

## *Double* (1982) de Constança Capdeville: a obra onde o ego se descobre num universo outro que não o de si próprio

*Double* (1982) by Constança Capdeville: the work where the ego finds itself in a universe other than itself

### Helena Maria da Silva Santana

Inet-MD, Universidade de Aveiro  
hsantana@ua.pt

### Maria do Rosário da Silva Santana

Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior, Instituto Politécnico da Guarda  
rosariosantana@ipg.pt

**Palavras-chave:** *Double*, Constança Capdeville, teatro musical, obra aberta, egotismo, alienação.  
**Keywords:** *Double*, Constança Capdeville, Musical Theater, open work, egotism, alienation.

Constança Capdeville (1937-1992) desenvolveu a sua atividade criadora em vários domínios da criação artística. Nela denota uma constante aliança entre a música e a arte cénica, sendo que a sua produção espelha um modo de ser e agir onde estabelece, e vivencia, uma fusão entre a vida e as artes. O som, o espaço sonoro e o espaço das artes merecem da sua parte uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e uma gestualidade performativa inerentes à criação e interpretação de uma proposta obra. A sua produção indica igualmente uma componente pluridisciplinar e uma apetência marcada pelo uso da Forma Aberta (Eco, 1989), bem como pelo Teatro Musical (Serrão, 2006). Segundo o descrito por Maria João Serrão (2006),

as [suas] peças de teatro musical seguem as regras gerais do género, tal como foi criado por M. Kagel e seguido por G. Aperghis, na Europa dos anos 60-90. [Cita], a título de exemplo, *Mise-en-requiem*, 1979, *Double*, 1982, *Don't*, *Juan*, 1985, *Memoirae*, *Quasi una Fantasia I e II*, 1980 e 1986, respetivamente. (Serrão, 2006, p. 21)

Deste dizer, percebemos que a importância da sua obra, mormente a cénica e teatral, é inquestionável, levando-nos a destacar a relevância que a mesma concede ao teatro no seu processo criativo. Este facto traduz-se no confronto de duas das forças criadoras maiores, a apolínea e a dionisíaca, numa dualidade permanente e, ousamos dizer, imanente. O seu conteúdo, quer se trate de uma ideia política, social, moral ou existencial, será, acima de tudo, um denominador comum da representação, e não um motor de uma ação ou de uma história. Se as primeiras respostas para o desenvolvimento e a efetivação de um conjunto de obras que salientam esta problemática nos são dadas pelos protagonistas da vanguarda italiana, mas também por Constança Capdeville, percebemos que, e no processo de conceptualização, determinação e formalização dos procedimentos formais, discursivos, imagéticos e linguísticos de uma sua obra, se encontra sempre presente uma tomada de consciência sobre si e o outro, que se solicita junto do público. Este, voluntária ou involuntariamente, é obrigado a uma tomada de posição devido à confrontação imposta com uma realidade de si, uma realidade física, moral e social que se quer percebida, refletida e, quiçá, alterada.

Na obra versada, *Double*, esta confrontação se dá não só ao nível do criador compositor, como com o criador intérprete e destes com o fruitor da obra. Os conteúdos e a cena são organizados de forma a conseguir um contraponto de elementos visuais, materiais, cénicos e teatrais, evitando, contudo, a duplicação de significados entre os elementos obra: som, luz, música, texto e representação. Neste contraponto, poderão ainda intervir os meios tecnológicos, sendo que na obra *Double* sobressai o confronto do autor consigo próprio, o eu e o duplo, mas também o do intérprete com uma sua imagem (reflexo/sombra), e o do espectador, com uma outra possibilidade de si.

Se certos modelos empregues nas primeiras obras teatrais da vanguarda italiana são bons exemplos de arquétipos a implementar e desenvolver em obra, pois aplicam técnicas e processos de composição, criação e reflexão importantes e vários, o texto e a partitura, enquanto fontes de informação, sendo construídos com fragmentos, extratos e citações de autores vários (populares e/ou eruditos; musicais, visuais ou outros), surgem, em Constança Capdeville, como constituinte fundamental, sendo o elemento base para proceder a uma reflexão profunda sobre conteúdos/mensagem e conteúdos/forma das novas formas de arte. Neste dizer, a autora propõe ainda uma reflexão sobre a condição humana<sup>1</sup>. O texto, englobando diversos elementos literários ou musicais, sejam sons, palavras, frases, fragmentos de textos, ao fazer parte dos modelos de vanguarda, seja outro género de textos e elementos cénico-linguísticos, permite a construção de um discurso pleno de conteúdos drama e conteúdos imagem, consentindo a discussão da questão das referências a modelos já adquiridos, e a soluções trazidas por autores do teatro de prosa, ou mesmo o happening veiculados por John

