Nesta massa aquosa para além de toda a medida, fora do tempo, fora de todas as referências, o espírito divino e o espírito humano têm ensejo de se encontrar. É um mundo real, ao mesmo tempo tão fabuloso e de tão difícil acesso que nele se atenua a fronteira entre o possível e o impossível. Quando o homem deixa vagar nesse mundo a sua imaginação, ela transvia-se e perde-se como um barco ébrio que nada pode deter, porque, à tona das Grandes Águas, o imaginário navega mais livre e perigosamente do que em qualquer outro lugar.

O oceano é um campo de sonhos que os barcos dos marinheiros do mundo inteiro lavraram infatigavelmente, desde o primeiro dia.

Os sonhos e os pesadelos germinaram nele com tal força que não só os marinheiros, mas também todos os homens e mulheres da terra firme, guardaram, transmitiram, enredaram, contaram, exageraram o verdadeiro e o possível, o que viram e o que apenas ouviram.

Essa génese permanente em torno dos oceanos conduz o espectáculo «Oceanos e Utopias» para encadeamentos inverosímeis de nascimentos sucessivos, que fazem atravessar, tanto pela porta pequena como pela grande, o mundo insondável dos abismos.



Figura 21 — Relâmpagos: «A Arco». Espectáculo «Oceanos e Utopias».



Figura 22 — Guordo-chuvos: «O Ballet dos Impermeáveis». Espectáculo «Oceanos e Utopias».



Figura 23 — Esfera: «O Novo Mundo». Espectáculo «Oceanos e Utopias».

Figura 20 — As Grandes Conquistas. Espectáculo «Oceanos e Utopias».





APONTAMENTOS DE VIAGEM

PHILIPPE GENTY



a Primavera de 1978, a Mary e eu adquirimos uma goleta com o qual sonhávamos há mesmo muito tempo. Ao longo dos seis anos seguintes, dividimos o tempo entre os nossos digressões de espectáculos pelo mundo e os cruzeiros o bordo desse veleiro. Por vezes, conseguimos coordenar as nossos deslocações de trabalho com o utilização do barco. Lembro-me de ter, assim, negociado algumas dotas dos digressões com o nosso agente em Novo Iorque em função do época dos ventos alísios e dos tufões.

Percorremos, deste modo, diversos mores e oceanos.

No decurso dos longos travessias, vou tirando o ponto pelo sextante. E a viagem desenrola-se, simultaneamente, à tona da água e mergulhado no cosmos.

Um percurso em que o tempo se inclina poro um lugar distante, em que o razão naufraga por vezes num mar de óleo, no expectativa de um sopro de vento... de um sopro de vida...

Estas travessias deixarão vestígios indeléveis nos nossas memórias, o ponto de se inscreverem posteriormente nas nossos criações. A introdução dos sons do vento ou do mar em polco permitir-me-á o reencontro com essa dimensão cósmico e nela incluir o homem confrontado com os seus abismos e as suas paisagens interiores.

Entre os numerosos encontros que se verificaram no decurso desses périplos, há um que permanece particularmente estranho.

Aconteceu no mar Egeu. Vindos de Malta, navegávamos há vários dias levados por um vento muito agradável e regular, sem tomarmos suficiente

cuidado com o sol de Julho. À noite, quando começou a refrescar, tentámos aliviar os nossos queimaduras solares. Segundo os meus cálculos, devíamos avistar Creta no manhã seguinte. A Mary estava ao leme. Manifestava-se no ar uma ligeiríssima mudança, eflúvios que, pouco o pouco, se tornavam mais precisos, eflúvios de tomilho. E, no entonto, tenho



²⁵ a certeza de que nenhuma terra existe nas proximidades. Por prudência, reduzo a vela, o mar ensinou-nos o estarmos atentos aos sinais. De tonto perscrutar o escuridão, acabo por avistar fogos que revelam ser estrelas; contudo, os oromos de terra tornam-se cada vez mais presentes. De súbito, mesmo à nossa frente, uma massa obscuro parece surgir à

Figuras 24 a 26 — O Cochito em direcção a Creta

tona do água. É evidentemente uma ilha, não posso acreditar que seja já Creta.

Uma embarcação de pescadores passo a bombordo. Tentamos interrogá-los, sem sucesso nos fazermos entender. Convidam-nos a segui-los. Entramos por uma passagem estreita que se abre sobre uma pequena enseada bordejada de cosas térreas. Amarramos o barco no cais, diante do café-mercearia do lugar, a única coisa com dois pisos. Poderia ter sido noutro tempo, antes de cair em decrepitude, a residência secundária de algum notável. Desidratados por essa longa travessia, entramos imediatamente no café.

Apesar da hora tarde encontram-se ali numerosos clientes.

Em busca dos lavabos, abro uma porta ao fundo do salão que dá para uma escada. Descendo por ela começo numa sucessão de largos corredores abobadados, com o chão coberto por um tapete antigo. Hesito em continuar, mas a curiosidade leva a melhor, abro outra porta. Dá para uma sala ampla e quadrada. No centro encontra-se um homem sentado diante de uma mesa coberta de pilhas de instrumentos de medida, de uma ampulheta e de uma clepsidra como nunca havia visto antes.

Imediatamente dispunha-me a voltar para trás, procurando, no meu grego muito limitado, uma palavra para me desculpar. O homem convida-me então a entrar e oferece-me um assento. Dá-me a impressão de não ter idade, ou antes, de possuir o um tempo de criança e de velho. Há nos seus olhos azuis muita curiosidade, muita ingenuidade, o seu olhar está ao mesmo tempo aqui e noutro lugar.

Estende-me uma concha em forma de caracol, daquelas onde habitualmente se abrigam os bernardos-eremitas. Mas esta parece-me ser maior. A ponta foi cortada. Ele dá-me um fio muito fino.

— Como foria passar este fio de uma extremidade à outro desta concha?

Espicçado, tento passá-lo por uma das extremidades, depois pelo outro, mas sem êxito. O fio enrola-se visivelmente, logo desde os primeiros volutos.

Devolvo ao meu anfitrião o seu quebro-quebra. Observo-o, então, a oponhor do chão uma grande formiga vermelho e a colar, em seguida, com minúcia o fio à formiga e a introduzi-lo pela ponta aberto do concho. Alguns segundos mais tarde, descubro, divertido, a formiga a soar pelo outro lado. Ele liberta a formiga e estende-me a concha desprovido de um lado ao outro pelo fio.

— Tome, em memória do nosso encontro.

Fico, então, fascinado, admirando os seus instrumentos de medida, alguns dos quais verdadeiras peças de museu, em particular umas tábuas gravadas com sinais. Ao aproximar-me, reconheço alguns deles como grego antigo.

Por delicadeza, decido acrescentar-me. Para meu grande espanto, ele diz ter visto um dos nossos espectáculos em Portugal: *Viajante Imóvel*. Quero dizer-lhe que não se tratava de nós, dado que nunca havíamos actuado em Portugal, nem tão-pouco criado qualquer espectáculo com esse título, mas ele começa a falar com tal entusiasmo que não ousa interrompê-lo. Diz-me:

Talvez lamente que não tenha dado maior importância a esse grupo de personagens, essa humanidade em fuga que parece atravessar o tempo no meio deste deserto — fica surpreendido com o meu embaraço, enquanto olho os seus mopas sobre a mesa, sem verdadeiramente os ver. — São moços, não são? Estes dotam de 1424, são de Zuone Figueira e de Bartolomeu Pareto, e aqueles são os mapas desso cidade utópico descrita por Platão... o Atlântida!... Reuni finalmente todos os documentos que me permitem reencontrá-la — mergulhado nas suas explicações, nem se apercebe do meu espanto. — Imagine uma cidade sem moles, sem conflitos, onde, para escapar ao domínio do tempo, não existe qualquer distância entre o desejo e o seu cumprimento.

Poro temperar o seu entusiasmo e sondar os limites do seu mundo ilusório, riposto:

— E não correrá o risco de se olhar da realidade?...

Um risco de esquizofrenia, recusando o reconhecimento das ligações entre os bens e os males?

A minha observação, em vez de o acalmar, produz o efeito contrário, ele exalta-se.

— Reflicto justamente nos lições que poderíamos recolher, uma cidade que se «umbilicou»!... Uma cidade em busca do paraíso perdido!... Uma cidade que procuraria regressar ao ventre materno!... O homem não estará, afinal, permanentemente dividido entre o apelo do vazio e esse desejo de voltar ao ventre materno?!

— Permita-me duvidar da existência de uma tal cidade!... Utopia não quer dizer, em grego, lugar que não existe?

Ele já não me ouve; possuído por uma grande agitação, indica-me os diferentes traçados.

— Venha ver! Durante muito tempo pensámos poder encontrar a Atlântida para lá das colunas de Hércules, isto é, no estreito de Gibraltar, mas, na verdade, é mais a norte, frente à Lusitânia, ao largo das costas do sul do que é hoje Portugal. Quando Pedro Álvares Cabral, em 1500, foi encarregado de descobrir o Brasil, confidenciou-me o seu ~~discreto~~ segredo de descobrir a Atlântida.

Subitamente ele ~~percebeu-se~~ do meu olhar incrédulo que tento fazer passar por curiosidade.

— Queira perdoar-me — diz-me. — Esqueci-me de me apresentar, sou arquitecto, o meu nome é Daidalos Cécrops.

— Quer dizer como o de...

— Como aquele que habitualmente se chama Dédalo, o inventor do labirinto. Sabia que esse labirinto era não só um percurso ~~especial~~, mas também um percurso temporal?

Quando ele ia prosseguir, e apesar do meu desejo de conhecer o continuação, sinto manifestar-se em mim a vontade urgente que inicialmente me conduziu a este lugar.

— Perdoe-me, mas, antes de continuar, devo satisfazer um apelo urgente da natureza.

Dirijo-me para o porto pelo qual entrei.

— Não, essa não! — grito-me ele. — Essa dá para o passado.

Abandonando toda a veleidade em querer compreender este personagem excêntrico, dirijo-me à porta seguinte.

— Essa também não! Levá-lo-ia ao futuro

Verifico então que, no meio de cada uma das paredes desta sala quadrada, há uma porta idêntica. Ele abre a terceira:

— Esta dá para o ~~presente~~

Conduz-me, então, até à escada por onde eu havia descido.

— Subo para o salão. Lá achará o que procuro, atrás do balcão.

À saída dos lavabos, encontro a Mary preocupado com tão prolongada ausência. Em algumas ~~palavras~~, descrevo-lhe o meu encontro. É o seu vez de me ~~olhar~~, incrédula. Em vez de tentar convencê-la, levo-a em direcção à porta que leva à cave.

Deparo com a porta fechada à chave. Uma voz autoritária ~~intercepta-me~~ num ~~agudo~~ macarrónico. Virando-me, dou com um enorme rapagão, o patrão, que me diz num tom que não admite qualquer ~~replique~~.

— Aí é a adego!

Apesar de tudo, estou decidido a esclarecer este mistério. Quando me preparava para pedir ~~explicações~~, o Mary, convencido de que o sol me fizera mal à ~~conheça~~, leva-me para a saída.

Fico irritado, mas também perturbado quanto à realidade desse encontro.

De repente, no momento de subir para a ponte do veleiro, sinto uma coisa no bolso. Tiro a concha trespassada pelo fio. Coloca-a sob o nariz de Mary.

— Na tua opinião, o que é isto?

— Uma concha, e depois?...

Nos dias 4 e 5 de Maio de 1995, ou seja, quinze anos após este episódio, apresentámos no Porto um espectáculo criado recentemente, intitulado *Viajante Imável...*







ATLÂNTICO: PAVILHÃO MULTIUSOS DE LISBOA

REGINO CRUZ

A dimensão cenográfica dos Descobrimentos portugueses quinhentistas serviu de mote à concepção do presente edifício. Com a construção das nossas caravelas, demos «novos mundos ao mundo». Foi esta a fonte inspiradora de REGINO CRUZ – Arquitectos e Consultores, Lda. e SOM – Skidmore, Owings & Merrill, Inc., que criaram um pavilhão em diálogo com o rio Tejo, com os oceanos e com a história dos Descobrimentos marítimos.

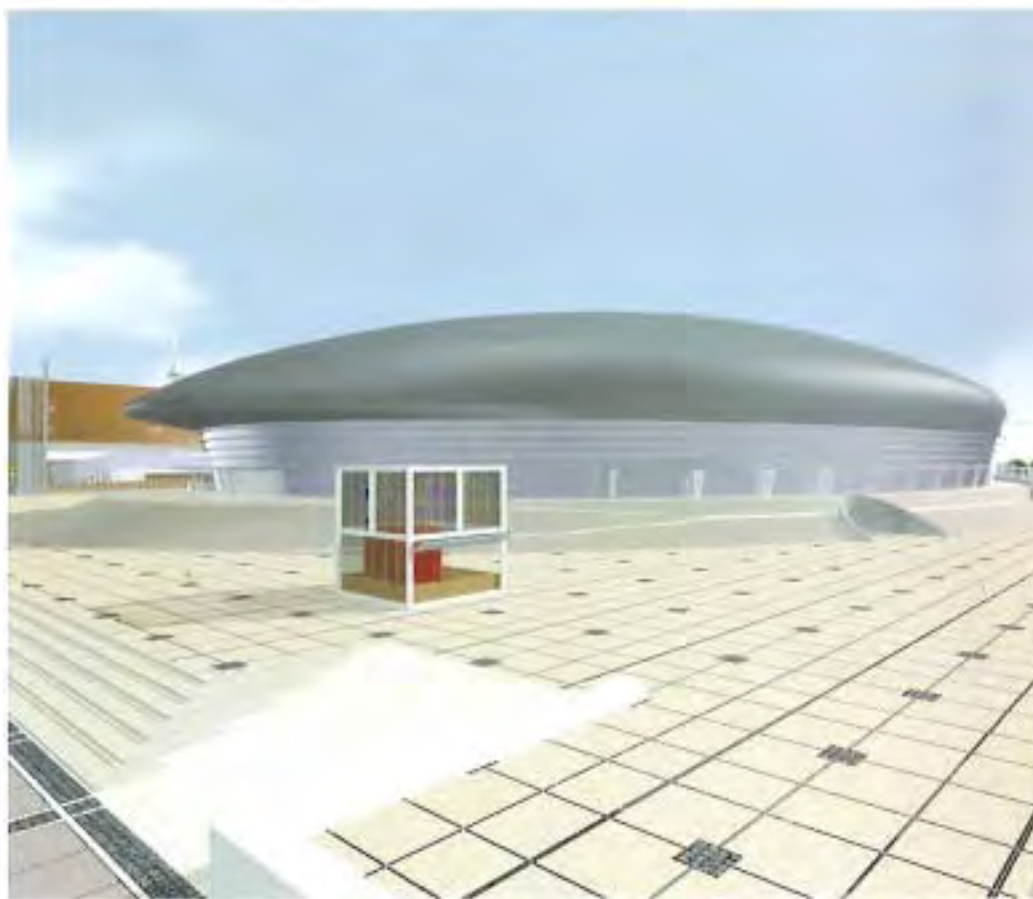
Neste projecto, os oceanos constituem igualmente a origem do aspecto formal. Há 200 milhões de anos, em pleno Jurássico, surgiu o pequeno caranguejo-ferradura (*Limulus polyphemus*), que ainda hoje persiste na sua longa experiência – o fóssil vivo, como lhe chamam...

Foi esta ideia de uma forma zoomórfica – como um ser marinho numa escultura – que sustentou a criação da estrutura em madeira, evocando uma tradicional barca do Tejo.

O soberbo espaço interior do pavilhão aparece-nos como se olhássemos o cavername de uma caravela gigante, de quilha para o céu. A sucessão dos pórticos em madeira tem reminiscências quinhentistas de todos aqueles vigamentos em costela do estaleiro do Ribeira das Naus.

Aliás, esta é uma estrutura pioneira em Portugal, sendo, do mesmo modo, uma das mais arrojadas do mundo. O vão transversal chega aos

114 m, sem pilares intermédios, como se uma ponte aparecesse diante dos nossos olhos. E o aspecto exterior? Que contraste!



28

As formas são tão simples como as de uma nave espacial, que tranquilamente paira e contempla o Tejo.

É, sem dúvida, uma construção em que uma técnica de vanguarda se conjuga com uma vertente histórica e cultural dos Descobrimentos portugueses.

Contudo, muito para além de fazer reviver o passado, o Pavilhão da Utopia celebra o futuro.

Trata-se de um edifício que se destina a grandes eventos para o grande público, não se limitando a acontecimentos desportivos.



Figura 29 — Maqueta, corte longitudinal.

Sendo um ambiente coberto (eis uma diferença flagrante entre este edifício e um estádio), permite também que os acontecimentos se realizem independentemente das condições climatéricas.

O público instala-se em confortáveis assentos, num ambiente climatizado, em condições ideais para assistir aos espectáculos, que podem ser, entre outros:

- eventos desportivos variados, desde o ténis ao *windsurf*;
- conferências, congressos e exposições;
- concertos de música erudita;
- concertos de *rock*.

As manifestações referidas destinam-se a um público até 17 000 espectadores.

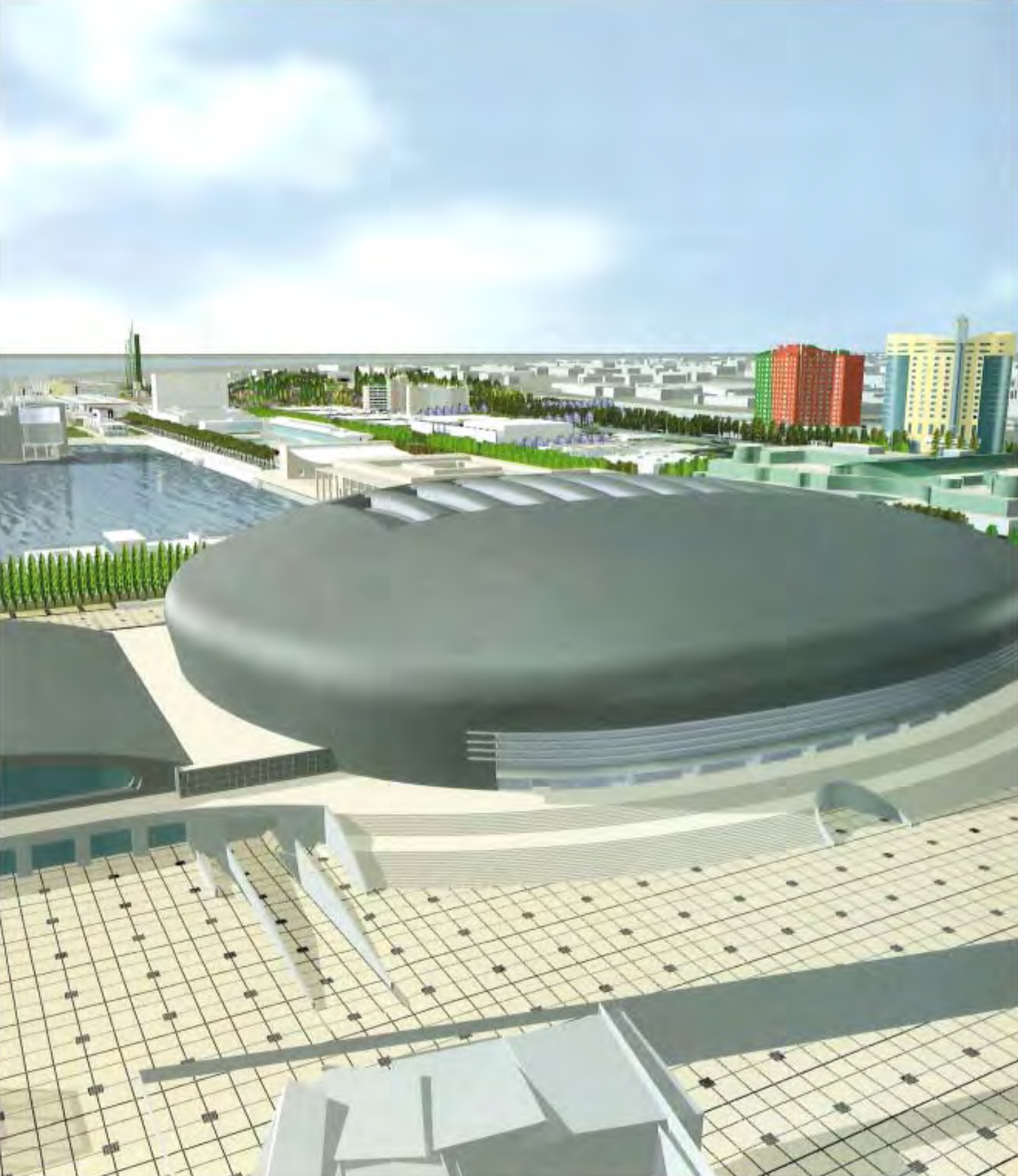
Relativamente à arquitectura, consideraram-se pontos principais:

- originalidade da forma e dos materiais;
- conforto e segurança do público;
- funcionamento do pavilhão em termos de favorecer a rápida montagem ou desmontagem de cada *show*;
- gestão energética, realçando-se a concepção inovadora da construção, no sentido de poupar e racionalizar a energia em 50 % dos consumos despendidos em edifícios tradicionais.

O presente edifício foi, aliás, um dos oito escolhidos em toda a Europa pelo Projecto Thermie (Energy Thermie 2000), pela capacidade de reduzir ao mínimo os custos energéticos de manutenção.

Eis o resultado de uma ideia simples, mas de grande impacto: conciliar o nosso envolvente (mar, animais marinhos, Descobrimentos, caravelas, história, Portugal, madeiro, ecologia) com as técnicas de construção mais actuais.

Deste modo, nasce para Lisboa o Pavilhão da Utopia: dentro do espírito da EXPO '98, olhando de perto o século XXI.







V A R I A Ç Õ E S
S O B R E U M S Ó
O C E A N O

2





UTOPIA E OCEANO: DIÁLOGO SOBRE A SABEDORIA E A IGNORÂNCIA DOS HOMENS

FABRIZIO SABELLI



o sua busca constante do desconhecido, os homens convocaram Oceano e Utopia para animarem o grande ritual do fim de século que será a Exposição Mundial de Lisboa.

É a primeira vez que estes dois actores míticos se encontram, depois de séculos de separação.

Utopia — Com que então, voltamos a encontrar-nos lado a lado! Quem haveria de dizer? Não é, de facto, surpreendente que os humanos sintam a necessidade de nos associar novamente, quando, desde há dois séculos, a Revolução Industrial nos havia precipitado, o ti e a mim, no esquecimento?

Oceano — Tens toda o razão. E é tanto mais espantoso quanto esta época parece ser dominado por preocupações de ordem material. Mas, então, como explicar uma tal mudança de atitude o nosso respeito?

Utopia — É-me difícil dar-te uma explicação inteiramente satisfatória, mas, seja como for, a história das nossas relações com os humanos demonstra bem que eles não podem passar sem nós. Desde sempre representámos as duas forças vitais da sua cultura: a persistência de um universo desconhecido e o seu eterno desejo de esperança. É muito recente a sua insistência — que parece provir de uma verdadeiro crença — em libertarem-se de tudo o que resiste ao seu conhecimento, de tudo o que se opõe ao seu domínio, de tudo o que ameaça o seu poder. Para estabelecer e consolidar essa nova crença, foram necessários séculos de labor, de sofrimentos e de guerras; anos e anos de trabalho

para desenvolver o progresso material, anos de luta poro conquistar o justiça e a igualdade entre os homens, anos de esforços para desembocar num encontro com... a Verdade. Felizmente para eles, a Verdade está sempre a esconder-se, o justiça e a igualdade corrompem-se nos guetos das ideologias, o progresso material transformo-se em pesadelo.



32

Oceano — Porque dizes «felizmente para eles»?

Utopia — Porque se não vivessem constantemente o experiência do fracasso, a sua imaginação não teria nenhuma outro razão para se exercer. Se o futuro já não fosse um problema, nada

Figura 32 — Ceia Marítima, de Pascal Lecocq, 1997; óleo sobre tela, 81 x 54 cm. Clomart (França), Colecção Particular.

Figura 31 — Cogitar Piscarius, de Pascal Lecocq, 1995; óleo sobre tela, 29 x 19 cm. Pittsburgh (EUA), Colecção Particular.

fariam por o construir em pensamento. Numa palavra, tenho o vago sentimento de que o nosso presença aqui não é um mero acaso. De cada vez que os homens se encontram desorientados, procuram o contacto com as criaturas dos seus mitos, dos suas fábulas e dos suas lendas. Redescobrem igualmente o amor pela poesia.

Oceano — Se bem compreendo os teus argumentos, parece crer que, no época do



Figura 33 — *Coral*, de Pascal Lecocq, 1995; óleo sobre tela, 33 x 24 cm. São Remo (Itália), Coleção Particular.

engenharia do terra e do ciberespaço, ainda temos um papel a desempenhar por o ajudar os humanos a pensarem o seu futuro; que eu poderia voltar a ser, por exemplo, essa identidade misterioso que havia suscitado tantos sonhos a milhões de indivíduos. Assistiríamos ao regresso de Oceano, «espaço-dos-derrodeiros-limites», «fronteira-que-separa-o-mundo-dos-homens-do-reino-dos-deuses»! Julgas, na verdade, que os homens têm novamente necessidade de ignorar os limites do seu mundo?

Que ainda sentem o desejo de imaginar monstros emergindo das profundezas das águas? Pensas que, tal como os gregos e os romanos antigos, que sacrificavam ao mar bezerras e touros, símbolos de fecundidade, os europeus deste final de século reencontrariam o prazer em fazer de mim o destinatário de uma qualquer oferenda? Só um génio como Federico Fellini, o último poeta do cinema, poderia conceber um tão belo rito pagão como o que imaginou em *O Navio...*: as cinzas de uma grande contora oferecidas ao mar! Mas Fellini era um provocador e não encenava a cultura do seu tempo. Creio, caro Utopia, que te enganos. Com efeito, que sou eu para os modernos? Uma imensa fonte de lucros, um amplo espaço de predação ainda parcialmente livre dos direitos de propriedade, um lugar temporário de reprodução e de armazenamento de proteínas destinadas a alimentar frangos, vacas e porcos. Para os negociantes do mundo inteiro, Oceano não é senão uma via de transporte de mercadorias de um continente por o outro. Para os cientistas, desde que descobriram os famosos «nódulos» compostos por todos os tipos de minerais, voltei a ser a última reserva de exploração de matérias-primas.

A meu ver, a nossa presença aqui deve-se apenas a uma subtil estratégia de *marketing*. Fomos convocados a Lisboa na qualidade de acompanhantes discretos e efémeros de um suposto «relançamento do economia mundial», como dizem os *experts*. O nosso papel é de «facilitadores do êxito», mais uma expressão dos profissionais da cultura de empresa. Oceano e Utopia juntos para atrair multidões, para reunir os consumidores, um tanto ou quanto desapontados com a modernidade, em torno de uma pseudoperspectiva de futuro, de que o terceiro milénio seria portador. Nós dois juntos, como Ginger e Fred no filme maravilhoso de Fellini, sempre ele!: simples figurantes, ingénuos reféns à mercê dos manipuladores de imagens, personagens ao mesmo tempo enternecedoras e cómicas na sua tristeza



decadente, aqui chamados para tornar um pouco mais humano uma sinistra exibição de mercadorias provenientes do mundo inteiro.

Utopia Não podes pretender que eu, Utopia, partilhe do teu pessimismo. No que me diz respeito, se hoje nos encontramos aqui, é porque, ao longo dos séculos, os homens começam a ter consciência da própria estupidez. A sua incessante busca de certezas levou-os a não acreditarem em nada, à incerteza absoluta. Mas não penso que se tenham tornado subitamente lúcidos devido a terem atravessado um período de debilidade colectiva. A inteligência humana não faz progressos; e, aliás, também não regride. Neste final de século, os humanos apercebem-se de que, muito simplesmente, cometeram um grave erro optando por não aceitar como tais os grandes mistérios da existência: o do nascimento, o do morte e, sobretudo, o mistério das suas relações com os deuses. Paradoxalmente, a obsessão de quererem libertar-se a qualquer preço de tudo o que provém do desconhecido conduziu-os a um beco sem saída. Depois de terem feito do ideário de progresso o motor da história, descobriram de que toda a solução gera, sem cessar, mais problemas do que os que aparentemente resolveria. Depois de terem feito da liberdade a chave da felicidade universal, verificam que a economia está a transformá-lo, aos poucos, numa ditadura, a ditadura da ordem mercantil. Depois de terem concebido os meios de comunicação mais eficazes para construir uma nova aldeia planetária, milhões deles contemplam o seu próprio solidão, petrificados como múmias diante dos ecrãs de luz espectral. Depois de dominarem o tempo e encurtarem o espaço, vivem a experiência da velocidade supersónica e do tempo astronómico, e tudo isso para chegar à redescoberta do paradoxo de Zenão de Eleio: a imobilidade do trajecto.

Em conclusão, estou convencida de que, neste fim de século, a estupidez humana chegou ao fundo. E os homens começam a aproximar-se disso. Um sentimento de profundo lassidão opressiva dos

seus espíritos. Já não podem procurar uma explicação racional para todas as coisas, para todos os fenómenos, para todos os acontecimentos. Que tédio é querer constantemente desvendar, com o auxílio de princípios científicos que são sempre os mesmos, as relações de causa e efeito em todos os domínios da existência individual ou colectiva. Que fardo é assinalar, a cada oportunidade, os ligeiros úteis entre crença e conhecimento, entre sonhos e programas, entre amor e poder! Que trabalhosa quer tudo transformar, tudo ordenar, tudo controlar! Meu caro amigo, os humanos estão realmente cansados. Que fazem eles quando, por exemplo, com olhos fixos nos seus pequenos ecrãs, acompanham os seus heróis navegadores, nos seus corridos à volta do mundo? Quando, naufragos temporários com eles, desaparecem ao longo do cabo Horn, nos vãos do terrível Oceano, para depois reaparecerem, sorridentes, nos bocos dos salvadores? Saboreiam, por procuração, o gosto pelo risco sem, contudo, renunciarem ao seu conforto quotidiano. Por outras palavras, repousam. Repousam ao reviverem, por instantes, a sua condição primitiva de aventureiros nómadas. O seu imaginário arranca às imagens debilitantes de que são prisioneiros alguns momentos de verdadeiro liberdade. Para fugirem, por alguns instantes, tanto ao stress como ao tédio de uma existência absurda, procuram mediadores — personagens-símbolos, situações fantasmáticas, estranhos mitos — que os ajudam a reunir nos seus espíritos os múltiplos elementos que a sua vida de todos os dias parece ter definitivamente dissociado: o céu e o terra, a matéria e o espírito, o natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e o consciente.

Em suma, tens razão em afirmar que os homens precisam de nós. Todavia, o cenário que imagino é bem diferente do teu. Não somos meros figurantes, mas os protagonistas do grande rito de Lisboa. Vejo a velha Lisboa a contos com uma terrível crise de identidade, incapaz de aceitar os novos valores nos

Figura 34 — *Em Busca do Caminho*, de Pascal Lecocq, 1997; óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Paris, Coleção Particular.

quais assento o novo sociedade mundializada. Vejo o Velho Senhora ameaçado pela agressividade dos jovens lobos norte-americanos, atacada pelos tigres asiáticos, fugir em direcção às suas fronteiras extremas, aos confins do seu território. É lá que ele reencontro o mar, o Oceano todo-poderoso, fonte de vida, meio de purificação, lugar de regenerescência. Não o esqueças, o antigo imaginário fizera de ti o símbolo da infinidade dos possíveis. Estavas associado à dinâmica da vida. Tudo provém do mar, lugar de nascimento, de transformação e de renascimento, e tudo a ele regressa. O teu movimento perpétuo traduzia, no imaginário, a fusão dos possíveis ainda informais, como os monstros, como as realidades formais, como as tuas vogas, por exemplo. A velha Europa reencontra Oceano porque precisa de um novo baptismo. Ela dirige-se a ti não só para inventar uma nova identidade, mas também para reencontrar uma fé. E porque, figura masculino, apenas simbolizas o passado mítico, era necessário que o enredo tivesse uma segunda personagem: Utopia, figura feminina, que engendra o futuro, personagem integralmente inventada, nascida do vontade de acreditar no futuro, num futuro não imposto e sempre novo. Compreendes por que somos tão complementares e inseparáveis nesta aventura? Ao reunir-nos, finalmente, os humanos procuram, inconscientemente talvez, libertar-se do pecado que marcou o origem da sociedade capitalista e liberal: apostar tudo na busca de uma felicidade unicamente material. Ao mesmo tempo, tentam tratar o traumatismo da sua brutal expulsão das águas protectoras maternas. Efectivamente, o afastamento do mar, portador de símbolos e de ritos, ou seja, o seu nascimento enquanto seres pretensamente autónomos suscitou neles a angústia do morte. Somente o perspectiva de um banho de juventude no líquido em que estiveram mergulhados durante séculos pode aliviá-los. Estás aqui, caro Oceano, para os ajudar a esquecer que são mortais. Que belo paradoxo e que nobre missão!

Quanto a mim, a função que me é atribuída é, sem dúvida, alimentar de novo desejos esquecidos: desejo de amor e de partilha, desejo de justiça e de equidade, desejo de equilíbrio e de paz. Sou uma realidade irreal, e o meu papel é anunciar que um mundo às avessas é possível. Sou uma alteridade sem identidade, capaz de provocar a revolta dos espíritos e, quem sabe?, talvez também uma verdadeira revolução cultural.

Oceano — Sou obrigado a reconhecê-lo, não só és fascinante, mas és também uma grande sedutora. A tua visão sobre o Exposição Mundial de Lisboa e do lugar que nela teremos é, ao mesmo tempo, irrealista, poro não dizer absurdo, e convincente. O poder do teu encanto levo sempre a melhor à imprecisão dos teus conceitos de existência humano. E não poderia ser de outro forma, já que permaneces fiel à tua natureza: uma realidade inacessível, um ser que está «em parte nenhuma», como o teu nome indica, mas que o desejo fantasmático de cada um pode descobrir em toda a parte. Dás-me uma grande vontade de acreditar que os homens são capazes de pensar que o sonho é, afinal, mais real que a realidade, que o mistério é fonte de lucidez e mesmo de inteligibilidade, que o imaginário é revolucionário. E, se eu estou em vias de sair do meu pessimismo, é unicamente graças ao teu irresistível poder de sedução. Porque o teu fascínio assenta no simples facto de ser plausível no imaginário e impossível na realidade. Reparo, ainda estou convencido de que os humanos deste fim de século continuarão o fazer de mim uma imensa «carga-estrada» borrifada de óleo e resíduos químicos, e de ti um banal «megamercado» planetário fornecedor de objectos inúteis e efémeros. Porém, posso aceitar o ideia de que os nossos mestres farão uma peregrinação até Lisboa poro viverem o aventura de um encontro extraordinário connosco: perderem-se no desconhecido flutuante proposto pelo Oceano e reencontrarem-se, no tempo que dura uma exposição, na miragem extraordinária e fascinante projectada pela Utopia.



35

Figura 35 — *Corrida*, de Pascal Lecocq, 1993; óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Courbevoie (França), Coleção Particular.





SITUAÇÕES DE INFINITO

EDUARDO PRADO COELHO



frase dita: «Da minha língua vê-se o mar.» Disse-o Vergílio Ferreira, num discurso preparado para um público estrangeiro (era em Bruxelas, na Europália, na sessão solene de atribuição da prémio que a sua obra suscitara), em circunstâncias que poderíamos dizer de oficialidade latente e de empolamento diplomático. Um escritor de um pequeno país da Europa apresenta-se e, ao mesmo tempo, apresenta a história do seu país, os seus mitos, a sua memória, a sua experiência, a sua língua, a sua escrita. E a dada altura diz uma frase que se recorta, luminosa, no conjunto das frases: «Da minha língua vê-se o mar.» Eu receberei o texto em português alguns dias antes e, ao lê-lo pela primeira vez, estaquei no momento em que a frase surgia e tive o pressentimento de que a cerimónia iria «tocar» as pessoas. Resumindo: há discursos que «tocam» aqueles que os ouvem, e há os outros, os discursos que passam através daqueles que os ouvem, às vezes discursos muito bem feitos, muito adequados às audiências, mas que não conseguem afectar. Em termos de Musil, dir-se-á que existe em cada um de nós uma zona de motivações essenciais, um centro íntimo e indecifrável que não se explica nem comunica, mas que pode tocar e afectar, e que se expõe numa corrente de afectos. Daí uma primeira definição: há textos que afectam ou, por outras palavras, há textos que tocam o mar. Daí uma segunda definição: os textos que tocam o mar produzem situações de infinito. E, por fim, já no limite do dizível: a utopia é um encadeamento de

situações de infinito. A partir daqui, o texto está feito. Resta o dizer do texto.

E, no entanto, entre o texto que se faz e o texto que se diz há uma enorme diferença, tal como na trama que se forma entre a palavra «mar» e a ideia de «infinito» (ou entre a palavra «infinito» e a ideia de «mar»). De uma forma aproximativa (note-se: todas as formas verbais se aproximam de, é esse o seu estatuto próprio, a sua litoralidade: terra à vista), podemos dizer que «mar» é metáfora de «infinito». Mas por uma vez o quiasmo não é gratuito: o mar como metáfora de infinito diz-nos (preferiria: sussurra-nos) o infinito do mar. Hans Blumenberg, que avançou naquilo a que se chamou uma «metaforologia», falava numa teoria da inconceptualidade. Isto é, a metáfora resiste ao conceito, e a linha dessa resistência é a inconceptualidade da metáfora. Por outras palavras, algo na metáfora se agarra à forma, se prende à imagem, para assim garantir que a linguagem se não soltou do mundo da vida. Todo o saber, diz-nos Blumenberg, vai acompanhado de uma desilusão. Em Vergílio Ferreira, isto dizia-se de outro modo: para as perguntas existem respostas, mas para as interrogações todas as respostas são decepcionantes. O que compensa a decepção é a forma da metáfora, a sua inconceptualidade. A interrogação é uma pergunta envolvido em infinito. E preciso de um toque de infinito que lhe respondo do lado de lá. A frase é como um estreito entre dois mares. Se a frase de Vergílio Ferreira nos toca, não é apenas porque ela nos diz o mar da língua, mas porque ela própria toca o infinito desse mar.

Figura 36 — Der Monch am Meer, de Caspar David Friedrich, 1808-1810; óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm. Berlin, Staatliche Museen — Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie.



Figura 37 — *Lac de Genève*, de
Gustave Courbet, 1876; óleo
sobre tela, 74 x 100 cm. Gallen
(Suíça), Kunstmuseen.

Nisso a reconhecemos para nos reconhecermos no excesso disso, isto é, na nossa utopia.

Há um poema de Ruy Belo que se chama *Orla Marítima*. Começa assim: «O tempo das suaves amigas/é junto ao mar ao longo da avenida.» E acrescenta: «tudo ali pára como nas fotografias.» No momento em que o poeta escreve estas palavras, as fotografias abandonam o tempo como barcos que deixam o cais e entram no espaço mágico do «antigamente» que não é o que antes nós fomos, mas o antes de todos os tempos em que suspensamente, como nas fotografias, fomos: o antes em que tudo parou, situação de infinito. Assim: «Da terra vem a água e da água a alma/o tempo é a maré que leva e traz/o mar às praias onde eternamente somos.» Por isso se diz que no espaço da literatura toda a letra é litoral.

Lê-se ainda neste poema: «Deus anda à beira de água calça arregaçada.» Reparem: Deus não faz parte dos turistas mais ou menos profissionalizados. Reparem: Deus não trouxe calções de banho. Reparem: até Deus gosta de chapinhar na água, sentir o infinito a tocar-lhe os pés. E por isso, «de calça arregaçada», Deus corre pela praia. Como nós. E por isso é na praia, ou na página onde a praia se escreve, que nós, como Deus, «eternamente somos».

Reparem ainda: Deus corre pela praia. Porque, nestas coisas, é tudo uma questão de velocidade. A condição litoral tem uma regra: dar consistência ao mar sem nada perder do infinito. Como escreveram Deleuze e Guattari, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, «o plano de imanência é como um corte no caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita em que elas se esboçam e desvanecem: não é um movimento de uma para outra, mas, pelo contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, porque uma não aparece

sem que a outra tenha já desaparecido, e uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos cootiza e desfaz no infinito qualquer consistência. O problema da filosofia está em adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha». E mais



adiante: «Pascal aposta na existência transcendente de Deus, mas o que está em jogo na aposta, aquilo em que se aposta, é a existência imanente daquele que acredita que Deus existe. Só essa existência é capaz de cobrir o plano da imanência, de adquirir o movimento infinito, de produzir e reproduzir intensidades, enquanto a existência daquele que crê que Deus não existe cai no negativo.» Donde «só há critérios imanentes, e uma possibilidade avalia-se em si mesma nos movimentos que traça e nas

Figura 38 — *Morgenstimmung (Acetuck)*, de Gerhard Richter, 1969; óleo sobre tela, 204,5 x 108 cm. Rochechourt, Musée Départementale d'Art Contemporaine.

intensidades que cria num plano da imanência: rejeita-se o que não traça nem cria. Um modo de existência é bom ou mau, nobre ou vulgar, cheio ou vazio, independentemente do Bem e do Mal, e de qualquer valor transcendente: só existe como critério o teor da existência, a intensificação da vida».

Reparem: só há critérios imanentes, e é por isso que gostamos de ver Deus de calça arregaçada e rimos, e corremos ao lado dele, e salpicamos Deus com os nossos pés desastrados, e atiramos punhados de areia às pernas enrodilhadas nos limos e no espuma da água, e Deus corre à nossa frente, e nós somos infinitamente como nas fotografias.

Herberto Helder (em *Photomaton & Vox*):

Inquiro se o corpo não será uma memória, formo colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.

É no tramo extenso e instável do questionário que assenta o poema, maneira de pensar que há o mundo, e o mundo sai do corpo, e existe a memória carregada de formas, e as formas são sustentados pela energia de um imaginário.

Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa das coisas, o [história do trajecto,

mas

um nó de energia como o nó de um olho óvido,
o fulcro de uma corrente electromagnética,
um modelo fundamental de poder,
de alimentação.

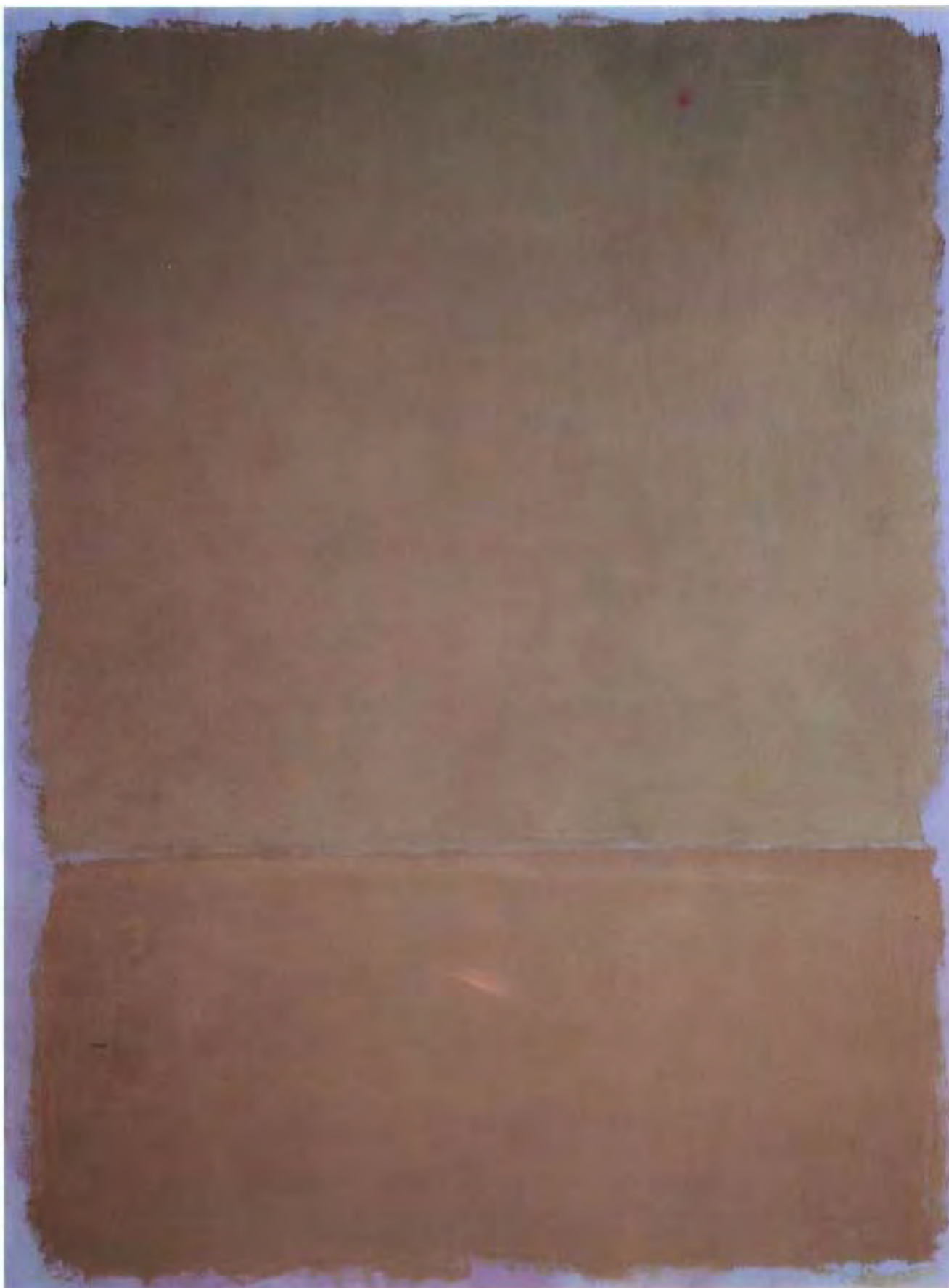
E aí, como num instante ou precipitação ou extremo, a morte ataco o poema, o corpo em circunstância de poema,

o mundo com rosto de poema,
numa fuga, raptó ou fulgor,

um feixe de energia que se pensa como mundo,
a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção, o tempo todo, a vida.

Regressemos a Vergílio Ferreira. «Da minha língua...» identifica a língua como um lugar. Lugar, donde perspectiva, varanda. Um de nós avança até à varanda, olha e diz: «Daqui vê-se o mar.» Mas que espécie de lugar é uma língua? É um lugar estranho, porque não há lugar que lhe seja anterior, onde a língua se coloque como instrumento disponível. Por outras palavras, mas sempre através das palavras, nenhum lugar anterior à linguagem é pensável senão através da linguagem que o nomeia na sua anterioridade. Deste modo, tudo acontece do interior da língua, incluindo o imaginário exterior desse interior. E por isso, porque não há começo, porque todo o começo já foi começado, não há palavra que feche o caso da língua. Fecha-se o caso, cerram-se as janelas, correm-se os taipais, aferrolho-se o portão do jardim, e o borco está pronto para partir – mas tudo acontece ainda no interior da casa, o cais, a amurada, o convés, a vela longínqua, o fumo das máquinas na linha distante das águas. É assim: o mar já estava na raiz da casa, na sua cave aquático de peixes cegos, mas a casa estende-se pela imensidade do mar, interminável. A palavra corre à beira-mar, literalmente litoral.

Lacan distinguia entre «*le langage*» e «*lalangue*» (assim mesmo, numa só palavra). A linguagem apreende o representável de «*lalangue*». Mas o real de «*lalangue*» é o que resiste à representabilidade das categorias linguísticas. Onde, há uma «inconceitualidade» da linguagem e a ela se pode dar o nome de «*lalangue*». Quando se diz «*lalangue*» diz-se que, em tudo o que se escreve, há algo que nunca deixa de não se escrever, isto é, que obstinadamente se repete





como aquilo que se não escreve, ali onde o escrever cessa de poder escrever. Transcrever na língua o ponto onde o línguô não escreve é como dor consistência ao caos sem perder o infinito que o sustenta. Ou inscrever no interior de um círculo o exterior de qualquer círculo. A isto se dá o nome de «poesia». É o ponto em que o nem-tudo se projecta em tudo (poro utilizarmos os termos de Jean-Claude Milner). O que levo a que se imagine uma palavra que diria o falta desse nem-tudo, e, dizendo-a, diria tudo, palavra soberano. Será o «mar» essa palavra? Ou será o «mar» a impossibilidade dessa palavra? Enquanto situação infinito, o mar apenas diz que nenhuma palavra é soberano. Orla de todas as palavras, o mar exorbita, isto é, excede o orbe. Entre o orbe e a orla, a utopia.

É o que em Lacan se enuncia como as chicanas do Todo. Para que um Todo se possa dizer, é preciso um limite que, definindo-o, assegura que o Todo faz um Todo. Mas se não há Todo sem limite, isso significa que só o não-Todo garante o construtibilidade de um Todo. Só o mar se suspende em forma de ilha, ou o deserto em formato de caso.

Há também um paradoxo da expressão «minha língua». Como pensá-la? De um lado, eu, sujeito. Do outro, os línguas, instrumentos. Percorro-as com os olhos, experimento-os, calço-as como se fossem luvas, as mãos enterradas no color forrado das palavras, e depois escolho uma, e digo: é esta, esta é a minha língua. Mas não foi nodo disto o que se passou. Nasci, abri os olhos e estendi as mãos, e as palavras estavam antes dos olhos, e as palavras estavam dentro das mãos. Não pude escolher, foram elas que me escolheram, e eu não consigo regressar ao momento em que o línguô poderia ter estado à minha frente e eu um passo atrás em relação a ela. Todo o começo já começou, chegamos sempre a meio da festa. É a língua que me

subjectivo nela, não sou eu como sujeito que a faço «minha». Onde, o mar que eu vejo nas palavras da língua viu-me primeiro antes de eu começar a viver. Ó mar antiquíssimo! Como escreveu Jacques Derrida, em *Le monolinguisme de l'autre*, «o proprietário não possui propriamente, naturalmente, aquilo que ele no entanto chamo o sua língua; porque, quer ele queira quer não, faça ele o que fizer, não pode manter com elo relações de propriedade ou de identidade naturais, nacionais, congénitas, ontológicas; porque não pode acreditar e dizer esta apropriação senão no decurso de um processo não natural de construções político-fantasmáticas; porque a língua não é o seu bem natural e, por isso mesmo, ele pode historicamente, através da violação de uma usurpação cultural, isto é, sempre de essência colonial, fingir que se apropria dela para a impor como 'sua'». É por isso que não faz sentido dizer-se: «Da minha língua vejo a terra.» Porque a perda da propriedade, o perda do próprio, da relação senhorial, faz-se no momento em que o pé toca a areia molhada, faz-se no ponto de desenlace do terra em mar. E é aí que o próprio «eu» estremece, vacila e cede o lugar à impessoalidade. Da minha língua não sou eu que vejo; vê-se, alguém vê, alguém seja quem for, único e igual a todos os que são inevitavelmente únicos, tu, corpo apenas, e exposto às pancadas surdas do água anónima, elo, ele.

A alternativa seria entre «ver» e «ouvir». Uma língua que se fala é uma língua onde se ouve. Tu falas, e eu ouço o mar nas tuas palavras – vens de tão longe, morinheiro. Mas uma língua que se escreve é uma língua onde se vê. Toda a história do conhecimento está definida na tradição grega do Ocidente pela centralidade do ver: ver é conhecer, na inclinação modulada das metáforas da luz. E o ver pressupõe uma espécie de simetria entre sujeito e objecto. E o ouvir

Figura 39 — *Sem título*, de Mark Rothko, 1969; acrílico sobre papel sobre tela, 199,4 x 148,8 x 3,5 cm. Chicago, Museum of Contemporary Art.