---

<sup>1</sup> O processo de citação, senão autocitação, foi amplamente desenvolvido em arte ao longo da segunda metade do século XX. Vejamos a obra da autora, mas também de outros seus colegas, nomeadamente Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, João Pedro Oliveira, etc.

Cage (Eco, 1989)<sup>2</sup>. Neste tipo de ação, poderão utilizar-se técnicas aleatórias e uma organização diferente do espaço de cena, nomeadamente pela rutura com a relação tradicional da cena italiana induzindo novos processos criativos, novas formas de pensar e construir o objeto arte.

Escolhemos apresentar a obra *Double* de Constança Capdeville, de forma, a não só mostrar uma autora pouco conhecida a nível académico e artístico, como desenvolver um conhecimento sobre um espaço de arte que se mostra alternativo. Simultaneamente, o desenvolvimento da tecnologia e de novos meios tecnológicos de suporte à criação e difusão de obra, bem como de uma outra atitude face à sua obra, permitem expandir um outro tipo de ação criativa, investigativa e performativa, em palco<sup>3</sup>. Concomitantemente, o uso sábio das luzes será aqui fundamental, iluminando, engrandecendo a presença dos diferentes elementos da criação, sejam eles cénicos, interpretativos ou musicais. Este tipo de componentes será preponderante em *Double*, permitindo não só uma interação com os meios eletrónicos, como uma reflexão e análise sobre aquilo que a compositora pretendeu – a apresentação de diferentes formas de dualidade e confronto de si com o outro, mas, e sobretudo, o confronto de si consigo mesmo. Neste sentido, o uso de um discurso imagem, produzido pelos diferentes elementos cénicos que se vão dizendo, mas também pela ação performativa que se vai evidenciando, torna-se recorrente em obras de arte contemporânea, sendo fatores indissociáveis do desenvolvimento do “novo” teatro.

Constança Capdeville não lhe é indiferente. No seu processo criativo, estes constituintes, relevantes, elegem-se elementos de progresso para o ser humano, tornando o produto artístico mais apelativo. Permitem ainda a ação, mas também a integração de diferentes domínios do saber e do fazer artístico, a reflexão e indagação sobre si e o outro, numa ação de conscientização maior do si e daqueles que de si fruem.

Contribuindo de forma relevante para a produção do seu próprio conhecimento sobre as coisas, o espectador enforma-se no objeto de arte, percebendo o porquê e para quê desse mesmo objeto, mas também o porquê e o para quê de uma projeção e manifestação de si através do objeto arte. Assim, não só estas ações se podem constituir em objetos de formação, educação e conscientização humanas, como em elementos de transmissão de um eu ao outro. Objetos que projetam ideias e ideais vários, e que acordam o desenvolvimento de todos de forma efetiva e eficaz, concedem ainda a interação entre o eu e o outro, do ser com o seu duplo, de um coletivo nós (intérpretes) com um coletivo outros (público), constituindo-se ainda fator de desenvolvimento pessoal, relacional, emotivo e intelectual. Ao intitular a sua obra *Double*, a autora projeta, no nosso entender, não só a possibilidade de diferentes formas de dualidade (Serrão 2006), como a

<sup>2</sup> Neste sentido, poderemos apelar a outros modelos teatrais, nomeadamente aos provenientes dos Estados Unidos e que nos põem em contacto com o movimento pictural que surge nos finais dos anos 50, seja a *action-painting* de Jackson Pollock, sejam os conceitos de Obra Aberta e de *work in progress*.

<sup>3</sup> Neste sentido, veja-se o trabalho desenvolvido por Alfonso Benetti, Mónica Chambel e Helena Marinho (Benetti & al., 2019).

oposição constante e consciente de um eu com o seu duplo (double) (Rank, 1973; Morin, 1988).

## 1. O Ser e o seu Duplo: o Eu e uma outra consciência de Si

A questão do duplo, e a sua utilização ao nível da criação artística, bem como a reflexão sobre a forma como se espelha em arte, remontam ao período Romântico (Rank, 1973)<sup>4</sup>. O tema, largamente difundido ao nível das crenças e práticas mais tradicionais, nomeadamente os rituais e os ritos, desenvolve uma componente mais erudita em finais do século XIX, início do século XX, quando estudado pela ciência, e em particular, pela Psicologia. O desenvolvimento do pensamento artístico e os meios tecnológicos postos à disposição do criador, nomeadamente os audiovisuais, permitem a este sustentar uma visão muito pessoal do “eu” e do “duplo”, de uma maneira mais efetiva e eficaz. Percebemos então que o tema, tratado desde a mais alta antiguidade, remonta a questões ligadas a uma consciência que o ser humano adquire de uma existência de si e do outro, a uma existência de si e de uma alteridade de si, mas, também, e em última análise, à questão da vida e da morte, assim como ao quesito de uma sobrevivência de si (corpo espiritual), para além de si (corpo físico). “Com efeito, o homem vai atribuir ao seu duplo toda a força potencial da sua afirmação individual. É o duplo que detém o poder mágico; é o duplo que é imortal” (Morin, 1988, p. 95). Nessa imortalidade surge a imagem de si a nível não só físico (a sombra, o reflexo), como espiritual (o espetro reflexo, o espírito). Assim sendo, a manifestação de uma espiritualidade que emana em diferentes ações e áreas da existência humana, e a sobrevivência de um corpo pela noção da existência de um seu reflexo espírito estão, com efeito, presentes na vida quotidiana em diversas manifestações da existência humana, nomeadamente a atividade artística. A vida depois da vida, rege um modo de ser e de fazer, propondo um olhar e um questionamento constante do homem sobre si mesmo. O espírito, uma outra forma de permanência de si, surge ainda expresso numa sua consciência a nível onírico. Contudo, “Este duplo não é uma cópia conforme, é um ser real que se dissocia do homem que dorme, que continua desperto e a agir nos sonhos. A sua existência é verdadeiramente objetiva” (Morin, 1988, p. 95). Comumente, a noção de uma sua existência que se mostra para além de uma materialidade corpo, e, sobretudo, a noção de uma outra consciência moral e material de si (duplo), perturbam aquele que nada propõe para além da morte.

Num seu questionamento, bem como numa sua tentativa de explicação, o criador aborda os temas, temas esses que, de uma forma ou outra, vão permanecendo ao longo de toda uma sua existência. Materializando-se em inúmeras respostas-obra nos mais diversos domínios da criação, surgem assim diferentes propostas-obra. Em exemplo podemos referir a proposta cinematográfica de Stellan Rye “Der Student von Prague” (O estudante de Praga, 1913). Considerada uma obra prima naquilo que se refere ao desenvolvimento e explanação do tema

---

<sup>4</sup> Mormente na Alemanha.

do duplo, constituiu-se numa das primeiras abordagens ao tema<sup>5</sup>. Neste filme, o ator Paul Wegener, tem o papel de duplo. A sua materialização se faz de diferentes formas, seja a partir do uso de espelhos<sup>6</sup>, como de sombras<sup>7</sup>.

No que concerne o uso de sombras, sabemos que, e segundo Morin (1988),

Uma das manifestações permanentes do duplo é [essa mesma] sombra. A sombra, que é ser vivo para a criança, como fez notar Spencer, foi para o homem um dos primeiros mistérios, uma das primeiras percepções da sua pessoa. E como tal, a sombra tornou-se a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo. (p. 126)

Estes dois elementos, espelho e sombra, bem como a forma como são refletidos e utilizados em obra, induzem-nos a pensar que

[...] o duplo “possui” [de alguma forma] o indivíduo. E esse duplo é a sua individualidade triunfante sobre a vida e a morte, a sua individualidade ainda grande demais para ele. Assim, entre o duplo e o eu existe uma dialética da objetividade e da subjetividade, paralela à dialética que se opera entre o eu e o cosmo. O eu forma-se e desenvolve-se no centro de todas essas dialéticas. Sente-se incessantemente em outrem, projeta-se – como se diz na psicanálise –, aliena-se – como diz mais incisivamente a linguagem hegeliana – e apropria-se quer do animal totêmico, quer do duplo, por intermédio desse outrem. (Morin, 1988, p. 95)

O culto da vida para além da morte, o confronto eterno com seus medos e angústias, faz com que o homem se projete num modo de vida, de ser e de pensar, onde um vasto conjunto de rituais e ritos se evidenciam, mas também se formam e se enformam arte<sup>8</sup>. Sabemos que os medos do homem não exprimem tanto

<sup>5</sup> Neste sentido, o filme de Rye aborda o tema da vida interior e da espiritualidade a partir do romance de Hans Heinz Ewers.