Figura 40 — *La Plage, Le Brise-Lames*, de Léon Spillioert, 1909; giz, lápis, aguarela sobre papel, 74 x 50 cm. Bruxelas, Crédit Communal de Belgique.

parece mais ligada à tradição judaica e envolve uma relação de assimetria entre o voz, que vem de cima, e aquele que ouve. E, no entanto, em nenhuma expressão se apreende de tão perto o infinito do metáfora do que em «ver o mar». Por estranho que pareça, aquele que ouve o mar ouve o mar todo, porque os vozes e afectos sonoros que vêm do mar não são o mar, mas o seu falo definido, como falo completo, enquanto aquele que vê o mar, esse, vê do mar apenas um pouco de mar, água parada na concha da mão. Onde, conhece mais a sua desordem e não consegue iludi-lo pelo atropelo das palavras. Ver o mar é a ruína da transparência de um conhecimento pleno. Quando alguém diz «da minha língua vê-se o mar», diz uma frase que se aproxima mais do que qualquer outro. Debruçar-se sem cair é a linha de possibilidade de uma situação de utopia – mas que só tem sentido se a queda for iminente.

Quando Vergílio Ferreira proclama que «da minha língua vê-se o mar», ele está a estabelecer uma espécie de tipologia entre os línguas donde se não vê o mar e os línguas donde se vê o mar. Neste plano, podemos supor sem riscos excessivos, Vergílio convoca tacitamente o Hegel de *Die Vernunft in der Geschichte*. Aí se procura compreender a existência de «espíritos dos povos» que resultam de um condicionamento natural. «As formações particulares distinguem-se umas das outras porque o modo de ser da naturalidade é uma exterioridade recíproca em que as determinações particulares se apresentam como entidades singulares. Esta determinação abstracta contém a razão pela qual é necessário que o que aparece no espírito como um grau particular do seu desenvolvimento se manifesta como uma figura natural singular que existe por si e exclui as outras.» Assim, «cada povo representando um grau particular do desenvolvimento do Espírito é uma nação».

E mais adiante: «O homem está necessariamente em relação com a natureza: qualquer evolução implica que o espírito se erga contra a natureza e se reflecta em si próprio; significa uma separação do ser espiritual que se concentra em si contra a sua imediatidade que é precisamente a natureza. Ora o momento da naturalidade cai nesta separação precisamente porque a naturalidade é estado de separação; assim nasce a antítese do espiritual com o exterior.» E por fim: «A forma mais geral de determinação natural historicamente importante é a que é constituído pelo relação entre o mar e a terra. A terra apresenta três diferenças fundamentais. Encontramos em primeiro lugar os países montanhosos e sem água, em segundo lugar os vales percorridos pelos cursos de água, e em terceiro lugar os países da costa.»

Como são os povos da montanha? A primeira palavra é: fechados. As montanhas definem espaços compactos, metálicos, delineando grandes planícies ou estepes. Nestas circunstâncias os únicos movimentos são de «natureza impulsivo, mecânica e selvagem». É verdade que a amplitude dos espaços circunscritos suscita o nomadismo, mas devemos reconhecer que a «errância dos nómadas é apenas formal, porque limitado o espaço uniforme». Os povos da montanha tendem a isolar-se e a verem os outros povos com desconfiança. Daí que a tendência natural vá no sentido do desenvolvimento de uma cultura de guerra. Bandos armados consagram-se ao soque e à predação.

Já os países de transição são muito diferentes. Habitam vales formados pelo curso dos grandes rios, e as planícies fluviais são férteis e acolhedoras. Onde, surgem as condições para o emergir de centros de civilização. O que prolifera não são apenas os espaços agrícolas, mas também a inteligência

e o espírito de planificação. Os homens da montanha vivem no impulso imediato. Os homens dos vales habituam-se a organizar o tempo, a calendarizar as tarefas, a prever as grandes mudanças meteorológicas, a inventar novos instrumentos para trabalhar a terra, a sedentarizar-se através de uma organização social, da criação de uma ordem política e jurídica em que a universalidade se substitui à singularidade. Como diz Hegel, «grandes impérios elevam-se nestes países e começa a fundação de Estados poderosos. Esta acção na finitude não é, assim, um impulso para o indeterminado, mas uma maneira de agarrar firmemente o universal». E Hegel vai ainda dizer que, ao contrário de um preconceito tenaz, a água não divide mas une; quem divide são as montanhas. Os rios abrem para o gosto da circulação e da comunicação.

E o texto hegeliano termina, neste capítulo, com uma referência a Portugal: «É em Portugal que os rios espanhóis se lançam no mar. Podia pensar-se que a Espanha, tendo rios, devia estar necessariamente em relação com o mar. Pelo contrário, foi Portugal que desenvolveu especialmente estas relações.»

Mas como se caracterizam estes povos que dialogam em permanência com o mar? É a passagem do finito da planície para o infinito do mar, mas é ao mesmo tempo o ponto em que o universal fundamentado corre o risco de se dissolver no indeterminado. Porque a planície fluvial fixa ao solo. Porque o mar vem estilhaçar as ligações que o solo estabeleceu. Assim, o mar desenvolve uma condição contraditória: «Os que navegam no mar querem também ganhar, adquirir bens; mas o meio de que dispõem volta-se contra eles. O meio opõe-se ao próprio fim.» Isto faz que os homens do litoral passem dos princípios de uma razão universal para o domínio de uma sagesa prática feita de prudência,



Figura 41 — *Shadow*, de Andy Warhol, c. 1978; serigrafia e acrílico sobre tela, 193 x 132 cm. Novo Iorque, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

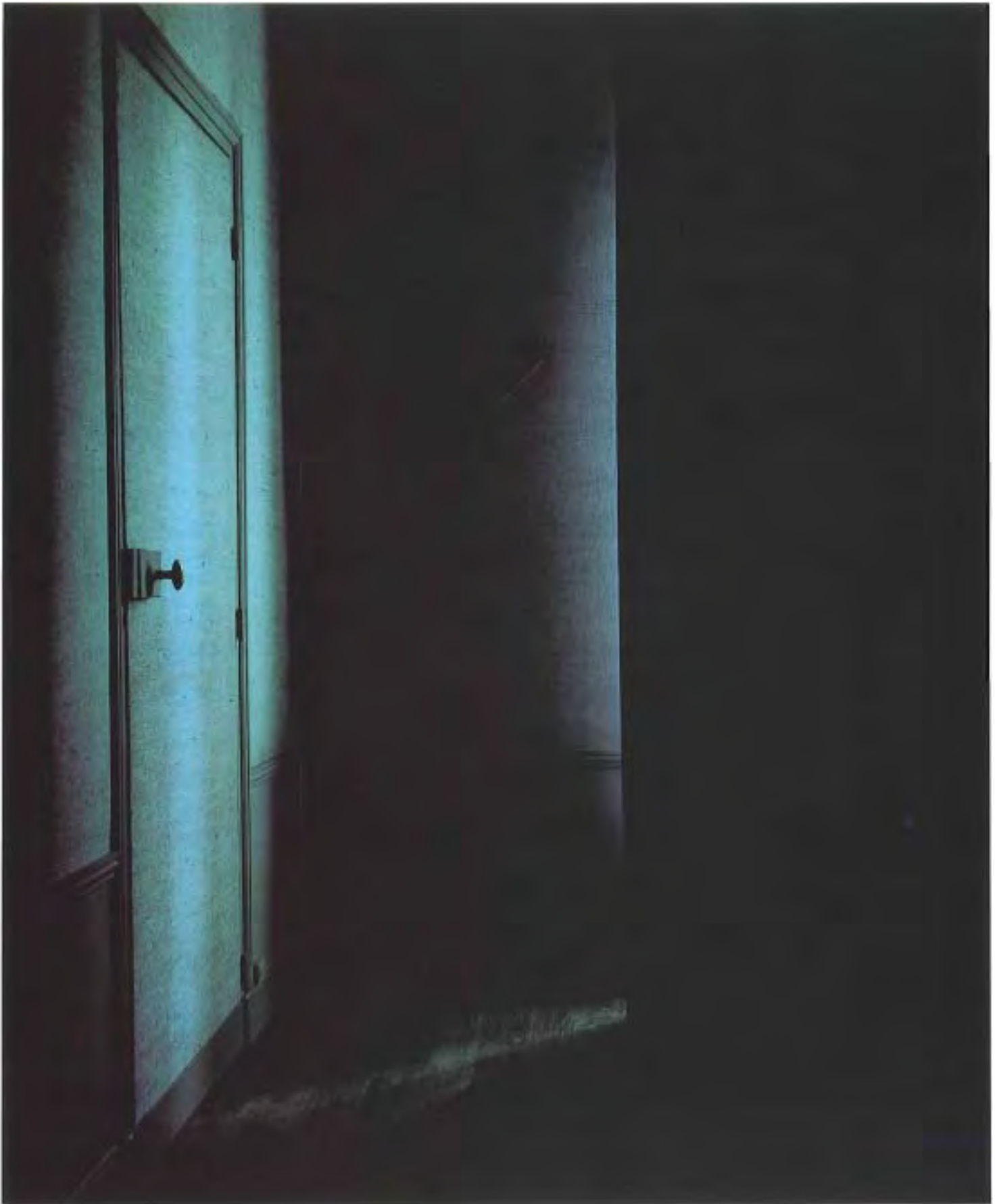


Figura 42 – Sem título, de Sam Francis, 1967; acrílico sobre tela, 193,5 x 131 cm. Paris, Galerie Jean Fournier.

cálculo e ardil – a «métis» dos gregos, arte de caçadores e de sofistas. E porquê? Porque eles confrontam-se com um elemento que não resiste – a água. E, no entanto, de todos os elementos é este «o mais matreiro, o menos seguro, o mais mentiroso». Qual a resposta dos homens? A mais precária, embora corajosa. Porque eles entregam-se à segurança instável dos barcos, «esses cisnes da água», e deste modo passam do que é fundamento firme para o que é abandono ao acaso e à indefinição: avançam transportando consigo próprios o solo de que precisam. Mas, no entanto, ninguém é mais sensível do que eles ao apelo do infinito que lhes vem do mar.

Há, assim, pensadores da terra, e há pensadores do mar. Talvez possamos dizer que Heidegger e Carl Schmitt são pensadores da terra. Nietzsche ou Deleuze são pensadores do mar. É tudo uma questão de pregnâncias viscerais. Heidegger detesta o mar como detesta Veneza. Eu poderei odiar Heidegger por esta acumulação de ódios. Mas antes de odiar procuro perceber. A argumentação de Schmitt é perfeitamente lógica: o mar é o espaço do niilismo – porque não existe nenhum ponto fixo para deter a flutuação do pensamento e da vida dos homens. Já o segundo argumento é mais subtil e dá-nos um pouco mais que pensar: se o homem se move num espaço de puro movimento, e se ele não pode prescindir de uma certa estabilidade que ele vai criar, é uma criação unicamente do homem, é um mero artifício em que a natureza se retirou, e isto corresponde à vitória da técnica sobre o próprio homem. Em Schmitt, o mar aparece como uma instância diabólica: todo o mar é Oceano, isto é, desmesura e desenraizamento.

Franco Cassano, em *Il pensiero meridiano*, explica-nos que a filosofia só podia ter nascido num povo em diálogo com o mar como o povo



grego – um povo em arquipélago. E explica: «O mar torna horizontal um saber que era vertical, desfaz a fixidez do terra ao confrontar-se com o movimento incessante e infinito das ondas. E à medida que os místicos descem das montanhas, do recolhimento dos oráculos, à medida que as suas palavras descem até à horizontalidade do mar, aceitando andar através das estradas, aceitando o sentimento da pluralidade, aceitando a contradição, o desmentido, a contestação, realiza-se o milagre grego.» Esta é a Grécia, não apenas da democracia, mas também dos sofistas, da retórica, da tragédia e da *phronesis*.

E Heidegger? Podemos dizer que nele o relação com o mar se reproduz na relação entre a Grécia e a Alemanha (o alemão diz «do minha língua vê-se o Ser»), e a imagem do pensamento. Heidegger é um camponês e, mesmo que alguns heideggerianos tenham querido civilizar o pensamento do Mestre, este traz agarrada aos pés o terra lamacento dos caminhos que não levam o porte nenhuma. Heidegger odeia o técnica, mesmo quando a penso poro além dos lugares-comuns em que a pensamos e defende um regresso ao campo. Não há praias em Heidegger, Deus não anda à beira-mar de calça arregaçada, e também não há sexualidade inconsciente ou textualidade poética. São muitas coisas que faltam a um pensador para ser capaz de pensar algumas das coisas que nos tocam – e sobretudo para ser capaz de pensar Veneza.

Veneza e Nietzsche, e a *gaia scienza*. Nietzsche incita os filósofos a embarcarem e aconselha-os a não terem casa. Mas aceita que, se pretenderem mesmo habitar uma casa, a construam sobre o mar: é preciso partilhar um segredo com esse monstro.

Imagem de felicidade durante uma estada nas Maldivas: para chegar ao meu quarto atravessava-se uma pequeníssima ponte de madeira e

entrava-se depois num espaço construído sobre o mar, como um borco. À noite, ao adormecer, a cama parecia flutuar. Durante o sono, as pancadas incessantes da água contra a madeira carcomida. Partilhar um segredo com o monstro – um segredo feliz.

A frase dito, mil vezes repetida, cada manhã, na luz do varanda do quarto (versos de Sophia de Mello Breyner): «Quando eu morrer, voltarei para buscar/os instantes que não vivi junto do mar.» Frases como esta são operadores obsessivos de situações de infinito. Não conheço outra utopia que nos seja acessível: o mar à mão, todo o mar, «toda a atenção, o tempo todo, a vida». Pouco a pouco, o texto desfaz-se onda a onda.

Figura 43 – *Passage, Extrait de Fragments d'un Labyrinthe*, de Daniel Boudinet, 1979.

Figura 44 – *Concetto Spaciale*, de Lucio Fontana, 1967; óleo sobre tela, 81,5 x 65 cm. Paris, Coleção Emmy de Mortelaere.







MARIA PACHECA: A CARTA QUE NINGUÉM VIROU

CLARA PINTO CORREIA

Pediram-me que vos falasse da primeira coisa que me viesse à cabeça. Teoricamente, poderia ter feito o que o Obélix fez na *troupe* de teatro moderno de *Astérix e o Caldeirão*. Poderia ter avançado até à boca de cena e proclamado, de olhos em alvo, «estes romanos são doidos». Mas, afinal, o contrato não era assim tão simples. Poderia falar da primeira coisa que me viesse à cabeça, sim, mas teria de ser sobre Oceanos e Utopias.

Foi a pensar nisso que me lembrei de umas leituras que tenho andado a fazer nos últimos anos; e de como essas leituras poderiam revelar-nos um oceano totalmente constituído como matéria utópica, mas não através de nenhum dos parâmetros a que estamos acostumados. Haverá alguma utopia mais bela, mais persistente, mais patética e irrecusavelmente humana do que o encontro da plenitude sexual? E se fosse o mar que tornasse essa plenitude possível? É esta combinação, que inicialmente me surpreendeu tanto como poderá agora surpreender algum dos leitores, que ultimamente tem andado às voltas dentro da minha cabeça, muito depois de fechados os livros onde, pela primeira vez, dei por ela.

Os Árabes têm uma expressão que descreve maravilhosamente estas coisas: quando falam delas, dizem que é como uma carta que sempre esteve sobre a mesa, mas que nunca ninguém se lembrou de virar.

O caso de Maria Pacheca, descrito inicialmente por um médico português no século XVI e depois



Figuras 46 a 51 — Diferentes aspectos de configurações humanas «monstruosas», causados por fenómenos de indefinição sexual, tal como apresentados no tratado *Monstros e Maravilhas*, do cirurgião francês Ambroise Paré, contemporâneo de Amato Lusitano (século XVI).

Figura 45 — Uma lenda do Idade Média: sereia/deusa. Espectáculo «Oceanos e Utopias».

retomado e parafraseado até à saciedade em tratados da época de outros especialistas europeus, é como uma dessas cartas.

O texto não ocupa mais de um parágrafo e está enterrado no meio de dezenas de outras descrições e de outros tantos casos, alinhados segundo uma lógica

seiscentista que, a ter existido, se perdeu por completo com a passagem dos séculos. Imediatamente antes, a «Cura XXXVIII» trata «De Verrugas».

Imediatamente depois, a «Cura XL» (pois também deve ter em tempos existido uma lógica para esta numeração) trata «De Um Rapaz Que Defecou Uma Vesícula Cheia de Vermes».

Mas aquela que realmente nos revela um efeito secundário de uma grande odisséia em que dificilmente teríamos pensado sem a ajuda deste estímulo, mas que se torna óbvio depois de nos confrontarmos com ele, é a «Cura XXXIX»: «De Uma Rapariga Que Passou o Verão.»

NÃO É FÁBULA

O texto, sucinto, desprendido, reza exactamente assim:

Na freguesia de Esgueira, a nove léguas de Coimbra, cidade ilustre de Portugal, havia uma rapariga, fidalga, cujo nome, se não me engano, era MARIA PACHECA. Chegada à idade em que as mulheres

costumam ter pela primeira vez a menstruação, em vez desta, principiou a oparecer-lhe e o desenvolver-se um pénis que até esse tempo estivera interiormente oculto. Desta forma transitou de mulher ao sexo masculino, vestiu fato de homem e foi baptizado, com o nome de MANUEL. Foi à Índia, tornou-se famoso e rico, e ao voltar à pátria, casou. Ignoro, porém, se teve descendência. Todavia estamos cónscios de que ficou sempre imberbe.

Os conhecedores do estilo não se enganam. O seu laconismo é uma imagem de marca. Trata-se, obviamente, de um dos muitíssimos casos clínicos compilados por João Rodrigues de Castelo Branco – o homem licenciado em Medicina pela Universidade de Salamanca quando não tinha mais de 18 anos de idade, que ficou conhecido na memória e na literatura pelo *nom de plume* de Amato Lusitano; o homem cuja vida é todo o retrato de uma época, o personagem que, na sua dupla condição de cristão-novo constantemente fugido ao Santo Ofício e de humanista itinerante da Renascença, percorreu sem descanso a Europa inteira. Diagnosticando aqui, tratando ali, em toda a parte reflectindo e escrevendo copiosamente. E fugindo, uma vez e mais outra, até cada vez mais longe, por artes cada vez mais turbulentas. Chegou a viver em Roma como médico pessoal do papa e depois escapou-se por uma janela quando os inquisidores entraram pela porta arrombada. Participou intimamente nas pesquisas esotéricas dos judeus letrados de Ancona. Quando Dubravnik ainda se chamava Ragusa, recebeu uma ordem de expulsão municipal enquanto os doentes recolhidos em sua casa esperavam pacientemente a vez de serem atendidos. E assim se fez outro vez ao caminho, assim foi cumprindo o seu destino de judeu errante, até ser vitimado por uma epidemia de peste que tentava combater em Salonica.

As suas *Centúrias de Curas Medicinais*, o legado monumental de uma vida tão carregada de aventuras como de investigações, foram inicialmente publicadas no latim obrigatório da época, em



Florença, sob o título *Curationum Medicinalium Centuria Septem*, no ano de 1551¹. Encontramos Maria Pacheco no meio do segundo volume. E, à descrição sintética da sua mudança de sexo, segue-se o seguinte «Comentário»:

Não é fábula transformarem-se os mulheres em seres masculinos. Plínio conto no livro VII do seu *História Natural*, capítulo IV: «Lemos nos anais que, durante o consulado de P. LICÍNIO CRASSO e C. CÁSSIO LONGINO, um filho de CASINO tinha sido primeiro raparigo e foro desterrado por ordem dos pais para uma ilha deserta, por mandado de Aruspices. LICÍNIO MUTIANO conto que se viro em Argas um tal ARESCONTE, que foro antes ARECUSSAS, casado; seguidamente lhe apareceu barbo e virilidade e casara com uma mulher. Igualmente conheceu em Esmirna um rapaz, e eu próprio vi em África um cidadão tisdritano, L. COSSÍCIO, demudado ao seu sexo feminino no dia das bodas.» Eis o que diz Plínio, e destas histórias não se afasta muito o que já dissera HIPÓCRATES no livro VI de *Morbis popularibus*, desta forma: «Em Abderas, FETUSA, esposo de PYTHIA, foi fecundada nos primeiros tempos. O marido, porém, esteve no exílio durante muito tempo e entretanto a menstruação sofreu uma suspensão; depois surgiram-lhe dores e rubores nos articulações. Quando estas coisas aconteceram, apareceu-lhe o membro viril, ficou totalmente cabeludo, teve barbo e a voz tornou-se grave.» E acrescenta: «O mesmo sucedeu em Tosos com NAMÍSIA, esposo de Gorgipo.»

SEMPRE OS HOUE

Não, doutor João Rodrigues, claro que nada disto é fábula.

Nós é que tendemos a não pensar nestas coisas quando pensamos nos grandes sonhos e nos pequenos segredos que marcaram todo o período das Descobertas, exactamente o período em que Amato Lusitano calcorreia as estradas europeias escrevendo pacientemente o seu compêndio. Observando sempre o corpo humano em pormenor, mas sem

circunvalações inúteis, como se nada o surpreendesse. Mas presenteando-nos a nós, agora, quatro séculos mais tarde, com pressentimentos que ainda não nos tinham visitado.

Porque – vejamos.

Porque homossexuais sempre os houve. Transexuais sempre os houve. Sexos profundamente sentidos, mos trancados dentro das aparências externos do sexo oposto, sempre certamente os houve. E, como sempre, tudo isto se vivia dentro de um qualquer quadro social que ditava as suas regras e impunha as suas peias.

Muitíssimos outros casos retratados nos *Centúrias de Curas Medicinais* alertam-nos, sem alarde nem retórica, para a recorrência destas condições, tão antigas como a condição humana. Amato parece gostar bastante desta faixa de névoa onde as sexualidades se perturbam e os corpos se lançam na demanda descoordenada da condição do outro, impondo à sociedade circundante, através do poder rebelde da fisiologia, o único grito de alarme que os tempos e as circunstâncias não podem abafar. A sua obra médica está cheia de menstruações desviantes; de excrescências que explodem como metáforas para o que de outra forma não pode ser dito; de partos bizarros; de cozinhados uterinos que teimam em subverter as expectativas; de secreções inopinadamente animadas de uma qualquer forma de vida, que não é o que nós temos nem vêm de nenhum dos lugares que conhecemos; de espíritos húmidos; de imaginações carnosas. E, frequentemente, estes fenómenos aparecem ligados a numerologias todo-poderosas, a conjunções astrais com exigências próprias, a geografias específicos que uma qualquer força invisível delineou com precisão para que ali se desenrole o que, de outra forma, ficaria sempre enrolado. Por o que não possamos esquecer-nos de que o nosso corpo ouve vozes que nós não ouvimos. Recebe sinais que os nossos sentidos nos ocultam. E produz, quando menos esperarmos, de dentro de

¹ Depois de uma longo espera, os *Curas* de Amato Lusitano foram finalmente traduzidos no íntegro para português pela dedicação e amor à arte de um professor de Latim e Português do liceu de Portalegre, Firmino Crespo de seu nome. A obra apareceu em 1980, numa publicação em 4 volumes da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa.

nós próprios e à nossa revelia, configurações que a porte que nós conhecemos do nosso próprio cérebro nunca nos deixará decifrar. O nosso corpo, escreve Amato nos entrelinhas, faz parte de uma grande cadeia de causas e efeitos que se inscreve foro do âmbito da nossa percepção. E pode, a qualquer momento, ser ele próprio possuído por ordens imperiosas vindas de onde nós não viemos.

MUITO GRAVE E REPUGNANTE

Poro nosso instrução e nosso deleite, porque deliciosa é a prosa deste homem espectacular, vejamos alguns exemplos.

Da «Cura XV», no volume I – «Da Supressão de Menstruação e dos Exantemas Que Apareciam por Todo o Corpo»:

Uma raparigo solteiro, de 18 anos, teve supressão dos habituais menstruações. Por isso caiu num sintoma muito grave e repugnante, que era o aparecimento de exantemas espalhados por todo o corpo, não os que se chamam bexigas ou sarampo, mas uns pequenos tumores aflorando em todo o pele, grandes e desmesurados. Todos os dias nasciam sete e oito vezes, e outros tontos desapareciam. Tinham o duração de meio horo, às vezes de uma inteiro. Estes tubérculos eram eflarescentes ou borbulhas de cor avermelhado e bronco, dando principalmente um aspecto horrível oo rosto.

Ou, mais impressionante ainda, no mesmo volume em que se narro a vida de Maria Pacheco, o relato da «Cura LXXXVIII» – «De Uma Extraordinária Excrescência Carnosa da Região Inguinal de Uma Mulher, com o Peso de Vinte Libras»:

A mulher em questão, internado no Hospital de Pesaro aos quarento e cinco anos, veio o morrer passados poucos dias de eu o ter observado, o qual fizemos dissecar imediatamente, tendo convocado médicos e cirurgiões de várias portes.

O que Amato e os seus colegas encontram na autópsia não são os intestinos, «como alguns julgavam», nem o útero, «como outros acreditavam»: «Toda essa pendurada era carne, branco, pituitosa, mostrando o tecido carnoso das mamas. Com efeito a abertura da vulva estava contido na porte alta desta pendurado.»

Além disso, esclarece-nos o médico mais adiante, à medida que prossegue a dissecação do cadáver, «o útero desta mulher estava contraído entre o intestino recto e o bexigo, de forma que os inexperientes e pouco experimentados em Anatomia julgariam tratar-se de uma bexiga»; acrescentando, logo de seguido, que «úteros deste género é costume verem-se não raramente nalgumas mulheres, particularmente nos estéreis e que nunca deram à luz. Estas têm também as mamas pequenos e contraídas poro que delas se infiro o pequena exiguidade do útero».

Turvas são os águas da sexualidade, e há momentos interessantíssimos em que Amato parece não saber, ou não querer, separar os mares do homossexualidade das correntes de transexualidade. Um exemplo superlativo é a «Cura XVIII», do volume III – «Em Que Se Trata de Um Estranho, mos Verdadeiro, Coso de Uma Mulher Que Ficou Prenhe de Outro»:

Vou descrever um coso estranho, mos verdadeiro, acontecido em Salanica. Duas mulheres turcos vizinhos, em virtude de muitos actos de coito, íncubos e súcubos, contaminavam-se e poluíam-se. Destas, uma era viúvo e o outro tinha marido. Oro, quando uma vez a viúva, excitado poro o coito, provocasse o outro companheiro poro a acção do coito, e por ocase no altura em que o marido com que esta tivera o prótica, saíra de coso, pôs-se em atitude súcuba. Nesse trabalho do coito e de abraços, depois de muita fricção e apegos e do ejaculação de sémen, o útero da viúva súcuba sorveu, em virtude de enorme apetência, não só o sémen do mulher íncuba, na afirmação do própria, após feitos vários juramentos.