<sup>6</sup> O duplo pode manifestar-se pelo reflexo: a cena onde Balduin se exercita na arte da esgrima diante de um espelho é disso exemplo.

<sup>7</sup> Segundo Morin, 1988, p. 127, “Os indígenas das ilhas Figi diferenciam a sombra negra da “sombra branca” (a do reflexo na água ou no espelho). “Agora já consigo ver o mundo dos espíritos”, diz um deles a Thomas Williams, que lhe mostrara um espelho. O além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida...”. Neste caso, a sombra onde o ator se vê a ele mesmo numa outra situação, uma situação que não aquela que vive no momento. Em exemplo podemos referir a cena onde Balduin e a Condessa se encontram no cemitério. Sob o luar Balduin tenta beijá-la. No entanto, depara-se com o seu duplo olhando para eles, este duplo surgindo por detrás de um túmulo.

<sup>8</sup> É do conhecimento geral que as ciências do Homem sempre negligenciaram a morte e o estudo da vida para além da morte. Contudo, a etnologia mostra-nos que os mortos e as crenças, rituais e ritos a eles indexadas, sempre foram alvo de práticas que correspondem, todas elas, a crenças respeitantes, tanto à sua sobrevivência (sob a forma de espectro corpóreo, sombra, fantasma, etc.), como ao seu renascimento, ou seja, à crença na imortalidade (Morin, 1988). Numerosos são ainda os estudos que nos informam que a morte é a característica mais humana, mais cultural do *antropos*, e que, se nas suas atitudes e crenças perante a morte, o homem se distingue mais nitidamente dos outros seres vivos, é aí mesmo que ele exprime o que a vida tem de mais fundamental (Morin, 1988).

o querer-viver, o que é um pleonasma, mas o próprio sistema do viver. Com efeito, os dois mitos fundamentais, morte-renascimento e “duplo”, são transmutações, projeções fantasmáticas e noológicas das estruturas da reprodução, isto é, das duas formas pelas quais a vida sobrevive e renasce [...]. [Ademais, e] Como se verá, o duplo (fabricado quase automaticamente pela experiência do reflexo, do espelho, da sombra, o duplo, produto espontâneo da consciência de si próprio) [será] um mito universal (Morin, 1988, p. 16-17),

permitindo a sobrevivência e uma outra consciência de si. Através da ciência, mas também da arte, é possível tratar destes, e outros temas, tão sensíveis para o homem e, conseqüentemente, a humanidade<sup>9</sup>.

## 2. *Double*, a obra onde o ego se descobre num universo outro que não o de si

O aparecimento nos anos 50 e 60 do Teatro Musical e Instrumental de Maurício Kagel e Dieter Schnebel, bem como das inovadoras ações cênicas e performativas propostas por John Cage, ou dos eventos musicais realizados pelos membros do Grupo Fluxus, fazem pressentir a possibilidade de novas formas de fusão científica, criativa e artística. Contudo, devemos questionar sempre, de que maneira e em que sentido utilizamos a designação de “Teatro Musical”<sup>10</sup>. Utilizar simultaneamente instrumentistas, cantores e atores numa mesma criação artística não será suficiente para dar origem a um evento de Teatro Musical. Aprofundar a musicalidade do tempo dramático, acentuar a teatralidade do gesto musical assomam, no nosso entender, somente depois de um tempo de reflexão e criação coletiva, de um tempo onde cada interveniente se cruza, e torna cúmplice do seu companheiro de ação, quando cada um dos intervenientes se mostra, se dá e diz, obra<sup>11</sup>.

Construir um conjunto de significantes e significados que estão para além do simples conteúdo notado, revelando o invisível e o indizível na ação que se produz obra, surge, no dizer de cada um e de todos, e orientados pela ação do compositor, como elemento arte. Simultaneamente, outras formas de enunciação, dição e expressão linguística, sonora e musical, concedem um outro signi-

<sup>9</sup> Esses temas englobam certamente a morte, o eu, a relação do homem consigo mesmo, a ameaça que este tem de destruição total com morte, e para os quais o homem cria mitos e crenças nos quais se apoia para tentar ultrapassar o medo dessa mesma morte. Neste dizer, percebemos que a questão do duplo será largamente estudada e investigada tanto ao nível da ciência, como da religião e das artes. Existe, tanto na religião, como na arte e na filosofia, uma necessidade constante de responder a questões de temas tão enigmáticos como a morte ou a imortalidade da alma sendo que a arte se mostra um meio promissor e revelador de tais medos, angústias, mas, sobretudo, soluções.

<sup>10</sup> O abuso a que foi sujeito o uso do termo ao longo dos anos, leva-nos a pensar até, de que forma o seu uso camuflou um vazio qualitativo e criativo que se manifestou ao nível da criação do teatro lírico ao longo do século XX.

<sup>11</sup> Enformar uma consciência e um saber de si para se dar ao conjunto obra será essencial num tipo de ação desta natureza.

ficado ao elemento-som, bem como ao uso de uma linguagem corporal que se mostra ao serviço de uma dramaturgia. Esta, não surge veiculada unicamente pelo som ou conteúdo-palavra, mas igualmente, pelas outras ações performativas, consubstanciando-se na multiplicidade de signos e eventos que são produzidos de forma simultânea depois de analisado o conjunto de documentos e possibilidades neles propostas (Benetti & al., 2019). Sabemos que o texto, e as propostas nele contidas, surge preponderante neste tipo de ações. No entanto, ele não é predominante, ele se enforma no questionamento dos intérpretes. Surge assim, a questão do movimento em palco, característica que para Maurício Kagel faz parte daquilo que ele apelida de “Teatro Instrumental” (Serrão, 2006).

Neste sentido, sabemos que em *Double* toda uma movimentação cénica surge como uma possibilidade construída com base na proposta da compositora, dando origem a uma cenografia que a cada proposta-obra se faz própria<sup>12</sup>. A partitura não ordena apenas uma possibilidade de um sonoro, mas de todos os componentes que se integram e interagem para dar origem ao espetáculo. Nesta ação se incluem gestos, comportamentos, movimentos, sons, palavras, objetos, histórias, que, inseridos no fazer e dizer de cada obra, traduzem um seu visível. No dizer de Mário Vieira de Carvalho

uma extraordinária invenção de Constança Capdeville, o seu gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem de um género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra: entre o teatro e a música, entre a visão e a escuta, entre o texto pré-fixado e a improvisação, entre o corpo e o instrumento, entre a estrutura e o processo, entre o espaço e o tempo. Música-Gesto-Teatro sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, eis de que é feita a obra de Constança Capdeville. Cada obra uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada no curso da escrita. (Serrão, 2006, p. 11)

E a dialética se propõe entre o sentido e o dito, entre o construído e o expresso, entre o captado e o fruído, entre o visível e o invisível da arte, mas igualmente entre um eu e um outro, o seu duplo, numa dissimulação constante. Neste sentido, sabemos que

A primeira percepção de si como realidade, [...], é a sombra, o reflexo do seu próprio corpo, e este visto exteriormente, como um “duplo” estrangeiro. O homem conhece o seu “duplo” antes de se conhecer a si próprio. E, por meio desse duplo, descobre a sua existência individual, permanente, os seus contornos, formas e realidade; “vê-se” objetivamente” (Morin, 1988, p. 94). [...] A partir desse eu objetivo precisar-se-ão por si as determinações da individualidade. (Morin, 1988, p. 94)

<sup>12</sup> Neste sentido informamos e salientamos a estabilização dos elementos conducentes à realização do Jogo de Xadrez sobre os tímpanos; o piano, o violoncelo e a voz.

O estudo do tema mostra-se assim não só grandioso como profícuo, não só ao nível da ciência como das artes<sup>13</sup>. Em *Double* permite ainda diferentes formas de dualidade e alteridade.