E devemos-lhe dar crédito, visto ser-lhe menos ignominioso confessar ter concebido de um homem que de uma mulher, feito desta forma.

SEGUNDA MORTE DE JOÃO BAPTISTA

Descobrimo sinais cada vez mais evidentes de transexualidade, ou de um anseio confuso a que nenhum dos contemporâneos de Amato Lusitano poderia dar nome, encontramos, por exemplo, o caso relatado na «Cura III» do volume IV – «De Um Homem Que Todos os Meses Tinha, Através das Hemorróidas, Evacuação ou Purgação de Sangue como as Mulheres pelo Útero»:

O vendedor JOÃO BAPTISTA, homem de quarenta e cinco anos, há muito que tinha copiosas evacuações de sangue, todas os meses, através das hemorróidas, à maneira do que acontece na menstruação das mulheres. Agora, porém, como lhe fosse reprimido por alguns dias, e não saísse pelo forma costumada, eis que principio o derramar o sangue pelo boca, omarelado e vermelho, muito acumulado, sem tosse e sem febre. Muito amedrontado por isto, procuro conselhos poro se livrar deste mal. Então eu, ponderando tudo como convém [...]

Aqui temos que interromper o doutor para reparar com mais detalhe num pormenor interessante: o vendedor João Baptista procura Amato depois de perder as suas costumadas sangrias menstruais, e não durante todos os muitos anos em que, a avaliar pelo texto, o fenómeno decorre ciclicamente sem parecer preocupar a vítima.

Amato, aliás, também não dá quaisquer sinais de surpresa perante os sintomas de menstruação hemorroidal, acrescentando mesmo, no seu típico tom de enorme casualidade: «Notei que havia também muitos outros a sofrer de tal doença.»

O momento parece-lhe igualmente oportuno para juntar a este caso o de «outros dois indivíduos», «a quem todos os meses o sangue saía pelas gengivas, junto à raiz dos dentes, sem qualquer sensação



48

dolorosa»; acrescentando, na conclusão do parágrafo, que «destas coisas há quem esteja interessado».

Quanto a João Baptista, Amato dá-se por totalmente satisfeito com os resultados do tratamento que lhe prescreve – mas nada pode contra os poderes da sorte. «Passados, porém, uns seis meses, como tivesse andado em comezainas e pândegas infindáveis com os seus amigos comilões e bêbedos e ao mesmo tempo se tivesse enchido de

vinho, morreu de repente com uma apoplexia.» Um outro pormenorzinho curioso marca a conclusão deste caso: ao discutir as suas implicações profundos, Amato limita o «Comentário» às virtudes do uso de sanguessugas, em lugar de sangrias «como estupidamente prescrevem os médicos de Bolonha» para o tratamento de hemorróidas. A sugestão de transexualidade, se esteve presente nos espíritos de João Baptista ou do médico que o tratou, mantém-se consistentemente ausente de todas estas linhas, na história do vendedor como em qualquer outro. Dado a frontalidade desarmante com que Amato apresenta os mesmos incidentes socialmente mais delicados (veja-se o caso do viúva turca que engravidou da vizinha), falar de censura, ou até de autocensura imposto pela moral do tempo, parece descabido. Talvez, pura e simplesmente – e enquanto as caravelas enfrentavam os mares o caminho das Índias e nos seus segredos acabaram por levar Maria Pacheco – o quadro mental para pensar nos seres humanos desta forma ainda não estivesse concluído. A realidade existia. O contexto também. Mas o conceito não.

Ou seja, o corta estava em cima da mesa. Mas nunca ninguém a virara.

FAMOSO E RICO

Agora repare o leitor, se ainda não se encontrar totalmente desperto para a fenomenologia subjacente a todas estas histórias seiscentistas,

num indicador enunciado com toda a clareza logo no «Comentário» oposto ao caso de Maria Pacheco.

É aqui que começa o grande fascínio.

É aqui que encontramos, uma por uma, as várias pontas dispersas de um mesmo fio. E esse fio, quando cuidadosamente retraçado até às origens, converge sempre para o mesmo velho nó.

Um nó cego, decerto, na sua complexidade demasiado multifacetada para nos dar respostas simples e límpidas. Mas também um nó onde os elementos de cada fio encontram, por fim, ao fundo do túnel, lá muito ao fundo, a sua próprio luz.

Uma luz que é único para cada caso, porque nenhuma história é absolutamente igual a qualquer outro; mas que vem continuamente de um mesmo ponto preciso de irradiação nevralgica.

Se o leitor não virou ainda a carta, comece agora a virá-la.

Os relatos atribuídos a Plínio, incluindo o filho de Casino que se revela finalmente como rapariga, ou o Aresconte que antes fora Arcussa, ou o rapaz de Esmirna ou o cidadão que mudam de sexo no dia das bodas – todos estes casos, de uma forma ou de outro, envolvem ou desterreros ou distâncias, ilhas desertas ou paragens exóticas e longínquas: envolvem sempre, sob múltiplos disfarces, o obrigo de uma qualquer latitude retirado das coordenadas fixas dos parâmetros ocidentais europeus. E a distância nem sequer precisa de pertencer à experiência da criatura mutante: segundo Hipócrates, parafraseada por Amato, é ainda o exílio dos maridos que despoleta nos mulheres a travessia para as aparências do sexo masculino.

Do mesma forma, Maria Pacheco muda de sexo ainda em Portugal; mas



esta parece ser, a todos os títulos, uma mudança *passiva*: somos informados pelo médico apenas da ocorrência de um novo baptismo e da inevitabilidade da mudança de trajo. A grande linha divisória, o fermento fundamental deste estranho sonho, só aparece depois: é a viagem à Índia que parece ter o poder de operar a transformação *activa*, depois da qual Manuel pode voltar à pátria, casar



e reemergir de pleno direito como chefe de família.

Antes da viagem, tudo o que sabemos de Maria Pacheco é que se trata de uma rapariga fidalga, sem mais anotações quanto ao seu carácter; e, quanto à sua marca no mundo que a rodeia, o facto de ser originária da freguesia de Esqueira, a nove léguas de Coimbra, cidade ilustre de Portugal – mais palavras do que as usadas na caracterização da personagem, que até aqui nem sequer merece que se perca tempo com o seu nome: ao dizer que se tratava de Maria Pacheco, o médico acrescenta «se não me engano». Mas a viagem muda tudo. Na Índia, o nosso personagem torna-se «famoso e rico». E agora já não restam dúvidas de que o seu novo nome é mesmo Manuel.

E é nesta operação subtil que se esconde, em toda a sua vitalidade, o fascínio da carta que ninguém virou. A viagem, todas as viagens e, por excelência, a grande viagem global dos Descobertas pode de repente revelar-se-nos como um factor irresistível da mais profunda das libertações sexuais. Não aquela libertação bem conhecido em que o lonjura e o diferença dos costumes permitem o orgia feliz da Ilha dos Amores, mas aquela libertação secreta em que cada indivíduo, solto por fim dos

convencções familiares e sociais do espaço confinado onde se desenrolaram os primeiros andamentos da sua vida, despe o capó do sexo trocado que até então lhe fora imposta e irrompe o céu aberto na afirmação pleno da sua sexualidade verdadeira.

NO CATÁLOGO DOS MONSTROS

A história de Maria Pacheco foi, na época, repetida, retomado, parafraseada ou puro e simplesmente

recapturada por diversas autoridades médicas e filosóficos altamente influentes, como o cirurgião Ambroise Paré, directamente ao serviço do rei de França, que incluiu o mesmíssimo texto no seu compêndio extensivo de desvios e gargalhadas da Natureza, o então conhecidíssimo, muito traduzido e muitíssimo lido *Monstros e Maravilhas*. Um livro poderoso, curioso, tremendamente franco e deliciosamente ingénuo. Uma gema saída direitinha de uma tradição que começara na Antiguidade, retivera o seu apelo intacto durante toda a caminhada medieval e se elevava ao estatuto de género literário imensamente apetecido com o despertar da Renascença, poro daí transitar, cada vez mais vigoroso, para a revolução científica. E fê-lo sem desmaios nem quebras de audiência, fê-lo sem hesitações – e, com toda a evidência, fê-lo com imenso prazer. Reencontramo-lo, inconfundível, irresistível, a rolar como uma bola de neve cada vez maior, até o século XVIII entrar para dentro do século XIX. Vemo-lo afirmar-se em termos académicos cada vez mais complexos e eruditos. Ou então em termos populares pouco

diferentes dos seus antepassados, mas agora catapultados para a linha da frente das luzes da ribalta pela invenção da imprensa e a grande alvorada do livro tal como o conhecemos. Os livros sobre monstros desempenharam durante todos estes séculos o papel de prazer e lazer, como um grão de pimenta que hoje procuramos nos romances policiais da colecção Vampiro – quando vamos de férias ou de viagem, sempre que queremos sentir emoções que não nos façam pensar muito.

Ah, o fascínio mórbido, o apelo irreprimível da teratologia.

Tanto, tanto, tanto que se escreveu e se leu, e se pensou, e se discursou sobre monstros. Em inúmeras obras destas, o desvio da sexualidade previsível e esperada é um fenómeno sempre catalogado, e copiosamente documentado, entre as miríades de outras expressões possíveis para o rosto sedutor da monstruosidade.

Não há um único livro destes que não inclua a história de um monstro que é compilado como monstro pura e simplesmente porque era humano e mudou de sexo. Ou apenas porque deu sinais de não se encontrar inteiramente conforme aos predicados do sexo que lhe fora atribuído.

A REDENÇÃO PELA VIAGEM

Outros autores contam histórias paralelas, inspiradas talvez no relato de Amato, ou alternativamente ouvidas e registadas no seu próprio espaço de acção. Todas elas, de qualquer forma, são testemunhos eloquentes de um mesmo fenómeno. Para os que não gostam do sexo que a genética ou o microcosmos original lhes distribuiu, a partida para lugares distantes e diferentes é a chave há tanto sonhada para a libertação mais lata e profunda de todas: senhores de si no enorme macrocosmos proporcionado pela viagem, despejados do lado de lá num mundo que ainda não os julgou nem os catalogou, todos esses que andavam espartilhados podem, por fim, rasgar o espartilho.

E devem ser muitos.

Homens e mulheres.

Nada poderia ser mais lógico, agora que o caso de Maria Pacheco trouxe, por fim, os nossos pensamentos até este portão que já não precisa de ficar fechado. Imaginem a Europa Ocidental. Tão pequena, tão antiga, tão sulcada de fronteiras, um mundo tão repleto de configurações apriorísticas que, provavelmente, nem os próprios habitantes reparam já que elas lá estão.

Mas estão.

E são poderosas.

Em cada aldeiazinha como a de Mario Pacheco, em que toda a gente se conhece e sempre se conheceu, são mesmo todo-poderosas.

Nascemos e temos já o nosso destino marcado, e nem nós próprios reparamos que o destino é uma força demasiado gigantesca para não acomodar linhas de fuga. Quebrar é praticamente impossível. Mas torcer é possível. Tem de ser possível, no fractal de um qualquer epistema que já existe, mas que aguarda ainda, no seu limbo oculto, uma luz que o baptize.

E agora imaginem os barcos que começam a partir, rumo a um cais que nos afasta mais e mais, cada vez mais, do lugar e do significado das nossas origens.

Imaginem os homens, as mulheres, que pouco a pouco, e outra vez cada vez mais e mais, começam a entrar nesses barcos.

Imaginem a chegada dos barcos ao lado de lá do espelho. Aqui, na África, na Índia, na China, nas ilhas das Especiarias – que importa o lugar? É um lugar liberto de significado. Aqui, deste lado onde já nada nos prende às convenções que partiram connosco mas que se diluíram lentamente, suavemente, com a passagem dos quartos da Lua espelhados no mar sem fim sobre os quartos do leme – aqui onde ninguém nos conhece, aqui onde as regras antigas não passam de memórias e onde as regras vigentes não pertencem ao código que nos

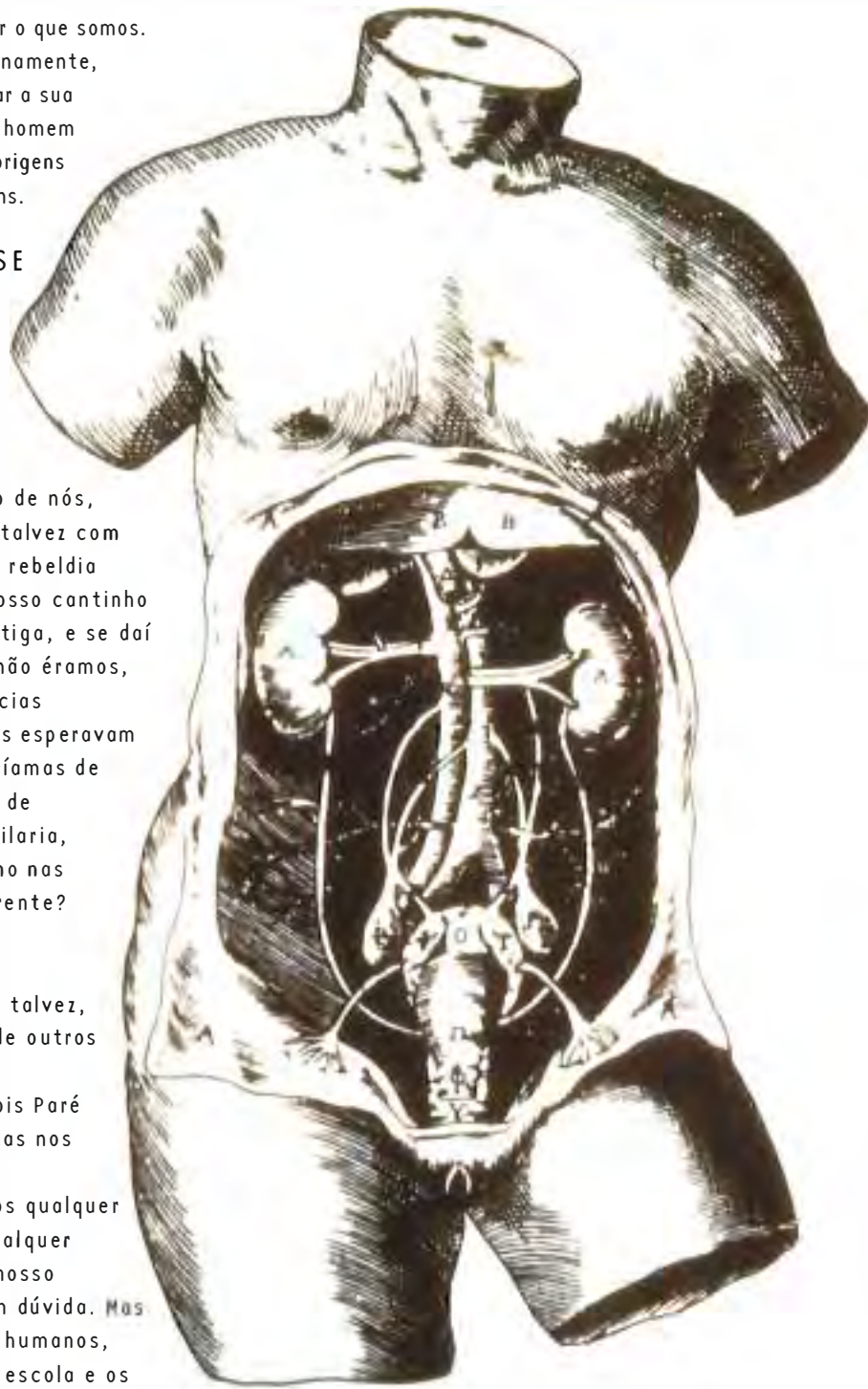
fez ser o que somos, aqui podemos ser o que somos. Aqui Maria Pacheca pode, por fim, plenamente, cada vez mais deliberadamente, operar a sua transformação radical em Manuel. Um homem famoso e rico, pronto a regressar às origens para cumprir as actividades dos homens.

O CASULO DA METAMORFOSE

Aqui qualquer mulher pode passar a ser homem. Qualquer homem pode passar a ser mulher. Aqui encontramos o fim das imposições antigas e o princípio da identidade sexual que transportávamos dentro de nós, talvez com queixumes ocasionais, talvez com episódios ainda mais ocasionais de rebeldia radical. Se tivéssemos ficado no nosso cantinho constrangido da pequena pátria antiga, e se daí tentássemos gritar ao mundo que não éramos, de facto, por muito que as aparências iludissem, as pessoas que os outros esperavam que fôssemos, quantas guerras teríamos de travar? Quantos desertos teríamos de atravessar? Quanto veneno se destilaria, junto à fonte ou na taberna, mesmo nas nossas costas ou mesmo à nossa frente? Quantas vezes nos sentiríamos desesperadamente sós, sós e sem esperança, acompanhados apenas, talvez, se tivéssemos sorte, pelo ordálio de outros monstros desviantes como nós?

Seríamos monstros, decerto, pois Paré nunca classificou as nossas histórias nos capítulos dedicados às maravilhas.

E quantas de nós encontraríamos qualquer forma de prazer, ou pelo menos qualquer forma teimosa de resistência, no nosso estatuto de monstros? Alguns, sem dúvida. Mas não a maioria. A maioria dos seres humanos, sabemos-lo bem desde que fomos à escola e os



nossos colegas nos castigaram sem dó nem piedade com cognomes ou piadas cortantes por causa de qualquer desvio visível à norma de perfeição física do momento, ou mesmo, apenas, por causa de um nome próprio ou de um apelido com potencialidades anedóticas –, a maioria de nós, lembrem-se da escola, nunca gostou de

Basta submergirmo-nos num universo, numa população, num manual de conduta que nunca antes ouviu falar de nós. Basta-nos desaparecer momentaneamente nos meandros do casulo cósmico deste macrocosmos que agora nos rodeia. E depois, em poucos dias, a lagarta pode abrir bem as asas e levantar sobre o telhado das convenções o voo livre e inebriante da borboleta.

UM FINAL FELIZ

Já se escreveu tanto, já se pensou tanto, já se estudou tanto sobre as Descobertas e o seu impacto monumental na remodelação da face do mundo.

Mas talvez, de facto, nunca ninguém tenha pensado nas Descobertas como veículo privilegiado de renascimento sexual.

Faz tanto sentido, bate tudo tão certo, o lógica do argumento é tão escoreita. Mas Fernando Pessoa já nos tinha avisado: só conseguimos ver aquilo que já vimos.

A carta estava virada para baixo.

Agora está virada para cima.

Sabemos, porque Amato assim nos dá conta do sucedido, que a personagem central da sua «Cura XL» ficou imberbe para sempre. Nunca saberemos, de facto, porque o narrador também nunca chegou a sabê-lo, se Maria Pacheca conseguiu ter filhos depois de a viagem à Índia lhe ter permitido assumir-se em absoluto como o Manuel que provavelmente sempre fora.

Talvez esta pessoa que até agora sempre escapara ao nosso escrutínio não tenha podido ter muitos filhos.

Mas esperamos, certamente, entusiasticamente – sim, sem dúvida, esperamos. Esperamos que tenha sido muito feliz.



Figura 52 — Uma lenda do Idade Média: cavalo-morinho/cavalo alado. Espectáculo «Oceanos e Utopias».

sentir empurrões mais ou menos subtis em direcção às áreas perigosas da marginalidade.

Mas aqui ninguém nos conhece.

Aqui não é preciso travar guerras.

Aqui não teremos de lutar. Teremos apenas de sabermos perder-nos, para podermos depois reencontrar-nos.

Figura 53 — Uma lenda do Idade Média: roio-manta/arconja. Espectáculo «Oceanos e Utopias».







NO PRINCÍPIO ERA A TERRA?

MIA COUTO

ÁGUAS DO MEU PRINCÍPIO



asci em cidade líquida, num chão fluvial. A Beira, minha água natal, é um lugar arrependido de ser chão, convertido à vaivência dos marés.

Ali na dobro do Índico, fui preenchendo idades, me aprendendo entre terrestre e marinho. Ali espreitei o mar tomando o terra pela cintura, os dois iniciando uma dança de fronteiros, até um no outro se confundirem como leito e corpo dos amantes.

Naquela cidadezinha, todo o horizonte se engenhava o onda. Ali me semelhei ao mongol, ambos favoritos do sossego. A praia era onde o tempo se demorava, o dobra onde o dia se enrolava, a tábua onde a noite se engomava. Naquele sítio, não era a hora que valia. O tempo e os homens queriam saber era das marés. Meus pais me avisavam assim do dever de chegada:

– *Tu volta antes da maré!*

As marés eram mandadas por pássaros. Assim se dizia. Um passarito, todo pintalado, chamava a enchente. Outro, maior, de asas brancas, convocava a baixa-mar. Me espantava o poder de uma singelo criaturinha deitando ordem no imenso oceano. Escutava as aves como se elas desatassem em mim um estado de alma-cheia. Lembrava as palavras de meu pai:

– *Lá longe, fica a ilha. De lá todos descendemos.*

Eu rebuscava o horizonte. Nem vestígio de tal ilha. Haveria, no autêntico real, uma tal ilha? Que sim, que não: que importava? Essa ilha eu a inventaria de haver. Porque lá, de acordo com meu

pai, tudo servia de encosto para poesias. Lá o pássaro pousava não na árvore mas na raiz. Lá tudo era domingo.

– *E lá há alguma encontrável pessoa?*

Meu pai não respondia logo. Sorria. Uma tristeza lhe voava súbita pelos lábios.

– *Lá? Naquela ilha se encontra a mulher.*

– *Que mulher?*

– *Essa que nos encriança para o resto da vida.*

A voz do meu pai me fazia vislembroar inexistências. Afinal, o que nos separava da ilha? E ele respondia, vagaroso e vago: um rio dentro de todos os rios, água nua desaguando em todos terros.

– *Como chegamos lá?*

– *Um dia chegarás lá.*

Um fim de tarde, ele me chamou ao cais para que eu testemunhasse o velho Joãoquinho entrar em canoa e se afastar, neblinado, no latifúndio das brumas.

– *Ele vai onde, pai?*

Que ele rumava a ilha, só ele conhecia os atalhos marinhos para lá chegar.

– *Vai lá fazer o quê?*

Meu pai me explicou: o velho junta os dias, os deita na canoa e, depois, os transporta para um cofre escondido nessa ilha. É lá que ele está guardando o tempo.

– *Tem dúvida, filho? Está certo não confiar. Se mesmo Deus está sempre nos provando que não existe!*

Para tirar provas e noves, meu pai mandou chamar Joãoquinho. O velho falou em chissena e deu gesto à sua estória. Me encantou tanto que nem notei que me destinava pergunta:

Figura 54 — «O velho junta os dias, os deita no canoa e, depois, os transporta...», de João Nosi, 1997.

– *O menino também quer guardar o seu tempo lá?*

Eu sorria, um riso chinês. Tinha medo. Medo de quê, nem eu sabia. Medo de haver um outro mundo, um outro chão em que somos sombras de outros. Não é em pleno deserto que se acendem miragens?

Quantas vezes aquela ilha desembarcou em mim? Outros tinham a Lua para página de seus devaneios. Meu pai me dava acesso a um território mais à mão de sonhar. Minha avó, tantas vezes eu o escutei ralar:

– *Não enganes o miúdo.*

Engano fosse. Meu pai molhava a lenha para acender um fogo? Que importância isso valia se o mar levava meus sonhos a passear? Eu ficava cego para lembrança, recém-nascente. Em viagem só sonhada embarcava na canoa de Joãoquinho e me afastava para procurar na ilha, essa mulher enfeiticeira.

Regressava a casa já noite, por carreirinhos que marginavam o mar. Pisava o lado terrestre do escuro. Cansado me afundava nas dobras do lençol como se fossem ondas me acolhendo. Na sala Dorival Caymmi cantava «é doce morrer no mar».

UM VÍCIO DE MAR

Recordo fantasmas de minha meninice para mostrar como o mar em mim se gravou como incurável vício. Agora, em meu sono, já não há paisagem sem mar. O Índico ficou margem de minha alma. Nesse *lá* eu nasci. Nasci tanto que, agora, meus sonhos são anfíbios. Minhas visões chegam ainda molhadas dessa luz que só floresce na areia branca da praia.

Tudo em minha vida acontece em mar. A terra o que é senão um mar coagulado, esqueleto de antigas vastidões oceânicas? Longe desse rugido fundo, me vence uma saudade de perder peito.

Como se houvesse um outro respirar que só fosse possível na margem da água.

O mar nos toca como se houvesse um outro mar dentro de nós, um mar de nascença, mais congénito que a nossa própria alma. A terra, ininterrupta, parece só poder ser narrado pelo oceano. O mar segue azulando os mapas, aguando os olhos dos astronautas.

UM TEXTO MARINHO

Assim, quando me pediram que escrevesse sobre oceano e utopia aceitei sem pestanejo. Eu estava de passagem por Lisboa quando me dirigiram o convite. A ideia me apaixonou, o tema me pareceu muito adequado.

O texto que viesse o produzir não se propunha a falar da minha relação pessoal com o oceano. Antes deveria mostrar como o mar despertava utopias na gente desta outra África. Ora, por deveres de profissão, eu prossigo vagueando por praias do Índico, recolhendo sinais do convívio entre gente e mar. Deveria, pois, colectar estórias de raiz popular, antigas lendas e crenças marinhas.

Regressando a Moçambique, contudo, me sobrevieram as primeiras contrariações. Eu convocava velhas estórias que ecoassem maresias, mas nada acontecia. Minha memória gaguejava? Revisitei memórias antigas, remexi entre lendas e crenças que povoaram minha meninice. E nada de mar. As dezenas de lendas que me ocorriam tinham todas assento no chão da savana. Esses fantasmas girandavam em redor da terra. Nunca no mar.

Deixei essa ruga por alisar. O tempo, só ele é parteiro de sabedoria. E regressei ao meu trabalho de biólogo, ciente de que, na primeira ocasião, eu recolheria entre os pescadores uma mão-cheia de estórias de raiz popular. Estórias como as do velho Joãoquinho, saindo para amearhar os dias numa ilha de encantar.

Mas tal não aconteceu. Eu, entretanto, tinha mudado de lugar. Mitos, lendas e crenças desta outra gente pertencem invariavelmente a terra firme. Apesar de habitarem o litoral, os seus sonhos quase nunca se molham de água salgada.

Aos poucos fui entendendo – as zonas costeiras onde agora vivo são habitadas por gente que chegou recentemente à beira-mar. São agricultores-pastores que foram sendo empurrados para o litoral. A sua cultura é do interior, da imensidão da savana. Em suas línguas não existem palavras próprias para designar «barco». O pequeno barquinho toma o nome a partir do inglês – *bôte*. O navio grande é chamado de «*xitimela xa mati*» (literalmente, o *comboio da água*). O próprio oceano é chamado de «*lugar grande*». Não existe o verbo «*pescar*». Diz-se «*matar o peixe*». Deitar a rede é *peneirar* a água. As armadilhas de pesca são construídas à semelhança daquelas usadas na caça. Às mulheres está interdita a pesca. Mas só elas estão autorizadas a colectar invertebrados na praia. Usam, para isso, as mesmas enxadas que revolvem as terras das suas hortas.

Não se pode dizer que este padrão cultural acontece em toda a costa de Moçambique. Há povos que criaram culturas de relação com o mar, se apropriaram daquele espaço azul. Mas não a gente com a qual hoje vivo e convivo. Estes outros pescam sem serem pescadores. São lavradores que também colhem no mar. Seu assunto continua sendo a semente e fruto. Os mortos e os vivos habitam esta margem do mundo.

O mar é um território impenetrável. Ninguém, nem os sonhos, mora lá, nesse «*lugar grande*». O mundo e o outro mundo ficam aqui, no mesmo espaço terrestre. O além está, literalmente, à mão de semear. A utopia mora aqui, debaixo dos pés. A utopia se embrulha não de neblina, mas de poeira. A viagem se veste não de azul, mas de verdes e castanhos.

Assim, os portugueses que primeiro chegaram a esta costa foram tidos como peixes. Quem mais poderia vir de lá, onde só há distância? Quando lograram comunicar, os portugueses foram aconselhados a seguir pelo continente. Não havia outro lugar que oferecesse caminho. Optar pela via marítima era, afinal, a confirmação de que esses outros seres, com cabelos de «espigas», não eram humanos.

Memória e esperança residem sempre na mesma casa. A janela destes povos abre para a savana. O oceano não se faz a horizonte. A água vale quando se apresenta em chuva. A chuva, sim, é que lavradeira. A chuva é que a mãe do mundo.

No princípio, esta constatação me ensombreou. Eu acreditava que a paixão do mar fosse comum a todos meus conterrâneos. Ou devo dizer con-marinhos?

Sem encontrar vizinhança para meus fantasmas, me veio uma tristeza funda de quem se descobre ter sido sempre órfão. Ainda tentei consolo: afinal, a savana se aparenta ao oceano. A savana aprende do mar, ela se espraia por baldios infinitos. Seu ondear, ao mínimo vento, entontece o oco côncavo do nada. Esse, o um, sucessivo e infinito. Lá onde a terra liquefaz suas vértebras. Mas o artifício do argumento não chegou para desalojar a mágoa.

DE VOLTA A LUGAR NENHUM

Nesse mesmo estado de tristeza regressava, certa tarde, à ilha onde trabalho como biólogo. O marinheiro me notou a melancolia e quis saber de razões. Lhe contei do mar gorado, amargurado. Ele deu enfeite às rugas, todo seu rosto sorriu. E me desafiou para estranha retórica. Passou a desfazer, com estranha paixão, dos valores do oceano. E nos discutimos todo o resto da viagem:

– *O mar o que é?*, perguntava ele. *Um rio sozinho, que comeu suas próprias margens.*





Me arrelviava de fingimento. Era um convite o um jogo, simples troco de pensatemos. E eu acedi:

– *A terra tem capricho de dar, mas também de não dar. A fome nasce no campo, nunca no mar.*

O marinheiro parou os remos e olhou a ondeação como que a pedir desculpo o invisíveis seres. Inspirou fundo e me orrematou outros descréditos sobre a maresia:

– *Se gosta assim tanto da água porque é que está com pressa de regressar à ilha?*

E prosseguiu, sem dar pausa. Além do mais, continuou, o que é gente pode plantar aqui, em onda que nunca pára quieto? Raiz aqui se converte em pedro. Veja o que aconteceu ao coral. Era uma planta muito vegetal que pretendeu viver no mar. E ainda mais: no mar não apanhamos sombra, nem a gente ganha o gosto de nos sujarmos. Ainda tentei um último argumento:

– *Mas o mar é tão generoso que devolve os corpos dos que nele morrem. A terra não faz isso.*

– *O mar devolve?*

– *Então não o faz?*

– *E o senhor acha isso uma bondade?*

Mais uma pausa e ele voltou à carga. Já quase acostávamos, o homem pousou os remos como ave que guardasse o voo no próprio corpo. O silêncio aumentou seu tom, às cambalhotas pelos ondas.

– *Me diga agora uma última coisa: o senhor dorme com a cabeça para qual lado?*

– *Você já sabe, só se dorme virado para esse lado.*

Apontava o lodo do nascente. Só os mortos enfrentam o poente. Por que razão o pescador estripava aquele assunto? E logo ele se esclareceu.

– *As sombras, meu senhor. É preciso sempre saber para que lado tombam as sombras.*

Já ele saltara do barco, água adentro. Empurrou o barco, algas flutuavam-lhe o peito. A fala toda estragada de inspirações ele ainda gritou:

– *No fim, lhe pergunto: pode-se confiar num lugar que não acolhe nenhuma sombra?*

Me apeteceu responder que o mar, todo ele, é uma sombra. Mas já chegávamos a terra firme, nossa conversa terminava. Me alojei na estação onde a electricidade não tem fio para chegar. À noite, desfolhava um livro sobre a origem da vida e o surgimento dos homens. Preparava as minhas aulas da semana seguinte. Anotei no meu caderninho que a história do Vida se poderia iniciar: «no princípio era a água.» Mas a história da nossa espécie, realmente, deve começar de outro modo, assim: «no princípio era a terra.»

Fechei livros e cadernos, afastei uma borboleta que se afundava na chama da vela. Pensei um sorriso. O velho marinheiro tinha suas razões? Talvez. Mas eu, em mim, amo mais ser vida que estar homem.

A borboleta insistente me bateu nos pálpebras. Meus olhos se defenderam com uma lágrima. Toquei o líquido que descia, lento, sobre o meu rosto. E lembrei as palavras do pai, despertando a ilha da minha infância. Fosse pelo sono que me amolecia, fosse pela iluminação do quarto, eu me abandonava a fantasio. E logo ali, Joãoquinho me oferecia sua canoa. Eu embarcava mar adentro, poente afora. Outra lágrima se desprende, meu sanho se redobrou. Eu chegava à ilha, meus pés se afogavam na areia molhada. Aquela aguinha me escorrendo no rosto me revelava o caminho que eu tanto procurara em minha criancice.

Esse era o ensinamento – a lágrima é o oceano madrugando em nosso corpo. O caminho para a ilha estava ali, sempre estivera em meus próprios olhos. E, mais noite, a canoa de Joãoquinho foi seguindo carregada, pesada dos dias em que não sonhei. Adormeci nesse amniótico embolo, o mar assoalhando meu sono e eu reganhando parentesco com a eternidade.

Figura 55 — Pormenor de Rousseau's Humpies, de Roy Troll.

Figura 56 — Rousseau's Humpies, de Roy Troll, s.d.



ROUSSEAU'S HUMPIES





OS MARES DE PESSOA

EDUARDO LOURENÇO

O que quero é levar prà Morte
Uma alma a transbordar de Mar.

ÁLVARO de CAMPOS, *Ode Marítima*

E vocando *Os Lusíadas*, José Régio escreveu que «o mar entrou nele e caube». Podia caber em oitava rima esse mar nunca dantes navegado que nos sagrou como nautas modernas, porque era um mar ao mesmo tempo vivido e revisitado graças à intercessão poética de Virgílio. O mar de Pessoa, menos vivido que o de Camões mas plural na sua essência de abismo da natureza e do espírito, inundou, como nem antes nem depois acontecera na odisseia pouco marítima do imaginário português, toda a poesia do autor d'A *Mensagem*, mas não coube nela. Foi na visão de um mar, ao mesmo tempo original e final, que a sua poesia se dissolveu, porque foi dela que nasceu. Por essência e destino, o Mar de Pessoa – metáfora acessível de um Absoluto insondável e múltiplo como o mesmo Deus – teria de ser, como realmente foi, a pluralidade de mares através dos quais o mar ausente nos é acessível.

O MAR SEM FIM

Não foi por acaso que Fernando Pessoa iniciou a árvore genealógica da nossa galeria de heróis iniciáticos – nos anti-*Lusíadas* e trans-*Lusíadas* que imaginou para transubstanciar a epopeia nacional – com a figura de Ulisses. Já Camões o fizera por conta da nossa mitologia de gregos do Ocidente. A Grécia de Pessoa é outra, revista por Shelley e por Nietzsche. Antiga ou moderna, a nossa alma é

grega, o seu herói, paradigma de todas as errâncias e iniciações, Ulisses, e todo o mar, o actual, como o futuro, são antigos, homéricos, como com transcendente ironia o lembra na *Ode Marítima*, o único poema português que as águas eternas banharam:

No velho mar sempre o homérico, ó Ulisses!

Se na invocação onírica, tão romanescamente fiel a todas as aventuras do mar real, onde a nossa, de portugueses, se cumpriu, como é a da *Ode Marítima*, o mar é intemporalmente homérica, n'A *Mensagem*, escrita para pôr fim a todas as nostalgias épicas, transfigurando-as em momentos de uma epopeia futura, puramente espiritual, o mar só podia ser simbólico e mítico. A aventura marítima da História, a que nos conferiu nome e renome, a que Camões havia sublimado, está no passado, vive nele, mas não basta para reanimar, inspirar o corpo vivo da realidade nacional que é, ao mesmo tempo, o seu corpo místico:

Cumpriu-se o Mar e o Império se desfez.

Senhor, falta cumprir-se Portugal.

Como espaço de aventuras análogas às de Quinhentos, o *nosso* Mar já não convoca nem inspira a nossa acção. Nem mesmo a nossa imaginação. É o espaço da legenda. Mas a esse título pode suscitar uma espécie de fervor nostálgico, puro memorial, saudoso sem saudade, fogo adormecido sob a cinza do esquecimento, à espera de uma brisa misteriosa para renascer. Como passado, como real ou aparentemente extinto, esse mar inspira a Pessoa

Figuras 57 a 60 — Série «One Blue Moment», de Daniel Blaufuks, 1994.

um paradoxal fervor e introduz n'A *Mensagem* um lirismo épico, tão próximo do do musa revivalista da nossa poesia nacionalista que os poemas onde essa poética está presente se converteram, como era de esperar, nos mais populares entre todos. Quem não conhece o mais famoso desses poemas, o «fácil» e quase pleonasticamente intitulado *Mar Português*:

Ó mar salgado, quanto do teu sol
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantos mões choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantos noivos ficaram por casar
Por que fosses nosso, ó mar!

Deus ao mar o perigo e o abismo deu
Mos nele é que espelhou o céu.

Na nossa justa admiração por Pessoa, esquecemos estas e outros «facilidades». Como resposta à mítica passagem d'*Os Lusíadas*, o da fala do Velho do Restelo – mas também eco de similares pensamentos da *História de Portugal* do seu João-de-barros pessoal, Oliveira Martins –, o poema deixa a desejar. Aqui, a função poética do Mar simbólico e mítico d'A *Mensagem* naufraga na apologia da particularidade que a conclusão alegórico-moral de intenção universal não pode resgatar. Bem mais feliz é o poeta quando mitifica, mesmo poro nossa glorificação épico-simbólica, o Mar como horizonte da nossa aventura predestinado, corpo obscuro de nós mesmos abrindo-se pela viagem no puro indesvendado:

Ó mar anterior o nós, teus medos
Tinham coral e praias e arvoredos.
Desvendados o noite e o cerração,
As tormentos passados e o mistério,
Abria em flor o Longe, e o Sul sidério
'Splendio sobre as naus da iniciação.

Linho severo do longínquo costa –
Quando o nau se aproximo ergue-se o encosto
Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, obre-se o terra em sons e cores:
E, no desembarcar, há oves, flores,
Onde era só, de longe, o abstracto linho.

O sonho é ver os forms invisíveis
Do distância impreciso, e com sensíveis
Movimentos do 'sperança e do vontade
Buscar no linho frio do horizonte
A árvore, o praia, a flor, o ove, o fonte –
Os beijos merecidos do Verdade.

A navegação e desvendamento deste Mar que desde o início d'A *Mensagem* é promessa, desafio e dádiva já vividos no História do povo que no fim do poema é evocado como Senhor do Mar, é apenas o prenúncio de uma outra navegação, num outro Mar poro além do qual, sob o véu do esperança, o sonho português – liberto das aparências e merecedor de autêntica universalidade – recio uma Nova Terra e Novos Céus. Como o Quinto Império, resumo e verdade do nosso império perdido, mas também último elo dos passados impérios que eram só de poderio e guerra, o Mar d'A *Mensagem* está fora do espaço e do tempo. É o alma humano como Mar, inconformada com o mero facto de existir, puro desejo de Distância sempre «em busca de um porto por achar». Mas que maior distância – e dolorosa – do que a já inscrita, como fazendo parte da nossa identidade íntima, nesse mesmo Mar que desde o origem, desde «o rumor dos pinhais» de D. Dinis, era como um «trigo do Império» e se convertera em mero signo da epopeia extinta?:

Senhor, o noite veio e a alma é vil.
Tonto foi o tormento e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e o saudade.

Já *Os Lusíadas* haviam surgido para tornar credível a nossos próprios olhos que um pequeno povo se identificasse com a «*possessio maris*» que de novo *A Mensagem* celebra, criando assim – ou criando-nos – como Distância vivida, suportada e insuportável, entre nós e nós. Assim nos instituímos em Povo maior que nós e futuramente crucificados pela Distância, agora nem sequer experimentada, entre senhores imaginários do Mar e sonhadores impenitentes de um Mar imaginário. É a essa *ausência de Mar* que *A Mensagem* confere, na nostalgia e na mística transfiguração do mar real em «mar universal», seu peso de sonho e de presença. Ainda podemos acordar do estar dormindo um passado que só morreu – como todos os passados – por não termos forças para o sonhar.

O que foi – e o Mar foi-nos e nós fomos esse Mar – permanece na sua intemporal configuração, como puro mito, o símbolo do enigma em que nos reconhecemos para sempre como vocacionados para o Todo ou o seu Nada:

Porque é do português, pai de amplos mares,
Querer, poder só isto:
O inteiro mar, ou a orla vã desfeito –
O todo ou o seu nodo.

Com *A Mensagem*, de Fernando Pessoa, a nossa mitologia de «povo do mar» atingiu ao mesmo tempo a sua expressão mítica e mística mais universalmente onírica e utópica. Sem Mar não temos imagem e no seu Mar e com o seu Mar não temos corpo, somos simbolicamente, realidade oceânica, «o mar sem fim»:

E ao imenso e possível oceano
Ensinam estas Quinas, que aqui vês,
Que o mar com fim será grego ou romano.
O mar sem fim é português.

Se «o mito é o nada que é tudo», verso que enuncia toda o poético d'*A Mensagem*, a encenação

heráldica e gnômico do Mar – do nosso relação com o Mar – no Poema constitui um limite, não apenas como leitura da nossa aventura marítima, mas da mitologia dela tal como *Os Lusíadas* a instauraram de uma vez por todas. Nesse sentido, *A Mensagem* é bem mais camoniana do que Pessoa o deixou entrever. E não é nos seus poemas esotéricos e sebásticos que Pessoa confere à sua visão do Mar uma dimensão poética de um gênero novo que não encontramos nem em Camões nem em ninguém, mas na sublime *Ode Marítima*. Aqui a universalidade abstracta e simbólico do Mar cede o lugar a uma visão metafísica e onírica da Vida como Mar e do Mar como metáfora da Vida, chamamento intemporal e terrível das águas eternas. E desse Mar e nesse mar se recortam todos os mares reais.

OS MARES

Viver o momento tremulante sobre águas eternas

Mesmo em Camões, o Mar é um elemento exterior, uma estrada para chegar ao porto já sabido, um espaço de assombro e de louvor, uma vastidão que só se volve humana com uma Ilha mágica no meio, movente e fantasmagórico como as figuras sublimadas do Desejo. No seio do nosso inconsciente, como sua origem e circunferência, música monótona e infinita, o Mar só irrompe na poesia de Antero. Sacrificou-se essa presença à do Ideia, à contemplação infeliz do seu mistério de «cloro sol» ou «fria virgem desdenhosa» quando o único mistério é o da Morte, muda ausência clamorosa como o Mar. Toda a poesia de Antero banha, como a sua ilha natal, nesse Mar identificado com a sua luta espiritual, fluxo e refluxo eterno entre ser e não ser como a Vida:

Dorme a noite encostada nas colinas,
Como um sonho de paz e esquecimento.
.....
Mas a mim, cheia de atrações divinos,
Dó-me a noite rebate ao pensamento.

.....
 Fito inconsciente os sombras visionários
 Enquanto pelos praias solitários
 Ecoa, ó mar, a tua voz antigo.

Em Antero o mar terá sempre este perfil poeticamente intemporal, esta voz antiga, mas a sua presença avassaladora é a primeira onde a vivência trágica do mundo, do vida, da alma, do tempo, comparece com o seu peso de angústia e fatalidade. Símbolo da vida como morte, «oceanonox» na sua universalidade metafórica, a imagem anterior do Mar torna-se na *Ode Marítima* vida no interior da morte, morte como festa vital, espaço de uma epopeia sonhada com os restos das epopeias mortas e nele inscritas – rescritas com a tinta indelével de uma Utopia com as cores da nossa Barbárie insepulta. Mas sob ela, abismo primordial, o Mar de Antero, imagem e espectro da Modernidade como deriva absoluta da nossa vida intrascendente, permanecerá inalterável.

Mais uma razão para refazer pela mão de Álvaro de Campos a mais memorável dessas derivas, percorrendo os mares fictícios e hiper-realistas, na sua tumultuária agitação, dessa Modernidade, em parte alguma tão intimamente percorridos como na *Ode Marítima*. Não há na obra de Pessoa poema mais explorado que este onde a essência «marinheiro» da sua vida real de nómada precoce, derivando como Moisés sobre as águas da infância, se construiu a única nau que salvou do esquecimento a nossa memória de povo marítimo sem paixão do mar. O mar que sempre nos faltou, o mar, realidade de onde a vida emergiu, mas também o de todas as viagens e tormentos de uma História como subgénero do pirataria universal, o mar palco excessivo de todas as ficções e miragens da nossa impotência de deuses supostos, espraia-se com alternâncias de fúria e sobrenatural quietude, da primeira à última linha do Poema. No tempo do sua escrita, o Comunicação

era ainda marítima e a aventura humana tinha no navio imemorial a sua casa de sonho. Pessoa, criança e adolescente, viajando entre Lisboa e o Natal, descendo ao longo do Atlântico e subindo ao longo do Índico, reteve nas suas pupilas vagamente míopes todas as imagens, sons, perfumes do sonho excessivo que não lhe alteravam a precisão fotográfica do olhar. Com a memória das viagens reais criou uma mitologia de todos os mares, mesmo daqueles onde nunca passou. É a mais original e bela, pela sua mistura de sonho e vida, das topografias impossíveis, pois o Mar é sem lugar, espaço destruído e reconstruído pelo movimento, como se balanceasse o próprio Tempo entre as suas vagas perpétuas. Provavelmente, o sonhador impenitente que era teria inventado essas fabulosas *imagens-retratos* dos Mares, mesmo sem os ter entrevisto e contemplado com vagares convalescentes do tombadilho dos grandes navios transatlânticos. Uma carta geográfica era-lhe uma máquina de voar em linha recta para o sonho:

[...] esplendor dos mapas, cominho abstracto
 [para a imaginação concreta,
 Letras e riscos irregulares abrindo para o
 [maravilha.

Em boa verdade o *Ode Marítima* não é evocação do Mar ou dos mares que há no Mar, mas do Viagem, do nosso destino como Viagem a partir de um cais anterior, de um porto fora do Espaço e do Tempo poro uma outro espécie de Realidade onde saberemos, enfim, que aquilo a que chamamos Vida, a nossa vida, é apenas sombra fugitiva à flor das águas eternas da verdadeira e impensável Vida. Cais, portos, navios, espectáculo estridente da vida marítima, chegadas e partidas, viagens cosmopolitas, só importam e perturbam como lembrança dessa outra vida ausente ou misteriosamente perdida. A nossa condição é a de



embarcados e, por isso, naturalmente, a Viagem engloba as viagens que foram busca de outra realidade e sobretudo de outra humanidade:

Chamam por mim os águas,
Chamam por mim os mores.
Chamam por mim, levantando uma voz corpóreo,
[os longes,
As épocas marítimas todas sentidos no passado,
[a chamar.

A esta busca metafísica, a evocação dos mares reais, a maravilhosa singularidade física e mítica que neles se deixa ler, acrescenta uma nota de diverso à superfície do único Mar, o mar que não tem nome, como Ulisses de quem somos a reiterada imagem. A Viagem, a da *Ode Marítima*, não é futurante como de certo modo é a d'*Os Lusíadas*, mas viagem de regresso àquele ponto-momento de onde caímos no Espaço e no Tempo onde se situam os mares reais. Por isso não espanta que, no Poema que passa por ser a celebração e a exaltação da Hora Marítima na plenitude da sua Modernidade, o mar dos mares, o que suscita a sua emoção pura, seja o *mar antigo*. Ou os mares antigos, os da vida sem rei nem lei, dos heróis à Morgan e Drake, como os nossos, de Descobridores que só resplandecem na Luz extinta do passado:

Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no
[estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé do minha vista só
[veleiros e borcos de madeiro,
De não saber doutro vida marítima que a antigo vida
[dos mores!
Porque os mores antigos são o Distância Absoluto,
O Puro Longe, liberto do peso do Actual...
E oh, como tudo aqui me lembro essa vida melhor,
Esses mores, maiores, porque se navegava mais
[devagar,
Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos
[deles.

Poucas vezes o pai do nosso Modernismo terá expresso – mesmo descontando a transcendental ironia da sua visão – uma tão decidida e provocante declaração de anti-Modernidade. E retirado ao Tempo a sua função positiva de esperarmos do «novo» a nossa redenção:

Todo o vapor ao longe é um borco de vela perto.
Todo o navio distante visto agora é um navio no
[passado visto próximo.
Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios
[no horizonte
São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
Do época lento e veleiro das navegações perigosas,
Do época de madeiro e lona dos viagens que duravam
[meses.

A *Ode Marítima* não é uma epopeia, mesmo sob a máscara de uma antiepopéia clássica, o volante que a move obedece aos imperativos de uma estética que cortou as amarras (na aparência) com a ética, assumindo-se com decisão como «aventura» literária. O que não impede que, sob tão libertário propósito, a música de fundo tenha mais de simbolista que de waltwhitmaniano e em vez de epopeia seja, ao fim e ao cabo, e muito lusitanamente, uma Elegia salpicada pelos êxtases precários provocados pela ebriedade do intemporal e do Diverso. Como nos Mares. Os que vivem na sua memória, não apenas por serem «antigos», mas serem o objecto supremo – com as montanhas – de um fascínio sem idade. Os Mares são o espelho da nossa alma antes que a cultura nos dê uma outra, imaginariamente liberta do seu esplendor e tormento sem causa nem finalidade algumas. Dessa água primordial de que somos feitos, cega e resplandecente, navegando-a e tornando-nos navegadores para nos libertarmos dela, formamos «mares», espaços domesticados ou quase familiares. É nesses mapas de água que viajamos, deslumbrados ou sempre secretamente

apavorados. Esses mares, os que percorreu realmente e os que só em sonho redesenhou para sua fruição, o Atlântico, o Índico, o Pacífico, são incomparáveis espaços de sonho acordado, onde a Natureza e a História convergiram sem se oporem, e a memória da Terra, a Terra como memória, se transfiguraram:

Toda a vida marítima! Tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens.
Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo
[horizonte!
Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas!
As solidões marítimas, como certos momentos no
[Pacífico
Em que não sei por que sugestão aprendida na escola
Se sente pesar sobre os servos o facto de que aquele é
[o maior dos oceanos
E o mundo e o saber das coisas tornam-se um deserto
[dentro de nós!

Do Pacífico, Fernando Pessoa, que o não conheceu, não evocará mais que a sua imensidade e o seu conteúdo de solidão divina relativizadora da nossa terrestre e só humana solidão. Na sua geografia interior e fantástica, a solidão familiar, a mais nossa de seus primeiros viajantes, cabe ao Atlântico, à

extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!

Por mais onírico que seja o movimento que desencadeia o texto da *Ode Marítima*, o ângulo implícito do seu olhar sobre os mares – sobre a Viagem de que são a estrada – é o de um Ocidental, como o de Cesário. Miticamente «oriental», na sua descrição do mundo, era o de Camões. No imaginário ocidental, o Oriente – talvez seja assim desde os Reis Magos e Alexandre – o Oriente é, naturalmente, espaço de mistério.

Pessoa ratifica essa mitologia em relação ao Índico:

O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!

E, sem dúvida, como antítese de tanto mistério, aquele que também era «clássico à sua maneira» como o pequeno pacote da *Ode Marítima* que desencadeia o seu delírio marítimo controlado, evoca para acabar:

O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico,
[um mar pra bater
De encontro a esplanados olhadas de jardins próximos
[por estátuas brancas!

As mesmas, talvez, que jovem, vindo de Port Said ele mesmo terá contemplado do seu tombadilho cosmopolita. E isso lhe terá arrancado, como essência de toda a sua evocação real e imaginada dos espaços marítimos, uma última e efusiva identificação de si mesmo com a matéria turva e mortal do Mar:

Todos os mares, todos os estreitos, todas as
[baías, todos os golfos
Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e
[morrer.