### 3. *Double* (1982): a obra musical

Na obra *Double* de Constança Capdeville, as cenas onde o eu e o seu reflexo se encontram e confrontam são inúmeras. O espelho surge como objeto ciente desses reflexos, desses seus duplos. Os protagonistas encontram-se inúmeras vezes diante de um espelho onde a sua figura se encontra refletida (mormente o pianista), bem como toda a sua ação performativa, denotando o diálogo e o confronto constantes de si com um seu reflexo (duplo). Se a visibilidade do eu através da sombra ou do reflexo no espelho é uma realidade já mostrada, o diálogo que se pode estabelecer com um seu duplo se faz identicamente através da sombra e de uma consciência dupla de si, de uma sua alteridade e de um seu reflexo que se enforma nos demais elementos cénicos e performativos, nomeadamente o Jogo de Xadrez e a duplicidade da ação performativa dos intérpretes (voz, violoncelo e piano). Neste dizer,

O duplo [torna-se], um *alter ego*, e, mais precisamente, um *ego alter*, que o vivo sente em si durante toda a existência, simultaneamente exterior e íntimo. E já não é uma cópia, uma imagem do vivo que, originalmente, sobrevive à morte, mas sim a sua própria realidade de *ego alter*. O *ego alter* é bem o “Eu” que “é um outro”, [...]” (Morin, 1988, p. 128),

sendo que o duplo passa a deter o poder mágico, pois é o duplo, como já foi referido, que é imortal, tornando-se, quantas vezes, autónomo<sup>14</sup>. No que concerne

<sup>13</sup> Neste sentido, o estudo da obra de Hans Heinz Ewers mostra-nos que este sempre se interessou por temas ligados ao bizarro e ao oculto. Daí que consigamos encontrar paralelo e afiliações entre a obra de Hans Heinz Ewers e a obra de Stellan Rye. Em exemplo: os filmes *Der Student von Prag* (1913) e *L'enfant du miracle de Berlim* (1912) deste autor (Rank, 1973). O modelo a partir do qual Ewers cria o seu personagem encontra-se presente no livro II, capítulo III dos *Contos Fantásticos* de Hoffmann, intitulado “L’histoire du reflet perdu” (A História do Reflexo Perdido). Neste conto, Hoffmann conta como Érasme Spikker se apaixona durante uma estadia em Florença por Guiletta e como este, depois de matar o seu rival, foge, deixando para trás o seu reflexo. Note-se que em *Der Student von Prag* (*O estudante de Praga*; 1913) Balduim, a personagem principal, também perde o seu reflexo para o velho misterioso – Scapinelli –, que em troca de riqueza e prestígio social, pede a Balduim aquilo que mais lhe aprouver em seus aposentos. Balduim lhe diz que escolha o que quiser. Scapinelli escolhe o reflexo deste num espelho. Balduim diz-lhe que sim, e qual o seu espanto vê seu reflexo acompanhar o velho.

<sup>14</sup> Neste sentido propomos a análise de *L’Ombre* (A Sombra) de Andersen. Se denotamos uma certa semelhança no tratamento deste tema em diferentes autores pela confluência da temática da venda/abandono da alma ao Diabo, assim como o facto de ser a mulher a trazer a desgraça, percebemos que, em *Der Student von Prag* (*O Estudante de Praga*), Rye enfatiza a questão da perda da própria sombra, bem como das graves consequências que daí advém. Além disso, em *L’Ombre* de Andersen não se trata unicamente da falta, como em Chamisso, mas também de uma perseguição por parte do “Duplo” que se tornou independente e que se opõe por toda a parte ao seu

a criação musical, propomo-nos aqui evidenciar, os temas do “eu” e do “duplo” na obra de Constança Capdeville<sup>15</sup>. Mas não só a questão do “eu” e do “outro”, do “eu” e do seu “duplo”, como o Mito de Narciso<sup>16</sup>, o Egotismo e a Alienação.

Neste nosso trabalho, tentaremos assim perceber de que forma a compositora ensaia de fazer transparecer um “eu” e um “outro” nos elementos “duplo”, duplicidade, reflexo, sombra, mas também como a criação artística se mostra um ato narcísico, uma forma de egotismo e alienação, sendo que, enquanto reflexo de si, se constituiu como maneira de se fazer permanecer para além de si (imortalidade da alma). Desta forma destacamos aqui a obra *Double* onde o discurso se desenrola com recurso ao duplo, a imagem reflexa do intérprete presente seja no seu reflexo, seja na sua sombra, seja num espelho, seja no diálogo e na reação dual que estabelece com o seu duplo.