Sonhado, delirado, voz do seu Inconsciente (tão consciente) amoroso do que não existe, o apelo das águas, a sua sedução sem igual, é, como em Antero, presença e amor da Morte. Uma Morte que não é o fim, mas o último dos mares, aquele onde não se viaja já mas se é, impensavelmente viajado. Ou não menos impensavelmente morto.

Do lado de cá, onde está a Vida e somos vida, a viagem e as suas miragens têm uma outra sedução, a do «mundo real, tão bondoso para os nervos». Dessa outra travessia – a mesma, em tom ciciado e íntimo, mais próximo da não-viagem



sublime do prosa neutro de *O Livro do Desassossego*, o *Passagem das Horas* é luminoso e melancólico diário:

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de
[cheio,
Todos os lugares onde estive.
Todos os portos a que cheguei,
Todos os paisagens que vi através de janelas ou
[vigias,
Ou do tombadilho, sonhando,
E tudo isso que é tonto, é pouco poro o que eu
[quero.

O que Pessoa viu ou imaginou que podia ver dos «mores» é como um bálsamo sobre o seu pele crestada de marinheiro fictício que nenhuma ilha desencantará, pois já o vive como perdido antes de o encontrar:

Viajei por mais terras do que aquelas em que
[toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os
[olhos...

Felizmente poro nós, o que tocou e onde pôs os olhos – seus ou do sua imaginação – ficou no texto «claro como uma fotografia» do *Passagem das Horas*:

A entrada de Singapura, manhã subindo, cor
[verde,
O coral dos Maldivas em passagem cáldo,
Macou à uma hora do noite... Acordo de
[repente...
Yat-lô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô...Ohi...
E aquilo soo-me do fundo de uma outro
[realidade...
A estatura norte africano quase de Zanzibar ao sol...
Dor-el-Solam (o saído é difícil)...

Majunge, Nosse-Bé, verduras de Madagascar...
Tempestades em torno do Guardafui...
E o Cabo do Boa Esperança nítido oo sol do
[madrugado...
E o Cidade do Cabo com o Montanha do Mesa ao
[fundo...

Esta enumeração, na aparência caótica, de restos de um roteiro pessoal tracejado pelo invocação de pontos míticos do nosso roteiro imperial, aproxima de nós essa exaltação anímico que os Mares deixaram no sua olmo em viagem poro o outro espécie do Mar, o sem princípio nem fim, o sem margens recortados no Espaço e no Tempo. E esse foi o primeiro e o último dos seus mares, o do infinito desassossego de «estrangeiro aqui e em toda o porte». Esse é o Mar sem nome.

O MAR ABSOLUTO

O Grande Cais Anterior, eterno e divino!
De que porto? Em que águas? E por que penso eu
[nisto?
Grande Cais como os outros cais, mas o Único.

A referência o Deus na poesia de Pessoa cria um espaço heteronómico vertiginoso que nenhuma exegese pode descodificar como imaginou fazê-lo o propósito da bem menos obscuro (porventura pelo sua provocante auto-referência) Heteronímia literária. Tudo quanto os homens e os culturas «pensaram» acerca de Deus, Pessoa o remeteu poro essa Realidade impensável e sem fundo que tonto concebe como o Deus de todos os deuses, um Absoluto onde nodo falto, como o Transcendental do Vida evocado no *Ode Marítima*, Voz Absoluta, Voz sem Boca, que só ouvimos e sentimos escutando «a solidão nocturna dos mares...» Há entre Deus e o Mar, na imaginação de Pessoa, uma correlação simbólica. Um é visível, navegável, imensidade sensível aberta à aventura imemorial da humanidade

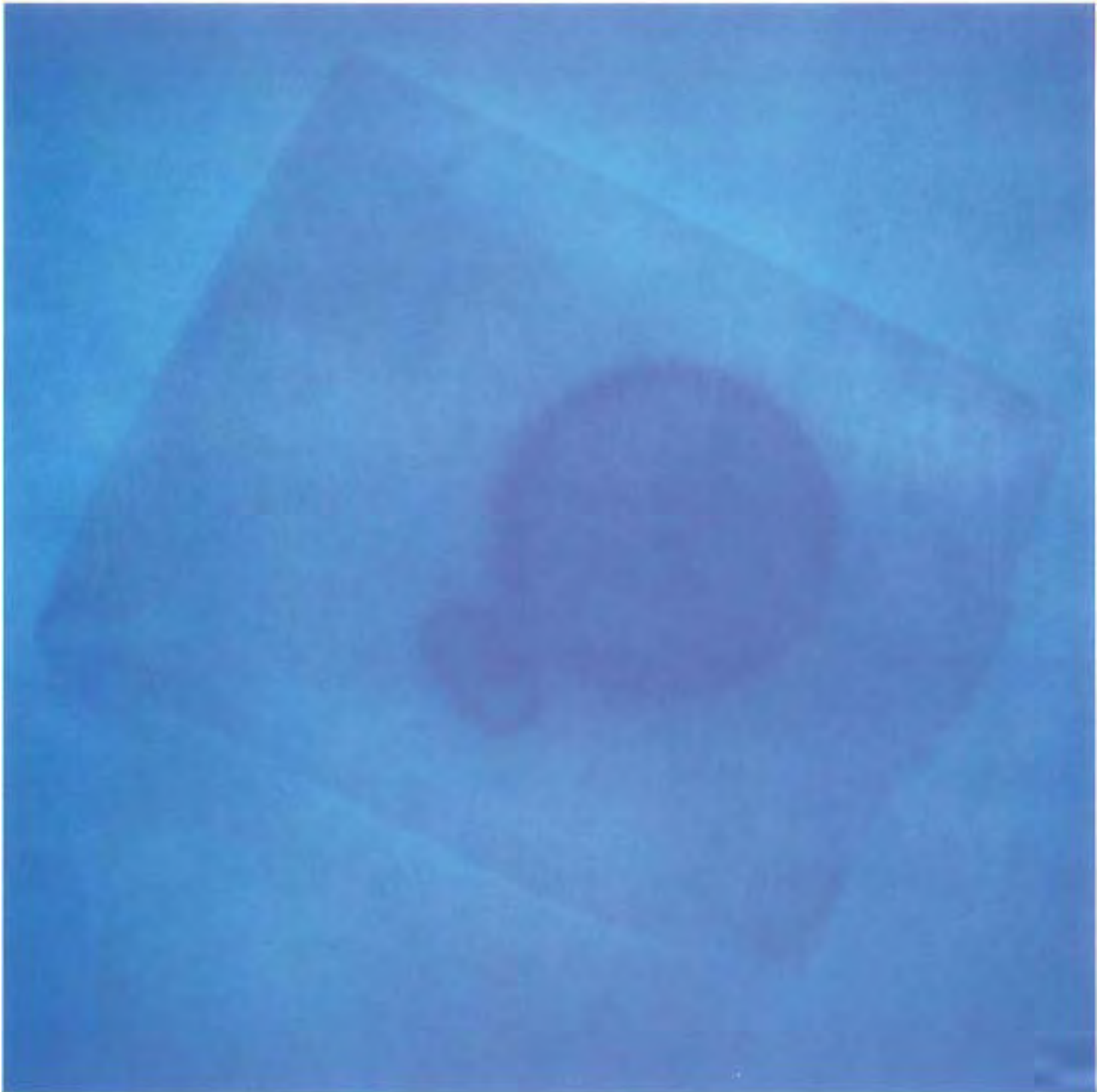
como desafio à sua curiosidade de «bicho do terra vil e tão pequeno». Nele se ama inconscientemente mais o naufrágio e o abismo que o milagre precário da descoberto, a ilha misteriosa da impossível felicidade que Pessoa sempre situou nos mares do Sul da vida. Mais do que água primordial, o Mar é a vida mesma onde já nascemos a bordo, viajantes à força de uma viagem que é um regresso. A que porto? A que vido que não seja esta imersa na morte como nas águas do sonho de que somos feitos? Quem, como diz o *Magnificat*, nos «despertará de estarmos acordados»? O que chamamos Dia – e ele desejou como ninguém que fosse mesmo e eternamente um verdadeiro Dia e nós nele uma existência finito e por isso mesmo «real» como Caeiro – em suma, o Universo, o que só podemos pensar como Espaço e Tempo – é para a sua inquietude, o seu sentimento do absoluto irrealidade de tudo e todos, apenas uma «noite interno». Deus é, como para Dante, «o sol e as estrelas» desta Noite interno, o anverso desta agitação vã que o mar confessa pela sua «voz sem boca»? A realidade real, a que supomos Deus, não pode ser imaginada nem pensado senão como o não-imaginável, nem pensável por excelência. É o Mar Absoluto, aquele onde desde sempre e para sempre navegamos crendo-nos perdidos só porque a aniquilação, como sombra da morte, não nos deixa ver no que existe «o corpo de Deus vivo e desnudo»?

Somos nós que nos roubamos o Realidade? A vida épica e só a vida trágica é vida – supõe consciência da morte e resolução de não sucumbir ao seu nulo esplendor. A visão ocultista de Pessoa, a única onde o seu inquietude se suspende – ao menos simbolicamente – não conhece a Morte senão como falsa missão, como resumo, empiricamente pavoroso, do nossa vida intrinsecamente ilusória e fictícia. Isso lhe permite, paradoxalmente, dar à mesma vida como

navegação e viagem e, em particular, à nossa, de míticos nautas, um sentido iniciático, antevendo, para além ou sob a aparência do Morte, um mundo – outro – acaso o mesmo que somos e onde estamos – que mais do que as maravilhas do nosso mar nos desvendaria as praias de Deus. E esse seria o Absoluto Mar:

A plácida face anónima de um morto.
Assim os antigos marinheiros portugueses,
Que temeram, seguindo contudo, o mar grande
[do fim,
Viram, afinal, não monstros nem grandes
[abismos,
Mas praias maravilhosas e estrelas por ver oindo.

● que é que os toipois do mundo escondem nos
[monstros de Deus?







DE TUDO FICA UM POUCO

ANTONIO TABUCCHI

Guido, oxalá que tu e Lapo e eu
fôssemos presos por encantamento
dentro de um barco a ir por todo o vento
pelo mar fora a vosso querer e meu;
e assim fortuna ou outro adverso céu
não nos pudesse ser impedimento,
como a quem vive e quer, num só alento,
desejo de estar juntos mais cresceu [...]¹

DANTE



s três amigos desceram do barco e olharam à sua volta. Aquele lugar era mesmo estranho. Era um lugar sem nada, geograficamente incompreensível, que nem sequer tinha horizonte. A linha do horizonte, aliás (se aquilo era uma linha do horizonte), estava pintada num cartaz da praia (se aquilo era uma praia) onde tinham desembarcado: no cartaz, em vez das habituais «boas-vindas» dos sítios onde vivem pessoas civilizadas, havia só um traço sem cor sobre um fundo sem cor. Em baixo estava escrito em latim: *Hic est Tractus Orizontis*.

Eles acharam que talvez fosse oportuno pedirem explicações ao Comandante do barco. Este aproximava-se, exibindo com orgulho a sua rica farda de Comandante.

– Comandante – disseram eles –, sendo o senhor o comandante, saberá de certeza dizer-nos que lugar é este aonde chegámos.

– Nobres passageiros – respondeu o Comandante assumindo um ar paciente –, dou-me conta de que a viagem foi incómoda, aceitem as minhas desculpas, mas como imaginam não é fácil navegar num barco de papel.

– Não nos lamentamos da viagem – disseram eles –, embora tenha sido bizarro e até extravagante na sua

rota, mas seria antes nossa ambição obtermos algumas notícias acerca deste País aonde viemos ter.

– O facto é que eu não sei responder à questão que me pondes – disse o Comandante. – Creio, nobres viajantes, que terei de convocar o meu Cartógrafo.

O Cartógrafo chegou. Era um homenzinho careca e de óculos redondos, com uma pasta debaixo do braço. Pareceu-lhes, depois de terem olhado de relance, que a pasta tinha um carimbo e que esse carimbo dizia «Reino da Utopia», mas não tiveram a certeza.



42

– Excelentíssimo Senhor Cartógrafo – disseram –, queríamos saber que país é este a que chegámos.

O cartógrafo tossiu e depois assoou o nariz com um lenço; por fim murmurou baixinho:

¹ Quero agradecer o Vasco Graça Moura, que traduziu para mim os versos de Dante aqui citados.

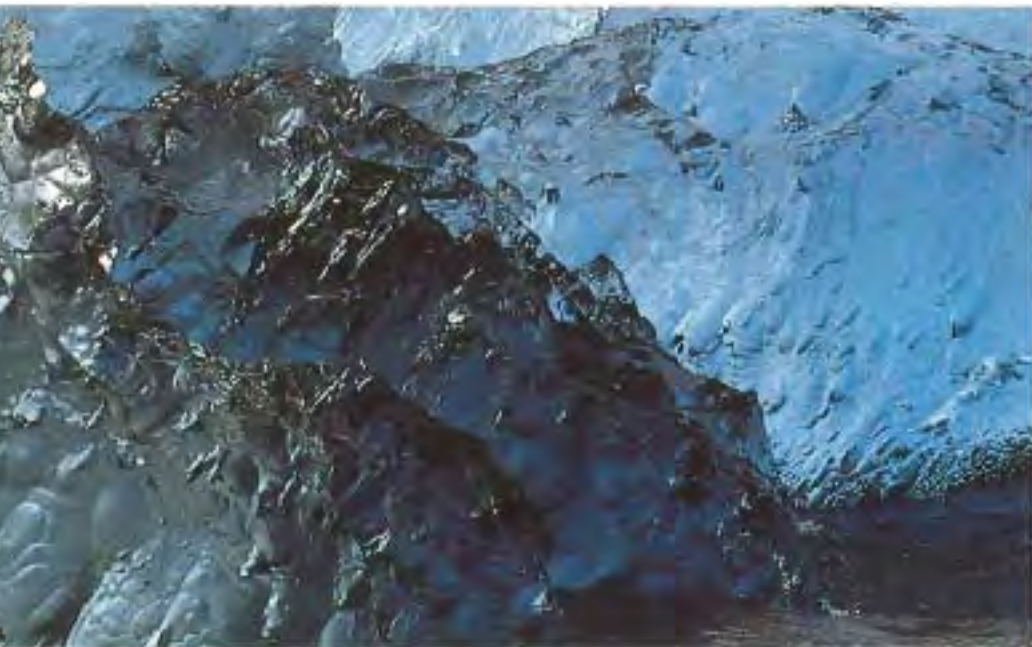
– Ilustres navegantes, chegaram a um país hipotético.

– Caramba! – exclamou Lopo. – Você está a brincar connosco.

– Não estou a brincar, não senhor – replicou o Cartógrafo –, de facto este país é altamente hipotético.

– E quem nos pode dar informações mais detalhadas? – perguntaram eles.

– Se calhar só o Astrónomo – respondeu o Cartógrafo.



43

– É ele quem está encarregue de orientar as navegações graças às estrelas.

Os três amigos repararam que o crepúsculo estava a descer e no céu começavam a brilhar as primeiras estrelas. O Astrónomo aproximou-se deles como se descesse de um raio da Lua. Tinha nas mãos os seus instrumentos com os quais media a abóbada celeste. Traçou um gesto vago no ar e depois pôs um dedo sobre os lábios como para pedir silêncio. Os três amigos ficaram calados.

– Pois é – disse o Astrónomo –, a coisa é

complicada, bastante complicado. Tantas navegações e circum-navegações, tantas batalhas, tantos heróis e fadigas, e uma estrela envia-nos um sinal do futuro a dizer que de tudo isto só ficarão rimas. Achem isso plausível?

Os três amigos entreolharam-se perplexos. Guido levou um dedo à cabeça para significar que o Astrónomo devia estar maluquinho. O Astrónomo olhou para ele com indiferença e apontou para a abóbada celeste. Os três amigos aproximaram-se dele e seguiram com o olhar o seu dedo esticado.

– Um bocadinho mais à esquerda – disse o Astrónomo –, estão a ver?, aquela estrela muito luminosa que parece estar a piscar um olho, é ela que nos está a enviar mensagens, sou eu que as capto e o Escrivão de Bordo transcreve-as no seu diário, olhem, está a soletrar o nome dela, olhem: C-A-R-L-O-S. A estrela chama-se Carlos.

O Astrónomo começou a ficar nervoso.

– Caramba – exclamou –, a estrela Carlos está a enviar uma mensagem para Sua Majestade El-Rei e diz que vem do futuro. Escrivão, depressa!

O Escrivão chegou com a pluma, o tinteiro e o livro de bordo. O Astrónomo fitou a estrela e começou a ditar ao Escrivão de Bordo:

Comões: História, Coração, Linguagem

Dos heróis que cantaste, que restou
senão o melodia do teu conto?

As armas em ferrugem se desfazem,
os barões nos jozigos dizem nada,

É teu verso, teu rude e teu suave balanço de
[consoantes e vogais,

teu ritmo de oceano sofreado
que os lembra ainda e sempre lembrará.

Tu és o história que narraste, não
simples narrador. Ela persiste
mais em teu poema que no tempo neutro,
universal sepulcro da memória.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE



Carabane é uma ilha do tesouro, com
uma igrejainha decadente, construída pelos
colonos bretões, que agora jazem no
pequeno cemitério, perto da praia.
Mas mais do que a memória destes
bravos homens e mulheres é
a alma de Stevenson
e a alma de Conrad que pairam sobre a
ilha. A única aldeia fica no lado norte
e todos os domingos e quintas-feiras o barco
que vai de Singuichor a Dacar de Dacar
a Singuichor com um cargo de salém de
embarcadouro e descarrega as
mercadorias. A pequena
aldeia ganha
vida por umas horas, para
cair depois no habitual silêncio da
noite escura, sem electricidade. Silêncio,
que, em Africa, nunca é silêncio,
porque há milhares de ruídos diferentes
que vêm da floresta e da água.



ILHAS DE UTOPIA

GILLES LAPOUGE

As ilhas, todas as ilhas, são tidas em elevada consideração pelos utopistas. Adaptam-se bem ao seu projecto: inventar uma cidade ideal, uma sociedade de cristal, da qual o mal, a injustiça, o crime e a inveja fossem banidos. É que as ilhas, separadas dos continentes pelas extensões virgens do mar incorruptível, são desinfectadas da história da sua fetidez. Desde S. Brendano, é aí, nas «ilhas afortunadas», que os homens implantam os seus paraísos terrenos.

Contudo, as utopias, mesmo partilhando todas o mesmo gosto pelas ilhas, não apresentam sempre as mesmas figuras e as mesmas cores. Uma são deliciosas, com céus e sóis, rebanhos de carneiros, pastoras mimosas e sorrisos dourados, enquanto as outras são cinzentas, crispadas e rebarbativas. Suponhamos, por exemplo, duas ilhas, uma real, o Taiti, outra irreal, a cidade de Utopia, imaginada em 1515 pelo inventor do género, o grande Thomas Moore, chanceler da Inglaterra, que em breve seria guilhotinado por Henrique VIII.

O Taiti foi descoberto no século XVIII, um século que fez da procura da felicidade a sua especialidade. As Luzes postulam de bom grado que o homem é bom por natureza e que foi a sociedade, com as suas leis férreas, que o subverteu e o contaminou.

O inconveniente é que esse «bom selvagem» foi procurado por toda a parte, mas nunca apanhado. O pecado original parecia tê-lo eliminado para sempre. Contudo, as coisas mudaram com as Luzes. Os barcos fizeram grandes progressos e Bougainville descobriu o Taiti em Abril de 1768.

Essa ilha é uma jóia, e Bougainville anuncia a uma Europa extasiada que descobriu, no meio do maior oceano do globo, o «bom selvagem». Sob um céu

imutável, na fímbria das marés imemoriais, uma sociedade perfeita, utópica, que funcionava desde sempre, ao abrigo das pestilências da Europa: os homens da ilha são belos, bronzeados e amáveis. As mulheres gostam de flores, cheiram bem, andam completamente nuas e fazem amor com os marinheiros que o desejarem – a Europa maravilha-se. Diderot e até Voltaire embandeiraram em arco. Aí está! Encontrou-se finalmente uma utopia!

Todavia, Bougainville, embora fosse um espírito generoso, não era grande filósofo. Se tivesse lido com mais seriedade os teóricos da utopia, de Platão a Moore e a Campanella ou Bacon, teria verificado que as teorias utópicas propõem um modelo radicalmente contrário às doces imagens recolhidas no Taiti.

Há, sem dúvida, um ponto comum entre o Taiti e a cidade da Utopia de outrora: nos dois casos, estamos numa ilha, mas desde logo a história e a estrutura dessas duas ilhas são diferentes. A do Taiti foi modelada pela mão do Ser supremo. A da Utopia foi forjada pela mão do homem, uma vez que Thomas Moore, no seu belo livro, teve o cuidado de nos explicar que no começo se tratava de uma terra unida à Europa, uma península, e que os engenheiros da Utopia principiaram as obras cortando o istmo que ligava esse território ao continente.

Estas diferenças são essenciais: a ilha do Taiti saiu das mãos de Deus. Os homens que ali residem ainda fazem parte da Natureza. Não foram contaminados pelas pestes da história e da civilização. Eis a prova: não conhecem nem a escrita, nem a metalurgia. Andam nus. Não têm noção do pecado, do mal.

A ilha de Thomas Moore é ao contrário: é uma fabricação, um artefacto, um acrescento, um complemento e uma correcção oferecidos à obra de Deus, uma sociedade ao mesmo tempo voluntária,

disciplinado e racional. Os dois sistemas não têm comparação, ou melhor, funcionam precisamente às avessas um do outro: no Toiti reino o *«fazer amor, não o fazer»*, a igualdade é *«fazer»*, a felicidade, a preguiça e o amor são o destino de cada um. Não há *«fazer»*. Não há chefes. Não há confessores. Não há barreiras. Nem tabuados... É o natureza, é o que vos digo!

No sistema de Thomas Moore, tudo são regulamentos, obrigações, administração, controlo, austeridade, lógico e *«fazer»*. A cidade de Utopia nunca sorri. É *«fazer»* tão minuciosamente como o movimento de um relógio. É uma caserna: a liberdade foi reduzido ao estado de fantasma. Pior ainda: o personalidade dos «Utopianos» foi abolida. Cada um é idêntico a todos os outros. Cada vida é intermutável por todos os outros vidas: se uma mulher tem mais de quatro filhos (número obrigatório), é obrigada a entregar os seus bebés supranumerários a outras mulheres que têm menos força *«fazer»*.

Na cidade de Utopia, onde tudo a compasso. Todos os trimestres se procede a uma mudança *«fazer»*. Cada família abandona a sua casinha para se instalar na casa vizinho, que é rigorosamente igual àquela que ela *«fazer»*, de tal maneira que nenhum apego sensível posso ser produzido, nenhuma marca posso ser deixado pelos homens no lugar onde vivem. As refeições são tomados em comum, à chamada de uma corneta. Em suma, a cidade de Thomas Moore evoca o pior dos pesadelos do nosso modernidade: o computador.

É verdade que Thomas Moore é um homem bom, o contrário de um déspota ou de um tirano. Mesmo assim: ainda que os seus sentimentos fossem *«fazer»*, desenhou o esquema de uma cidade *«fazer»*, de uma dessas cidades racionais e crepusculares, cujo horror George Orwell descreveu no seu genial romance *1984*.

É verdade que a mesma palavra «utopia» serve para descrever a utopia natural, feliz e libertário do Toiti e a utopia severo, liberticida e crispada de Thomas Moore. Este frágil denominador comum entre duas fantasias resolutamente contrários explico que, no decurso dos séculos, o termo «utopia» não deixou nunca de revestir significados opostos e de alimentar

projectos dissemelhantes. Para uns, a utopia é o «fazer o que *«fazer»* do abade de Telemo de Robelois, o «fazer amor, não o fazer» de 1968 ou a «terra sem pecado» que os Guorani procuraram outrora no Norte do Brasil. Para os outros, a *«fazer»* é o avesso triste deste sonho: uma caserna, um regime de *«fazer»*, o triunfo do régua de cálculo e do fio-de-prumo, o fim do livre-arbítrio e do intimidade, a *«fazer»* do indivíduo – em suma, o embrutecimento concentrocionário.

Ora, o perigo está em que os teóricos nunca souberam explicar com êxito por que razão a palavra «utopia» foi cortado em duas: uma palavra de «duplo entrada», uma «palavra Janus», preta ou branca segundo aquele que a utiliza, ou delicado, ou rude, sinistro ou benfazeja, é conforme.

Este formidável quiproquó entre os duas cores da utopia não é de agora, arrasta-se através de toda a história do Ocidente, mas é mais severo do que nunca neste fim de século. Hoje, para a maior parte dos jovens, a palavra utopia evoca um vale de risos e de *«fazer»*, a liberdade ilimitada, a alegria dos corpos e dos sexos, a generosidade, a bondade, a *«fazer»*, a misericórdia, enquanto o *«fazer»* filosófico da utopia não *«fazer»* qualquer ambiguidade: a utopia é uma sociedade implacável.

Acresce que estes dois sentidos incompatíveis estão enredados no fundo do mesmo termo: «utopia»; e esta associação contranatura perturba-nos e não pode deixar de ser questionado. Do mesmo modo que o ilho está *«fazer»* nas duas *«fazer»*: os, as duas utopias entrelaçam os seus *«fazer»* *«fazer»*. *«fazer»* misteriosos conduzem de uma o outro, desliza-se facilmente entre o ilho de Bougainville e o de Thomas Moore, Comptonello ou Cabet. A prova? É sabido que os «cidades de cristal», concebidas para o festa e a liberdade, a justiça e a igualdade, geram matadouros e cidades de sangue. Quantos Estaline e Pol Pot nos arregimentaram para os ilhas bem-aventurados e nos desembarcaram em cidades cegas sob os luzes da Estrela Absinta!



mais do que a memória
dos brancos enterrados no
pequeno cemitério, pairam
sobre a ilha as almas
de Stevenson e Conrad.



ilha de Lanterna







UTOPIAS E OCEANOS: UMA BREVE VISÃO DE INSPIRAÇÃO OCEÂNICA, IMERSÃO SÓNICA E UTOPIA NA MÚSICA DO SÉCULO XX

DAVID TOOP

Ao escrever sobre a composição sinfónica mais popular de Claude Debussy, o maestro e compositor Pierre Boulez descreveu *La Mer* como uma obra que desconcertaria os ouvintes contemporâneos de Debussy. «Debussy tratou o seu tema de uma maneira a que os amantes de paisagens marinhas hiperbóreas não estão habituados», exclamou Boulez.