Numa visão do eu duplicado, seja no jogo e interpretação reativos dos intérpretes, a obra inicia com um jogo simbólico entre o eu e o não-eu, o Jogo de Xadrez, a materialidade do eu presente na imagem do eu reflexo ação e sombra, em visão do eu na sombra que se desenha e que dialoga comigo como se de um outro eu se tratasse, fora de mim numa vivência externa ao meu ser corporal. E o diálogo com um eu imaterial e inatingível, espírito ausente de mim que se move no exterior de nós numa existência livre dos constrangimentos da matéria e do corpo, este eu-não-eu, dialoga, constrange, condiciona, age e reage ao eu numa ação sobre si mesmo, pois que se exterioriza do corpo do seu autor material através das ações reativas às suas próprias propostas (jogo). Este diálogo estende-se aos instrumentistas, quando proposto pelo aspeto pictórico e dramático da presença de um duplo instrumental em palco e de um instrumentista que reage e

---

“Eu” até ao efeito catastrófico que é o amor. O tema da perda da sombra foi também usado por Lenau na sua poesia *Anna*, que retoma o mito sueco da jovem que crê perder a sua beleza se se tornar mãe e assim fala com uma bruxa para que não engravide. Mas como na sua sorte se encontram sete filhos, após sete anos de casamento com uma beleza imutável, o seu marido se apercebe, ao luar que ela não tem sombra e desconfia desse facto. Quando Anna confessa o facto de ter contactado com a feiticeira, Anna passa sete anos da sua vida em penitência e remorsos por ter evitado o nascimento das sete crianças e envelhece desmesuradamente arruinando assim a sua bela figura. No final deste período de tempo, um eremita lhe dá o perdão e esta se reconcilia com Deus e morre após ter a visão de sete sombras das crianças que não permitiu nascer numa capela (Rank, 1973).

<sup>15</sup> O tema do “duplo” presente em *Double*, encontra-se também, e arriscamos dizer, em *Don't Juan*.

<sup>16</sup> Narciso é um personagem da mitologia grega, filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope e representa o símbolo máximo da vaidade e da adoração por si mesmo. É, frequentemente, citado nas diferentes áreas do saber, desde a psicologia à filosofia, às artes e à literatura. De acordo com a lenda, Narciso nasceu na região grega da Beócia. Como era muito belo, ao nascer, Tírésias afirmou que Narciso seria muito atraente e que teria uma vida bem longa, desde que não contemplasse a sua beleza, vendo o seu rosto, uma vez que isso amaldiçoaria toda a sua vida. Narciso era portador de grande beleza que despertava a atenção de todos (homens e mulheres). No entanto, e como Narciso era arrogante e orgulhoso, ao invés de se apaixonar por outras pessoas que o admiravam, se apaixonou pela sua imagem refletida num lago.

se desloca entre os dois instrumentos e espaços interpretativos (elemento material), espelho e reflexo (elemento não material)<sup>17</sup>.

A sombra, primeiro reflexo e consciência humana do eu (Morin, 1988), é, além disso, uma forma que a autora tem de discorrer sobre o seu lugar no mundo. Do ponto de vista interpretativo ousamos propor, através da fruição e análise desta obra, ser analisadas as ações e as reações do homem face às influências que lhe são externas e que determinam um seu ser e perfil<sup>18</sup>. Prevemos que o estudo das partituras de Capdeville, bem como o conjunto de anotações, comentários, signos e cores que encerram, nos mostre um conteúdo outro que não somente aquele que regula a ação performativa e os seus integrantes (Benetti & al., 2019). Segundo Maria João Serrão (2006),

abordar o teatro musical de Constança Capdeville significa penetrar num universo multifacetado de sons e imagens, que é o das suas pulsões criativas. Mas, para decifrar e analisar a obra, devemos [segundo a mesma autora] tentar redesenhar as fronteiras que a compositora se esforçava precisamente por diluir entre os géneros e suas componentes fascinada pela globalidade na criação, isto é, pela descompartimentação das artes e a sua fusão na obra. [...] As suas obras de música/teatro são numerosas e delas podemos, [no dizer de Maria João Serrão], salientar quatro procedimentos diferentes. (p. 21)

São eles aqueles que nos levam ao Teatro Musical; à Música para teatro; aos Espetáculos cénico-musicais e àquilo que apelida de *Palavras dentro*<sup>19</sup>. Para dar seguimento ao seu trabalho criativo, a compositora funda dois grupos de música de câmara: *Convivium Musicum* e mais tarde o *ColecViva*, o único grupo de teatro musical fundado em Portugal<sup>20</sup>. Este grupo consente-lhe o desenvolvimento de

<sup>17</sup> Largamente estudada ao longo dos séculos, esta questão aparece aqui apresentada na sua máxima expressão, o que nos permite refletir sobre questões essenciais para o Homem e a Humanidade: a morte, a não morte, o eu corpóreo e o eu espiritual, a permanência e a impermanência de si, a essência da vida.