A água, os reflexos e a liquidez estavam sempre a surgir na obra de Debussy como metáfora imagética e inspiração. À semelhança de outros mestres dos séculos XIX e XX, como Joseph Conrad ou J. M. W. Turner, ele utilizou uma forma artística para captar e registar fenómenos naturais elementares, representando a energia, as sensações e os prazeres empolgantes, se não mesmo perturbadores, de uma complexidade caótica.

Por conseguinte, o oceano, anteriormente um motivo romântico que ilustrava na perfeição a escala humana e a sua fragilidade, a sua perseverança e aventura, ou um regresso nostálgico à pré-civilização da natureza, transformou-se nas obsessões de velocidade, poder e derivados do petróleo do século XX. Nos seus extremos opostos, estas preocupações foram exemplificadas pelas teorias e acções dos futuristas italianos ou pela calma oceânica dos quadros de Mark Rothko.

IMERSÃO

O termo «oceânico» foi usado por Sigmund Freud na obra cuja tradução inglesa tem o título *Civilisation and Its Discontents* (1930) para descrever «uma sensação de vínculo indissolúvel, de formação de um todo com o mundo exterior». Esta sensação de ausência de limites, de bênção panteísta, infiltra-se em toda a obra de Debussy. O pai esperava que ele viesse a ser marinheiro, mas Debussy preferiu navegar pelas utopias da imaginação, regressando com o conhecimento de experiências maravilhosas e fundindo-se no mundo natural. A qualidade *imersiva* da sua obra – um envolvimento do ouvinte num banho de som, mas também, à maneira de uma esponja, uma absorção de sons do mundo – veio a revelar-se tremendamente influente no século XX.

Em 1580, Sir Francis Drake atravessou os oceanos do mundo no seu navio *The Golden Hind*, antes de chegar ao Sudeste asiático e de ouvir a música javanesa de gamelão no seu ambiente próprio. Três séculos mais tarde, o mundo estava a transformar-se numa espécie de supermercado. Na Exposição de Paris de 1889, Debussy (que nunca foi grande viajante) testemunhou, na sua cidade natal, espectáculos ao vivo de música de Java, do Vietname e do Japão. Impressionado com o que ouviu, integrou as lições da música javanesa – a profundidade das suas sonoridades, o contínuo do contraponto rítmico e melódico –, formulando,

Figura 69 — Silent Systems, de Russel Mills, 1988. Um pedaço de oceano preso no gelo (resina). Fotografia utilizada na capa do CD Songs from the Cold Seas, de Hector Zazou.

desse modo, o modelo de uma música que atraiu a si transmissões globais, como um satélite que recolhe sinais do meio que o cerca, criando híbridos culturais do novo século, o planeta dos oceanos autênticos (e agora simbólicos).

DERIVA

Através da exploração do som e da dissolução de fronteiras estruturais, a música do século XX explorou modelos radicais de sociedade, formas experimentais de espiritualidade e de consciência. Através quer da aplicação rígida de sistemas, quer da rejeição resoluta de toda e qualquer regra, uma extraordinária variedade de música do século XX – *rock*, *jazz*, improvisação, música electrónica, *reggae*, *techno* e *house*, minimalista, clássica pós-moderna, até mesmo música ligeira, *country* e muitos exemplos de música popular e folclórica – gravitou na direcção de uma deriva oceânica (ou dissolveu-se inteiramente nela), apaziguou-se em mares de tranquilidade, revolveu-se em oceanos de turbulência.

As tendências oceânicas na música podem ser interpretadas como representações de um desejo de regresso à flutuação amniótica no útero: a vida antes da verbalização, à semelhança de um golfinho cuja linguagem descreve relações espaciais por intermédio de sons puros. O psicólogo Anthony Storr rejeita esta ideia de imersão como regressão. «Alguns psicanalistas, tendo notado que a música pode desencadear sensações semelhantes ao 'oceânico'», escreve, «aplicaram a interpretação que Freud deu desta experiência à música, supondo que a música representa sensações da união bem-aventurada entre a mãe e a criança, num estágio em que a criança ainda não tem consciência de si enquanto entidade independente. Esta interpretação é errada em dois aspectos. Em primeiro lugar,

embora a música possa desencadear a experiência oceânica, isso é raro e não ocorre normalmente durante a execução musical real. Em segundo lugar, a experiência oceânica não é comparável nem ao orgasmo, nem à união com outra pessoa.»

Se a interpretação de Storr for correcta, qual será então o significado deste tema oceânico recorrente na música do século passado? Este século tem-se caracterizado por rápidas mudanças tecnológicas, acompanhadas de profundas perturbações ideológicas e religiosas, de movimentos culturais e físicos, do aumento do conhecimento, da catástrofe da guerra global e da destruição ambiental. Neste contexto, a metáfora do oceano pode ser encarada como uma busca de unidade entre os vastos e pululantes mistérios e riquezas do mar. Porém, como Bruce C. Heezen e Charles D. Hollister afirmavam no seu curioso estudo científico acerca da fronteira abissal, *The Face of the Deep*, «três quilómetros abaixo das águas iluminadas pelo Sol dos oceanos do mundo, encontramos o vasto abismo, um escuro e solitário mundo submarino, escassamente povoado por animais estranhos. Até há pouco tempo, este cenário, virgem e desconhecido, apenas existia na imaginação».

ABISMO

Os voos espaciais tornaram-se um lugar-comum, mesmo *kitsch*, mas o abismo oceânico continua a ser um mistério, hostil para os seres humanos, que só recentemente nos tem vindo a ser revelado à medida que as tecnologias de cinema e áudio subaquático se aperfeiçoam no sentido de enfrentarem as dificuldades características deste meio. Abaixo da sua superfície, as profundezas oceânicas representam um espaço interior, tanto no sentido literal como no sentido figurativo. Em *The Drowned World*, J. G. Ballard invoca a vida e a paisagem terrestres depois do aquecimento

global. «Quando a vaga boca se ergueu», escreveu, «ele sentiu dissolverem-se as barreiras que separavam as suas próprias células do meio circundante, e nadou em frente, avançando pela água escura e estrepitosa [...]»

Numa era electrónica apenas pressentida por Debussy, Jimmy Hendrix gravou música que representava o «oceânico» numa perspectiva semelhante à de Ballard. 1983... (*a merman I should turn to be*)/Moon, turn the tides... gently, gently away era considerada por Hendrix um «quadro-canção». À medida que a sua estrutura se desenvolve em percussão livre numa panorâmica estereofónica, em efeitos de guitarra e de electrónica de estúdio que evocam o movimento abissal de objectos submarinos não identificados, os gritos das gaivotas, a descida ao sorvedouro, a peça descreve (tanto em palavras como em sons) uma viagem de ressurreição subaquática depois de um cataclismo ecológica. A história deve algo a Noé e à sua Arca, a Júlio Verne e a H. G. Wells, mas o tema é familiar enquanto arquétipo da nossa época. As fronteiras da condição humana dissolvem-se e reestruturam-se a fim de se adaptarem a um mundo drasticamente alterada. Perante religiões exaustos, perante o fundamentalismo e o ateísmo, uma novo consciência esforça-se por evoluir.

Em todas as formas artísticas – cinema, ficção, poesia, pintura e escultura, vídeo e interpretação, sobretudo música –, a exploração dos estados alterados revelou-se uma força dominante, quer através de rituais, de imagens de alteridade, de interrupções da verbalização, de agressões químicas à personalidade, quer através do poder esmagador do forms clássico. Podemos escutar essas sensações amorfas, líquidas e oceânicas em *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen; nos híbridos turbulentos e eléctricos criados por Miles Davis em *On the*



Figura 70 — *Perfume*, de Russel Mills, 1996.





Corner, *Agharta* e *Pangea*; em muitas experiências de jazz improvisado dos anos 60 e 70; nos cachos harmónicos oscilantes de *feedback* de guitarra, dos Sonic Youth, My Bloody Valentine ou de Glenn Branca; nos blocos sólidos e ondas de transe repetitivas da música minimal e de sistema; nas montras de ambiente electrónico, pós-*techno*, *jungle* e todos os seus antecessores, de Morton Feldman e Toru Takemitsu aos Tangerine Dream e o Brian Eno.

ESCUTA PROFUNDA

A compositora americana Pauline Oliveros descreveu o seu interesse fundamental em música, tanto enquanto método de tocar como enquanto técnica interactiva de descoberto, como «escuta profunda». «Implico escutar para lá da superfície e também escutar no íntimo», afirmou. «Pretendo relacionar-me com o escuto no sentido mais amplo; não apenas ouvir o som e as vibrações, mas também compreender que nós somos vibrações. Somos feitos delas. É um esforço para regressar a um desenvolvimento espiritual. O som é a energia dominante nesse desenvolvimento.»

Por conseguinte, o mergulho abrupto na descida oceânica representa uma procura de significado num século em que os significados se pulverizaram. Esta ecologia cultural do som pode proporcionar inspiração a ecologistas ambientais (o nexo estabeleceu-se quando o bioacústico Roger Payne comercializou, pela primeira vez, as gravações extraordinariamente populares das canções do boleia-corcunda, em parte como um tipo de música, em parte como um apelo à consciência ecologista). À medida que penetramos nos margens pouco profundos do oceano da informação do século XXI, a música fornece um mapa parcial de regiões submarinas demasiado complexas e mutáveis para poderem

ser plenamente definidos. O som é um meio que se dispersa com a passagem do tempo. Com colorações vivas, as ondas sonoras repercutem no nosso corpo, estimulam as nossas emoções, cativam o nosso intelecto. Cercam-nos e penetram em nós da mesma maneira que a água nos cerca e nos penetra quando nadamos. No limite, o músico poderia ser encarado como um salto no desconhecido, em direcção a uma época em que o nosso papel físico na Terra será transformado pela comunicação computadorizada. Para enfrentar esta perspectiva estranha e inquietante, necessitamos de lições retiradas de lugares estranhos, de utopias estranhas, de oceanos profundos.

BIBLIOGRAFIA/DISCOGRAFIA

BALLARD, J. G., *The Drowned World*, Londres, Victor Gollancz, 1963.

BOULEZ, Pierre, texto da capa de *Boulez Conducts Debussy*, CBS Records, 1967.

FREUD, Sigmund, *Civilisation and Its Discontents*, Londres, Hogarth Press, 1961.

HEEZEN, Bruce C., e HOLLISTER, Charles D., *The Face of the Deep*, Nova Iorque, Londres e Toronto, Oxford University Press, 1971.

HENDRIX, Jimmy, *Electric Ladyland*, Track Record/Polydor, 1968.

STORR, Anthony, *Music & the Mind*, Londres, HarperCollins, 1992.

TOOP, David, *Ocean of Sound*, Londres, Serpent's Tail, 1995.

Figura 71 — *Infinite Glide*, de Russel Mills, 1992.

Figura 72 — *Heaven Dips*, de Russel Mills, 1992.







UMA BALEIA VÊ OS HOMENS: O REACORDAR DA HUMANIDADE

ADELAIDE BATISTA

É no meio do Atlântico, extenso e indómito, que navega, serena, a Baleia – o mais portentoso animal da Criação. Vem de uma era imemorial e assombrosa, donde se diz ter brotado o início do tempo. Por isso se adapta a qualquer momento ou maré e aparece em toda a parte, num mesmo lampejo, em simultâneo.

Confluência de energias e transporte mágico da existência humana, manteve-se o Atlântico ao longo dos tempos na solidão soberana das águas, de profundezas abissais e extensão infinita. Foi, por isso, temido pelos homens, e fora espaço de liberdade para as baleias, perturbadas apenas por um insólito acontecimento, quando o cosmos estremeceu, as águas se agigantaram e as convulsões sucederam. O fogo projectou-se para além das águas, a lava correu em monte, e em monte se formaram ilhas. Exorcizaram-se os demónios e, sobre o torrão flutuante, desceu o Espírito Santo¹. Estabeleceram-se a ordem, e de bruma se embuçaram os rochedos. Permaneceram, assim, desconhecidos dos homens durante milénios, concedeados que estavam ao reino do divino. Reconheceu-os, porém, na sua solidão a Baleia e, através do seu canto ondulado na imensidade infinita do mar, deles pôde dar voz, sussurrando a Portugal que o que havia povoado o imaginário e o coração dos homens, desde Platão aos tempos hodiernos, era, com efeito, real. Estava ali, um pouco mais além, a oeste; não uma, nem duas, mas três, quatro... nove ilhas. E, para que não houvesse o sentido pleno da possessão, dotou-as a Baleia da sua ubiquidade. É por isso que, em definitivo, desde a data concreta da descoberta² ao real espaço que ocupam³, permanece a inquietação

dos homens face ao feitiço imponderável das ilhas, na sua totalidade inacessíveis.

Quais «ilhas afortunadas», aquelas são «terras sem ter lugar/Onde o Rei mora esperando» (Pessoa, 1995). O seu mar foi a um tempo desolação, violência, terror e assombro; é e foi também magia, passadeira de aproximação, abismo de separações, mas igualmente restaurador de paz e equilíbrio⁴; umas vezes sublime, outras devastador. Votadas as ilhas para ocupar a fronteira mais ocidental da Europa, fizeram-se sentinela de sonhos e farol orientador das navegações para outras descobertas a oeste e para as viagens de retorno das Índias. Mais do que espaço de aproveitamento económico, pode dizer-se que são detentoras do destino de Portugal, na sua atlanticidade⁵, na missão que lhes é cometida de assumirem papel de articulação com o mundo oceânico envolvente, como eixo nodal de rotas náuticas. Sabe-se que *distância* e *centralidade* são atributos contraditórios; nas ilhas, porém, verdadeiros. A transitoriedade é ali, por isso, substantivo concreto, palpável: sofre-se ao ver nous por perto apressadas, enquanto se vive, com entusiasmo, vendo outras a acostarem para aguada e reagrupamento. Junto da costa naufragam galeões com especiarias e mais riquezas. Corsários e piratas violam o terra, sacam bens e põem em perigo a vida do povo (Cf. Riley, s/d; Riley e Saramago, 1993). E tanto se repete o acto que, de repetido, se converte em aproximação, entendimento e troca de haveres. Assiste-se, consecutivamente, às incertezas e ao medo prolongado, quase infinito, acentuado pelo primeiro conflito europeu na conquista da hegemonia dos mares, com palco bem próximo das terras e das gentes, enquanto no interior da ilha terra-

¹ Um «Espírito santo», cujo culto constituiria mais tarde naquelas ilhas uma das forças espirituais, de aproximação entre homens, mais enérgicos – ali referido no seu aspecto ascensional, que, segundo Eliade (1989), «significa sempre o despoletar de uma situação 'petrificada', 'obstruída', a ruptura do nível que torna possível o passagem para um outro modo de ser».

² Até hoje permanece o discordância quanto à data concreta da descoberta dos Açores. É um problema não resolvido, segundo Albuquerque (1962 e 1983), Verlinden (1960 e 1969) e Arruda (1932).

³ V. um dos exemplos concretos in Choffat (1903). Conclui-se que, biologicamente, os Açores são europeus – tese ainda hoje constatada por Knudsen (1995). O mesmo já não se poderá dizer da posição geológica, geográfica e oceanográfica dos Açores. Por exemplo, nas enciclopédias oitocentistas, os Açores eram considerados «ilhas de África». Cf. D'Arzac (1848).

⁴ Tenha-se, por exemplo, em conta o que os ilhas virão mais tarde a representar no sistema internacional vigente entre 1890-1898 e 1945, como equilíbrio de forças a meio Atlântico. V. Telo (1993): «Pensamos provar neste livro que Portugal tem um papel significativo na evolução desses equilíbrios, graças a um espaço geográfico que tem os Açores como ponto fundamental.»

⁵ Costa (1977) fala desse sentido de missão do «Olmo atlântico», o pretexto d'A Mensagem. V. também Godinho (1990) e Pires (1990). Interessantes considerações, a este respeito, são tecidas numa breve entrevista a Mário Ruivo (1995).



-tenentes e donatários se apropriam da riqueza granjeada pelo povo. E, porque ali não vingo o sonho, outros terras e outros mundos são desde sempre o destino errante daquela gente.

NA VIGÍLIA DE NOVOS PASSOS, NOVA MEMÓRIA

Ilhas próximas e remotas são-no essas, sujeitas que estão a uma vasta e profundo ambivalência: à abertura, com efeito, mas simultaneamente ao espaço concentracionário, cujo movimento «tem igualmente o significado moral de uma vivificação de todos os potências luminosas e obscuras da natureza humana, e portanto de todos os opostos psicológicos, seja qual for a sua natureza» (Jung, 1979). Elas são o *efémero* e a *contingente*, situadas que estão geotectonicamente, à excepção de duas, no microplaca açoriana – um escasso enclave triangular junto da zona de fricção das placas euro-asiática, africana e americana (Martins, 1993 e 1986).

A acentuar o sentido de *parte nenhuma*, «onde o Norte está virado ao Sul» (Faria, 1984), convergem as correntes marítimas (Gofas, 1990) que ali circulam num jogo desalmado de contradança, remetendo as ilhas poro um vórtice, fechadas em ovo, gerando por essa via uma simbólica de negação, ocultação e mistério. De idêntica forma sopram os ventos, adensando o espaço do inaudível, da intimidade e do espanto.

A névoa e a distância, a luminosidade em artiloso movimento caleidoscópico, o bailado da chuva em dias de sol, a ira dos ventos múltiplos e rapidamente contrários enfeitiçam a atmosfera e deixam o ar tocado pela incerteza e o recato, o interrogação e a espera. O ouvido perscruta a terra, e o olhar perde-se cismado na imensidade do céu e do mar, de um mar «com paredes de vidro, que rodeia o centro inviolável» (Correia, 1979). Fala-se mesmo do *despertar*, como forma de condição do homem insular, exposto que está ao outro rosto das coisas, ao intervalo que daí deriva e à subsequente revelação de um cosmos e de uma

paisagem nunca iguais a si próprios. É o recusa do imagem perfeita do Paraíso. Está-se na ilha mais próximo do halo da criação, nesse espaço onde o espessura do vazio se abre ao fulgor de uma nova luz. Por isso dela se afirma que guarda em si uma ova rara, o priolo, do qual não há registo, até agora, nem referência em qualquer outra parte do mundo. Ter-se-á perdido do seu bando, em tempos de antanho, em fase migratória, durante uma daquelas devastadoras tempestades, há tontos, tantos anos, que nem os cientistas conseguem contá-los (Ramos, s/d). Ave em extinção, protegida agora pelo homem. Optou por um lugar único, de indefinido fascinação. Recolheu-se e entregou-se à magia do lado nascente do segunda ilha mais oriental do arquipélago. Ave que é exemplo de autopreservação, subsistindo puro e incólume aos reveses do tempo e do espaço – um sinal de vida que dilata a terra até às dimensões do cosmos, qual ovo de Nemésio⁶, em vigília de novos passos, de nova memória.

E tudo isso sempre dissimulado... Requer distanciamento, o ilha: enviar tudo para longe, fechar seu corpo velado e acolher-se ao ovo, ao coas primordial. Acordar em dia de Primavera, revelar-se e logo recuar, repetindo gestos iniciáticos de fidelidade ao destino humano. Um buliço, uma irrequietação; repouso e ensimesmamento. É por isso que por ali ronda e se aninha o anticiclone, cercando com graciosidade o ilha e relevando-lhe a sua dupla natureza de contrários, responsável pelo tempero dos excessos⁷. Fica em espreito, soprando o ar quente das regiões tropicais para as de latitude média e albergando no seu âmago todo o força e acção para controlar o movimento das massas de ar, nas trajectórias das pressões móveis frontais para os envolventes (*Enciclopédia*, 1970). Dinâmico e suspensão, movimento e fixação. Delas se diz, por isso, que são ilhas mal amarradas, barcos à deriva, como John Updike as viu em dia de graça⁸.

Tais são as incertezas e a contingência, a tensão e o ambivalência que ali se vivem. Tão incertas e indefinidas quanto as caldeiras com suas fumarolas de mistério a esbaterem os contornos da terra e a

⁶ Trata-se de uma imagem que domina, em grande porte, o pensamento e o poesia de Vitorino Nemésio. V., o título de exemplo, *O Ovo* (1989): «Mas queria, mais que o mar, bater/Ainda os praias carregados/De passos, conchas e do hover/das aves livres lá pousados/Que já não posso recolher./E um ovo,/Nada mais que um ovo/Num punhado de pó, entre juncois,/Que desse vida, penas, povo/Para os aragens e areais.»

⁷ V. Aires (1988): «[...] algo de cambiante e instável como o solo sísmico, como o paisagem e o clima, onde os fronteiras entre imobilidade e movimento, entre luz e sombra, entre terra e água, não são nítidos. Por pouco não somos místicos. Por pouco também não somos 'conquistadores' de continentes. Ficámos sempre o meio cominho entre o ter e o ser, entre o realidade e o sonho [...], simbolicamente marcados no mapa o meio do Atlântico, entre dois mundos, sem pertencermos decisivamente a nenhum.»

⁸ O poema intitula-se *Açores* e foi traduzido do inglês para o português por Jorge de Sena. Eis alguns versos: «Grandes navios verdes/eis que navegam/ancorados, para sempre;/sob os águas/enormes raízes de lavo/prendem-nos firmes/o meio do Atlântico ao possado.//Paisagem rural/vinda à deriva/de há séculos; o distância//omplio-se.//Um vazio à popa,/os Açores sumidos./O vácuo atrás e o vácuo/à frente são o mesmo.»

permanecerem indeléveis na memória das gentes, de corações assustados por vulcões e terremotos. De tudo isso resulta um tempo de noções específicas. Diz-se ali que «o tempo e o espaço são uma e a mesma coisa, isto é, distância» (Borges, 1989), enquanto outros o entendem como um tempo redondo, circular como a ilha, um tempo sem tempo, onde os relógios não têm sentido, sem nada por dentro, apenas a fachada (Garcia, 1989). Há o tempo de espera, de «encontro, sono e equívocos» (Melo, 1988) e há ainda o tempo das origens ciclicamente repetido, «como um carrossel que roda sempre em torno do seu eixo» (Melo, 1988). Para Nemésio é um sentimento: «O sentimento de que alguma coisa foi abolida ou suspensa – talvez o tempo – sai de nós e parece ser o próprio meio: é isso que desenha os montes, perfila as coisas e os homens sonolentos, desvia o pássaro de um ramo para o outro e estende o mar» (Nemésio, 1939).

Por isso nessas ilhas, «de certo ou seguro quase apenas a demora do gesto em suspensão» (Bettencourt, s/d) – tão leves que quase não existem. Tal como antigamente, ainda hoje há quem imagine que «aquelas ilhas desenhadas no Mar Oceano [são] pura suposição dos cartógrafos»⁹. Tal realidade induz a que os habitantes dessas ilhas remotas e de *redondo* endoidecidas percam a noção dos pontos cardeais, daí derivando uma profunda desorientação: «Confundo tudo: o que me disseram com o que de facto presenciei [...]. Sei que me falta alguma coisa de que certamente nunca tive nem terei a consciência exacta. Mas aqui será talvez o meu lugar. É como se, apesar de tudo, esperasse. 'Aqui' é um advérbio de tempo, contra o que tão categoricamente sempre afirmaram os fazedores de gramáticas» (Borges, 1989; Garcia, 1987; Almeida, 1989; Freitas, 1992; Batista, 1993).

É todo esse dispositivo contraditório e dual em contínuo palimpsesto que a ilha perpetua. De início – quando imaginada de fora – representa a utopia, o enigma a descobrir, o refúgio e o éden primitivo. Mais tarde – quando desoculta, conquistada e habitada, convertida em lugar de chegada e agora vivida por

dentro – transforma-se em cativeiro, fechada na sua própria circularidade. Ela é então isolamento, solidão, abandono, e circunscreve-se à situação de estar; um estar¹⁰, porém, desde sempre quebrado por uma vida de relações com outros povos, desde corsários e forasteiros a comerciantes, naufragos e aventureiros, num cruzamento sucessivo, ora mais denodado, ora menos afoito, com diferentes culturas e civilizações. Para estes, os de fora, a ilha nesta sua condição de isolamento é lugar imutável defendido dos assaltos do tempo e por isso âncora de salvação. Ela é esse espaço desejado, de exílio, de fuga à fragmentação do mundo civilizado, em busca da unidade perdida. Para os de dentro, o espaço de refúgio e redenção está lá fora, do outro lado do mar, e reside na *partida* – real ou apenas sonhada. Dos olhares de fora guardam essas ilhas registo dos inúmeros testemunhos aí deixados por personalidades observadoras atentas à paisagem natural e humana, desde Chateaubriand ao príncipe do Mónaco, dos irmãos Bullar a Raul Brandão¹¹. É a ilha como o «outro», embora um outro ainda distanciado, *coisificado*, reduzido à metade, escapando o seu lado dinâmico, de intercurso, marginalidades e cruzamentos de pessoas e coisas, à maioria dos curiosos.

CAMINHOS DA INTIMIDADE E NOVAS ROTAS DO AFFECTO

Hoje, porém, assiste-se a um fenómeno de redescoberta da ilha, na sua unidade «total», ou seja, na sua ambivalência ou morada de contrários – já não como o outro-objecto, mas agora, para os que a visitam, sujeito-objecto de memórias e ausências, de encontro, identificação e autoconhecimento. Ao movimento dos de dentro, expresso agora em partidas e retornos, converge o dos de fora, numa atitude nova, de demanda dos sentidos ocultos da ilha e do templo de mistérios em cada coração presente (Tabucchi, s/d; Meistersheim, 1994; Orrico, 1994; Ferreira, 1988; Vaz, 1994; Petri (no prelo); Viegas, 1989; Pimenta, 1987).

⁹ Sá (1995). O próprio nome do arquipélago deve-se a um erro a que foram induzidos os navegadores portugueses quando confundiram milhafres com açores. Por outro lado, as ilhas aparecem ainda hoje deslocadas nos mapas ou no pensamento. Cf. Freitas (1995). Tudo ali se altera. O papel estratégico dos Açores é, por isso, de constante mutação. V. Telo (1993). «É tudo como num sonho, como se um monumental erro de povoamento tivesse plantado aqui uma população que se destinava a outro lugar qualquer no planeta», segundo Ferreira (1988).

¹⁰ Nemésio, *Agarra: é ilhéu* (1956): «Ali nascíamos, ali vivíamos – ali estávamos. E 'estar' é muito mais verbo para ilhéu do que 'viver'».

¹¹ A lista de pessoas ilustres que passaram pelos Açores e deles deixaram testemunho é longa (Leite, 1991).



Jó não se vai à ilha para apenas o ver e de lá foliar; antes para a sentir – para a omor, como diz João de Melo. A distância que fez da ilha as ilhas habitadas «mais ilustres, que se sobe haver no mundo» (Cordeiro, 1981) deixo de evocar o seu espaço tradicional de isolamento e solidão poro ocupar essencialmente o do *entre*, o do *longe*, lugar de instauração de uma nova ordem, onde o cerco se transforma em passadeira para mares de sóis ilustres, pois «tudo no périplo de um ilho alude ao possível na distância» (Nemésio, 1939). A ilha é, ocimo de tudo, esse interlúdio de divina proporção porque irrisório e controponto à dispersividade o que o homem de hoje está cada vez mais sujeito. Um espaço de convergências do *eu* e do, com efeito, *mos*, e ainda, do corpo também.

Corpo do ser e do não ser: de abandonos e pertencimentos, de *intermundos* e *interiores* conforme o olhar, de dentro ou de fora. Ilhas do ser e do não ser, na sua própria natureza, ora emergindo e subsistindo no mar infinito, repetindo «o *quarto* cosmogónico da manifestação formal», ora descendo ao fundo das *águas* em forma de «regressão ao pré-formol, à *intermundos* no modo indiferenciado do preexistência» (Eliade, s/d). Ilhas, por isso, intermitentemente soberanas e *esquas* d'as. Gozam no princípio deste século da antiga centralidade, do tempo dos veleiros, e eram ainda em 1880 «puro e simplesmente o ponto isolado mais importante em todo o mundo» (Telo, 1993). Foram e são palco de cabos submarinos, comunicações aéreas, batalha do Atlântico na Segunda Guerra Mundial, centro fundamental para a transição da Guerra Fria; e – tal como o destino geotectónico e de outras naturezas aqui referidos – funcionam como «placa giratório poro auxiliar a projecção de poder e influência para três continentes» (Telo, 1993).

Por isso se diz que é por ali, no exacto fronteira entre o ser e o *não ser* que passa o eixo de Portugal¹³, o *axis mundi* dessa ilha-montanha que, singrando ao ponto mais elevado de Portugal, aí *deparou* o segredo da imortalidade. Foi nesse mesmo hiato que, segundo reza a história, o *poeta* se refez três vezes¹⁴ e foi nessa

mesmo fronteira de enfeixamentos e *intermundos* que se centrou o elixir «de um mundo em vários mundos, uma imagem de homem em várias roças, uma unidade no universalidade de povos e *intermundos*» (Pires, 1990). Para tal espaço intercalar *intermundos desde tempos* remotos o estátua equestre¹⁵, ao que dizem construída na ilha moís pequeno e a segundo mais *ocidental*, que com o dedo levantado na direcção do Oeste demarco, por um lado, o olfo de novos mundos a descobrir e, por outro, o ómega dos notos continentes, onde o extremo limite da *intermundos* se cumpre, como destino de prolongamento da Humanidade. Tudo ali afluí e se diluí, existe em todos os homens, está em todo o parte, em todos os continentes e ilhas.

E foi de tudo isso e por isso que o Baleio ficou para no-lo contar, surgindo como «ossombroso instrumento do chamada justiça divino, que em certos ocasiões atinge determinados homens» (Melville, 1911: 16). A Baleia, *que* *esquas* o peso de uma profundo melancolia expresso no *canto*, que para eles «não é um chamamento, mas uma forma de lamento angustiado» (Tobucchi, s/d). Vagueio por ali perto, no *ansia* de os *proteger* lembrando que o ilho não é para ser possuída; o seu destino é o de ser cantado, *em* *de* pois é no fascínio do conto que residem o inefável, os cominhos da intimidade e os novos rotos do afecto, do aproximação do homem face o face. Não os quer tristes, o Baleia. Por isso surge em advertências várias contra os maiores perigos da Humanidade: o narcisismo, o desrespeito pelo outro, a incapacidade do *reconhecimento*, do diálogo, do desdobramento¹⁶ – a tendência cada vez mais crescente de tudo possuir e liquidar.

A Baleio reconhece que naquelas ilhas não coem chuvas ácidos, que o terra verdejo em matizes vários, e o *prprio* *reconhece* a *casa do ser*; no azul da mar saltam os golfinhos, e os cachalotes deslizam, de manso, livres do arpão; no cimo das montanhas prospero, em festa, a natureza. No entanto, lagoas são profanados por nutrientes que põem em perigo a vida do próprio homem, as pastagens de raízes erigidas

¹³ Às ilhas, que subiram no mar para o muito breve termo desaparecerem, durante os séculos XVIII e XIX (sendo o mais recente a que derivou do vulcão dos Capelinhos, a meados do século XX), refere-se Martins (no prelo).

¹⁴ «... de *intermundos*, *poeta*, porque é nas ilhas que tudo se concentra. Aquilo que é próprio delas é próprio de Portugal, e do mundo, só que, ali, mais evidente, mais condensado e ao mesmo tempo mais oculto e profundo. É o ilho como metáfora daquilo que caracteriza Portugal: o seu destino marítimo, que se estende o todo a Europa (cf. Pires, 1992); a sua cultura de fronteira (cf. Santos, 1994); o sentido de um Portugal/ilha (Lourenço e Jorge, 1993; e Soraiva 1982); o ideio da estar/não estar, de um Portugal embarcado (cf. Lourenço, 1988); o concepção de um *intermundos* (cf. Carvalho, 1983); o sentido de incompletude derivado dos descobrimentos (Pauline-Neto, 1994).

¹⁵ Recorde-se: no século XVI as Açores foram o *poeta* *reduzido* de resistência a Filipe II, com a presença de D. António, prior do Crato, em Angra do Heroísmo; no século XVII foi aquele mesmo espaço um dos primeiros a aderir ao movimento restaurador aquando da aclamação de D. João IV e lugar de encarceramento de D. Afonso IV em 1469; no século XIX recebem aqueles ilhas D. Pedro IV, que ali forma governo depois de lutas trovados entre migueiistas e liberais, promulgando todos os grandes reformas levadas a cabo por Mouzinho da Silveira (cf. Meneses, 1987; Faria e Maia, 1994). Ainda hoje, mais precisamente de Novembro de 1942 a Setembro de 1943, as Açores estiveram no iminência de verem para ali evocado o *poeta* segundo Telo (1993).

¹⁶ Daquela estátua referida já por Domíngos de Góis e, depois, por Gaspar Frutuoso, *poeta* *conto* Riley (s/d).

¹⁷ Melville (s/d). Trata-se de uma obra em que todos aqueles valores estão presentes; ligam-se, eles próprios, à Baleia e à figura de Narciso, «que, desesperado pelo delicado e atormentado imagem que se reflectia nos águas, nelas mergulhou e se afogou. Essa imagem vemo-lo em todos os rios e oceanos. É a imagem do fantasma intangível da vida, e é esta a chave de todo o enigma».





sacodem a água das chuvas que deixam, por essa via, de fertilizar a terra, aumentando o volume do mar (Martins, 1995). É o ecossistema a emitir sinais de doença, é a Baleia, no momento certo, a enviar ao homem o seu olhar terno e angustiado contra uma civilização feita de insegurança e incertezas, de desconfiança e desenraizamentos. Ei-la, pois, a anunciar o *contacto*, o gesto indispensável à reposição da troca e da partilha, da aproximação entre pessoas e povos, da interdependência humano reforçada por laços sagrados de relação com o lugar. Paixão e reencontro, busco e re-identificação – bóia de socorro a evitar extravios e perdas. Uma doce toada percorre os águas, a advertir o homem para não se afastar de mais da ilha (aí, onde mora a consciência do espaço), sob pena de a ela nunca mais poder voltar¹⁷ – uma indispensável descompressão contra o peso de um mundo urdido de infinitos disjunções, ao mesmo tempo massificado e fora de si.

SEPAROU-SE O HOMEM DO OCULTO

Separou-se por de mais o homem do oculto. Fez-se medida de todas as coisas. Profanou os desígnios primordiais da ilha e apossou-se da sua graça. Por esse modo, qual Orfeu, foi remetido à sombra. Até que certo dia, sob a forma de um «chamamento, amor, pranto de luto» (Tabucchi, s/d), irrompe a Baleia a exortar o coração do homem para o reemergir da Humanidade, para a necessidade de apurar os sentidos da *escuta* e da *espera*¹⁸. O apelo vai para a solidariedade – tal como o indiciam as ilhas no seu estado de encruzilhada entre três continentes, abençoadas que foram pelo Espírito Santo, a si chamando todos os povos, todas as classes e todas as religiões, em fraternidade (Correia, 1993). Um dinamismo compassivo, ali preservado e «perseverado¹⁹», convertido numa «verdadeira transcendência dentro da cosmovisão insular» (Garcia, 1991). Por isso, é preciso regressar à ilha – relembra a Baleia –, comungar do seu espaço branco, entregar-se ao tempo e ao lugar e, em contemplação, esperar –

esperar pela epifania de um *eu* apaziguado que, de exposto ao rosto do outro, a si retorna para de si tomar consciência e, com ela, respeitar toda a existência humana, divina e natural, na certeza de que, mesmo nos momentos mais devastadores, há sempre algo que, por entre escombros ruidosos, espera, pede ajuda e clama por vida (Holub, 1990).

A BALEIA VÊ OS HOMENS

A Baleia vê os homens²⁰ e, no seu olhar de visão eterno, transparece claro o aviso: insulados não²¹; antes, porém, associados ao «continente comum dos homens» (Melville, s/d; Batista, 1993), em diálogo e abertura com o outro, os mares, as gentes, num perpétuo transe de contrários. Consagração difícil, certamente, mas fundamental à sobrevivência humano – assim o prescreve a Baleia quando proclama a combinação interactiva do sacro do ilha com o abertura dos mores sem fim, num encontro que faz do homem um ser poderoso talhado para nobres feitos no palco da vida²². É só olhar para o lado oposto dessas ilhas, onde se escondem outros mundos de morte e de sobrevivência, em incessante curso de luta pela vida. Dessa atenção ao fundo dos oceanos, ao outro lado das coisas, desperta do silêncio o Universo. Há um «chamamento de longe, sei lá donde» (Costa, 1984). O homem espreita a música. Uma inexprimível cintilação o acolhe, o tempo nele se apaga e, no espaço da mudez, o milagre acontece: irrompe em repuxo o espírito da Baleia, último guardião da memória, que, redireccionando para largos e infinitos horizontes o coração dos homens, promete palavras que hão-de vir, de sabedoria plena, para salvar o mundo do esquecimento: «Quando penso no mar, o mar regressa/A certa forma que só teve em mim./Que onde ele acaba, o coração começa» (Nemésio, 1985).

A Baleia espreita

A Humanidade reacorda

Na ilha, como um pouco por toda a parte²³.

¹⁷ Aquela é uma das grandes questões de fundo de Melville (s/d): «Considerai ambos o terra e o mar; não achais que existe uma estranha analogia com algo de vós próprias? Com efeito, tal como o pavoroso oceano rodeia o terra verdejante, também no alma do homem se encontra uma ilha plena de paz e de alegria, mas rodeado de todos os horrores de uma vida apenas em parte conhecido. Que Deus vos proteja! Não vos afasteis dessa ilha, senão nunca mais lograreis lá voltar!»

¹⁸ Uma *espera* que se encontra representada no ponto mais elevado de Portugal, tal como o viu Melville (1970): «Nor Peak of Piko, nor Teneriffe, were chiseled into abelisks in a decade.»

¹⁹ Cf. Costa (1978): «Por isso Antero se matou. Por não ter podido descobrir o segredo do seu pátrio [...] Porque puro, vindo das Ilhas, cheio de luz do seu Espírito Santo – nelas, *perseverado*, vivo – por ele santificado.» (O *italico* é nosso.)

²⁰ A perspectiva de colocar a baleia a ver os homens poderá ter encontrado inspiração em duas cenas de *A Baleia Branca* (Melville, s/d). De resto, Antonio Tabucchi dá início ao prólogo da sua obra com alusões directas ao romance de Melville. Referência significativa é aquela que se faz no mesmo prólogo sobre baleias e Açores: «Se falei de baleias e naufrágios foi apenas porque nos Açores ambos gozam de uma inequívoca concretude» (Tabucchi, s/d).

²¹ *Insulados* não (Melville, s/d), porque – segundo Durand (1980) – o ilha é ela própria a imagem perfeita do olhar dinâmico, do seu poder de transformar e recriar. Ela é o metáfora do olhar, daquilo que, no olhar, desejo, sonho e transformo. Segundo Blanchot (1987): «Tudo se joga [...] na decisão do olhar. É nessa decisão que o origem é aproximado pelo forço do olhar que desfaz a essência da noite, anula a preocupação, interrompe o incessante o descobri-lo: momento do desejo, do despreocupação e do autoridade.»

²² Um conceito que se repete em Melville (s/d) ligado aos anteriores, numa busca incessante do equilíbrio de contrários.

²³ A fazer fé nas palavras de Morin (1994), uma nova aurora está para acontecer: «A Revolução do terceiro milénio não tem fórmula nem receita. Tudo pode começar não se sabe onde, tudo deve começar por todos os lados, por vários extremos [...] Compete a cada um começar o começo, quanto mais não seja consigo mesmo.»



BIBLIOGRAFIA

AÍRES, Fernando, *Era Uma Vez o Tempo* (diário), vol. I, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1988.

ALBUQUERQUE, Luís de, *Introdução à História dos Descobrimentos*, Coimbra, Atlântida, 1962; *Os Descobrimentos Portugueses*, Lisboa, Publicações Alfa, 1983.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio de, *Açores, Açorianos e Açorianidade*, Ponta Delgada, Brumarte, 1989.

ARRUDA, Manuel Monteiro, *Colecção de Documentos Relativos ao Descobrimento e Povoamento dos Açores*, Ponta Delgada, Oficina de Artes Gráficas, 1932.

BATISTA, Adelaide, *João de Melo e a Literatura Açoriana*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993; «Os Açorianos em *Moby Dick*», in *Islenha*, Madeira, nº 13, Julho/Dez. 1993.

BETTENCOURT, Urbano, «Domingos Rebelo emigrando-se», in *Naufrágios, Inscrições*, Ponta Delgada, Brumarte, s/d.

BLANCHOT, Maurice, *O Espaço Literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BORGES, Fátima, *A Cor Ciclame e os Desertos*, Lisboa, Cotovia, 1989.

CARVALHO, Virgílio, *Nação e Defesa*, Lisboa, Execução Gráfica CEGRAF/EX, 1983.

CHOFFAT, Paul A. A., «Açores – a que parte do mundo devem pertencer?», sep. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, nº 20, Série 1-6, 1903.

CORDEIRO, António, *História Insulana das Ilhas a Portugal Sujeitas no Oceano Ocidental*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1981.

CORREIA, Natália. *O Dilúvio e a Pomba*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979; «A cultura pentecostal da açorianidade», in *Via Latina*, Publicações DGAAC, 1991; «Influência do culto do Espírito Santo no socialismo de Antero de Quental», in *Actas do VIII Encontro dos Professores de História da Zona Centro*, Gráfica de Tomar, 1993.

COSTA, Dalila Pereira da, *A Nova Atlântida*, Porto, Lello & Irmão, 1977; *A Nau e o Graal*, Porto, Lello & Irmão, 1978.

COSTA, Vasco Pereira da, *Plantador de Palavras. Vendedor de Lérias*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 1984.

D'AYEZAC, *Îles de l'Afrique*, Paris, Férmín Didot Frères, 1848.

DURAND, Régis, *Melville, signes et métaphores*, Lausana, Editions L'Âge de l'homme, 1980.

ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, trad. Samuel Soares, Edições 70, 1989; *O Sagrado e o Profano*, trad. Rogério Fernandes, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa, Editorial Verbo, 1970.

FARIA, Carlos, «Esta ilha, esta ilha», *apud*. Emanuel Jorge Botelho (org. e notas), *Sempre Disse Tais Coisas Esperançado na Vulcanologia* (12 poetas dos Açores), Porto, Gota de Água, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

FARIA E MAIA, Francisco d'Athayde Machado de, *Novas Regiões da História Micaelense, 1832-1895*, Ponta Delgada, Jornal de Cultura, 1994.

FERREIRA, António Mego, *As Caixas Chinesas*, Lisboa, Edições Rolim, 1988.

FREITAS, Vomberto, *O Imaginária dos Escritores Açorianos*, Lisboa, Salamandra, 1992; *Entre a Palavra e o Chão. Geografias do Afecto e da Memória*, Ponta Delgada, Jornal da Cultura, 1995.

GRACIA, Martins, *Para Uma Literatura Açoriana*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987; *Contrabando Original*, Lisboa, Vega, 1989.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Mito e Herança: Utopia e Prática de Navegar, Séculos XIII a XVIII*, Lisboa, Difel, 1990.

GOFAS, S. «The litoral *Rissoiidae* and *Anabathridae* of São Miguel, Azores», in *Açoreana*, boletim da Sociedade Afonso Chaves, Ponta Delgada, Outubro 1990.

HOLUB, Miroslav, *The Dimension of the Present Moment*, trad. David Young, Londres, Faber & Faber Ltd., 1990.

JUNG, C. G., *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Paris, Albin Michel, 1979.

KNUDSEN, Jorgen, «Observations on reproductive strategy and zoogeography of some marine gastropod molluscs from the Azores», in *Açoreana*, boletim da Sociedade Afonso Chaves, 1995

LEITE, João Manuel Cabral, *Extracurriculares nos Açores no Século XIX (parte 2)*, Ponta Delgada, Signo, 1991.

LOURENÇO, Eduardo, *Nós e o Europa ou as Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

MEISTERSHEIM, Anne, *Le Géomètre de Paline*, Ajácio, Edition Allain Piozzola, 1994

MARTINS, A. M. Frios, «The Azores – westernmost Europe where evolution can be caught red handed», in *Boletim do Museu Municipal do Funchal*, suplemento nº 2, Proceedings of Manchester North Atlantic Islands Conference, 1993; «Extinção, conservação e sobrevivência», in *Açoreana*, boletim do Sociedade Afonso Chaves, 1995.

MELO, João de, *O Meu Mundo não É Deste Reino*, 2.ª ed., Publicações Dom Quixote, 1987; *Gente Feliz com Lágrimas*, 1.ª ed., Publicações Dom Quixote, 1988.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick, a Baleia Branca*, trad. Joaquim Duarte Peixoto, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.

Mordi, Chicago, Northwest University Press, 1970.

MENESES, Avelino de Freitas de, *Os Açores e o Domínio Filipino 1580-1590*, Angra do Heroísmo, Instituto Histórico do Ilho Terceira, 1987.

MORIN, Edgar, *As Grandes Questões do Nosso Tempo*, 4.ª ed., Lisboa, Editorial Notícias, 1994.

NEHÉSIO, Vitorino, «Agarro: é ilhéu», in *Corsário das Ilhas*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956; «Correspondência ao Mar», in *Bicho Harmonioso*, opud *Obras Completas*, vol. II (poesia), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989; «O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita», in *Revista de Portugal*, nº 6, 1939;

- «O ovo», in *Nem Toda a Noite a Vida*, apud *Obras Completas*, vol. II (poesia), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- ORRICO, Maria, *Terra de Lúdia*, Lisboa, Salamandra, 1994.
- PAULINE-NETO, Brigitte, *A Melancolia do Geógrafo*, Lisboa, Edições Asa, 1994.
- PÉRON, Françoise, *Des îles et des hommes. L'insularité aujourd'hui*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1993.
- PESSOR, Fernando, *A Mensagem*, 17.ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1995.
- PETRI, Romana, *O Baleeiro dos Montes*, trad. de Cloro Rowland, Lisboa, Edições Salamandra, 1997.
- PIMENTA, Domingos, *A Estranha Ideia do Capitão Diodórus*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional dos Assuntos Culturais, 1987.
- PIRES, A. M. Machado, «As culturas insulares atlânticas», in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira, 1986*, vol. I, Funchal, 1990.
- PIRES, Lucas, *O Que É a Europa*, Lisboa, Difusão Cultural, 1992.
- RAMOS, J. A., «Status and ecology of the priolo or Azores bullfinch, *Pyrrhula murina*», orientação de C. M. Perrins (Oxford) e C. J. Bibby (Birdlife International).
- RILEY, Carlos, *Uma Fronteira Ocidental. As Flores e o Corvo no Contexto das Rotas Marítimas*, sep. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, vol. XI, s/d.
- RILEY, Carlos, e SARAGHO, João, *Relação Breve da Grande e Maravilhosa Vitória dos Moradores da Ilha do Corvo contra Dez Poderosas Naus de Turcos, Anno MDCXXXI*, Câmara Municipal do Corvo, 1993.
- RUIVO, Mário, *Revista EL0*, n.º 21, ano 5, Dez./Jan. 1995.
- SÁ, Daniel de, *Crónica do Despovoamento das Ilhas*, Lisboa, Salamandra, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.
- SARAIYA, António José, *A Cultura em Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- SILVA, Augusto S., e JORGE, V. O. (eds.), *Existe Uma Cultura Portuguesa?*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1993.
- TABUCCI, Antonio, *Mulher de Porto Pim*, 2.ª ed., trad. Emília Marques Mono, Lisboa, Difel, s/d.
- TELO, António José, *Os Açores e o Controlo do Atlântico*, Porto, Edições Asa, 1993.
- UPDIKE, John, poema incluído in Onésimo T. Almeida (selecção e notas), *The Sea Within. A Selection of Azorean Poems*, trad. George Monteiro, Providence, Gávea-Brown, 1983.
- VAZ, Katherine, *Saudade*, Nova Iorque, St. Martins Press, 1994.
- VERLINDEN, Charles, «Formes féodales et domaniales de la colonisation portugaise», in *Revista Portuguesa de História*, 9, Coimbra, s/n, 1960.
- VIEGAS, Francisco José, *Crime em Ponta Delgada*, Lisboa, Europa-Américo, 1989.

© 1998, PARQUE EXPO 98, S.A.

TEXTOS

ADELAIDE BATISTA

ANTÓNIO TABUCCHI

CLARA PINTO CORREIA

DAVID TOOP

EDUARDO LOURENÇO

EDUARDO PRADO COELHO

FRANÇOIS CONFINO

FRABRIZIO SABELLI

GILLES LAPOUGE

MIA COUTO

PHILIPPE GENTY

REGINO CRUZ

ROZON

WANDA CRIO

DIRECTOR DE ÁREA PROMARK

ROLANDO BORGES MARTINS

DESIGN GRÁFICO

LUÍS FILIPE CUNHA

EDITOR

WANDA CRIO

DIRECÇÃO EDITORIAL E ICONOGRÁFICA

DULCE REIS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

SÓNIA OLIVEIRA

EDIÇÃO DE TEXTO

MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA

TRADUÇÃO

ISABEL CARDEAL

MARGARIDA AMADO

MARIA LUÍSA BAPTISTA

RECOLHA ICONOGRÁFICA

ISABEL LAGE

MARIA TEIXEIRA SIMÕES

REVISÃO DE TEXTO

ANTÓNIO MASSANO

PAGINAÇÃO POR COMPUTADOR

MARIA JOÃO LUCAS

ARTE FINAL

JOÃO ELIAS

COLABORAÇÃO EDITORIAL

ALEXANDRE COSTA

FERNANDO MILHEIRO

PAULA DE OLIVEIRA

PRODUÇÃO

DIOGO DOS SANTOS

SELECÇÃO DE CORES

GRAFISEIS

IMPRESSÃO

PRINTER PORTUGUESA

TIRAGEM

5000

ISBN

972-8396-71-6

DEPÓSITO LEGAL

122658/98

RESERVADOS TODOS OS DIREITOS DE ACORDO

COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR

LISBOA, ABRIL DE 1998

CRÉDITOS DE IMAGEM

COLLECTION EMMY DE MARTINERE (PARIS): FIG. 44

CONFINO & Co.: FIGS. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 45, 52, 53

CRÉDIT COMMUNAL DE BELGIQUE: FIG. 40

DANIEL BLAUFUKS: FIGS. 1, 57, 58, 59, 60, 65,
66, 67, 68

HAMBURGER KUNSTHALLE: CAPA

GALLER KUNSTMUSEEN: FIG. 37

JOÃO NASI: FIG. 54

LUÍS PAVÃO: FIG. 29

MARY UNDERWOOD: FIGS. 24, 25, 26

MINISTÈRE DE LA CULTURE FRANÇAISE: FIG. 43

MITSUAKI IWAGO, (MINDEN PICTURES/ARQUIVO

NACIONAL DE COR): FIGS. 73, 74, 75, 76, 77,
78

MUSÉE DÉPARTEMENTALE D'ART CONTEMPORAIN DE
ROCHECHOURT: FIG. 38

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (CHICAGO): FIG. 39

NORBERT WU: FIGS. 61, 62, 63, 64

PARQUE EXPO 98, S.A.: PÁGS. 4, 6, 8, 10, 12,
14; FIGS. 27, 28, 30; CONTRACAPA

PASCAL LECOQ: FIGS. 31, 32, 33, 34, 35

RAY TROLL: FIGS. 55, 56

RUSSEL MILLS: FIGS. 69, 70, 71, 72

STAATLISCHE MUSEEN — PREUSSISCHER KULTURBESITZ

NATIONALGALERIE: FIG. 36

THE ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS:
FIG. 41

THE ESTATE OF SAM FRANCIS/ARTIST'S RIGHTS SOCIETY:
FIG. 42

PATROCINADORES EXPO '98

PATROCINADORES OFICIAIS



CAIXA GERAL
DE DEPÓSITOS



FORNECEDORES OFICIAIS



MARCAS OFICIAIS



PATROCINADORES EXPO '98

EMPRESAS ASSOCIADAS



EMPRESAS COLABORADORAS





2 041150 011070