<sup>18</sup> Da mesma forma que as formas e as cores das sombras nos indicam da qualidade das ações que praticamos, a determinação do perfil dos intérpretes define a sua ação cénica e musical.

<sup>19</sup> No caso do Teatro Musical, as peças seguem as regras gerais do criado por Maurício Kagel e seguidas por George Arperghis, na Europa dos anos 60-90; *Memoriae, Quasi una Fantasia I e Memoriae, Quasi una Fantasia II* são disso exemplo. No caso da Música para Teatro, as partituras são criadas em colaboração com o encenador; *Filhos de um Deus Menor* de Mark Medoff de 1985 é disso um exemplo. Os Espetáculos cénico-musicais por outro lado são criados com referência a músicas, textos e mesmo vidas de personalidades, sendo a compositora responsável pela conceção, encenação e criação dos elementos cenográficos; *Fe...de...ri...co* de 1987 surge como homenagem a Federico García Lorca. *Palavras Dentro* engloba um conjunto de projetos criados em colaboração com o poeta e ator Manuel Cintra e têm como particularidade a poesia ou o texto como elemento iniciador (Serrão 2006). Podemos referir como exemplo a obra *Silêncio, Depois* de 1990 sobre textos de Samuel Beckett.

<sup>20</sup> Surgindo em 1985 tem na sua constituição, para além de Constança Capdeville, a pianista Olga Prats, o contrabaixista Alejandro Erlich-Oliva, o cantor Luís Madureira, o bailarino e coreógrafo João Natividade, o Mimo Osvaldo Maggi, bem como a colaboração de António Sousa Dias.

intensa atividade criativa<sup>21</sup>. Paralelamente, a extraordinária cumplicidade que se estabelece entre os seus elementos, possibilita a criação de obras num terreno pouco explorado e desenvolvido até então. Autoriza ainda que as suas criações, anotações e notações se encontrem cobertas de informação expressamente veiculada em função de cada um deles, sendo que a sua criação bebe também da sua influência. Contudo, a obra aqui apresentada, para voz, violoncelo e piano, dois jogadores de xadrez, coro mudo, banda magnética e luzes, foi interpretada, na sua primeira audição por: A. Wagner Dinis, L. Vasconcelos, J. P. Santos, Jorge Peixinho e J. Heitor. O Coro constituiu-se de diversos elementos do Dança Grupo, sendo que o Jogo de Xadrez teve lugar sobre um conjunto de tímpanos. A obra, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, foi criada, em primeira audição, nos IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Formalmente constituída por um prólogo, oito intervenções, um epílogo e um Jogo de Xadrez, a obra é, segundo Maria João Serrão (2006)

[...] constituída, tal como sugere o título, a partir de diferentes tipos de dualidade. Em primeiro lugar, a dualidade cénico-musical, paradigmática do estilo da compositora, mais evidente nas obras de teatro musical[...]. Há um exemplo deste tipo de dualidade nos dois jogadores de xadrez que se encontram face a face e representam a sua parte sobre um tímpano (ouvindo a *Marcha Fúnebre* da 3ª Sinfonia de Beethoven, já utilizada em *Memoriae, Quasi una Fantasia I*). Em segundo lugar, a dualidade na organização dos papéis dos intérpretes, cada um com um duplo a quem devem reagir, prosseguindo simultaneamente o seu desenvolvimento autónomo. Em terceiro lugar, a dualidade que se manifesta no jogo de cada intérprete, tanto gestual como sonoro. (p. 33)

A obra surge assim rica na explanação das diferentes formas de dualidade, mas também do sentido e expressão do “eu” e do seu “duplo” na aceção de Morin (1988) e de Rank (1973). Segundo Morin (1988), o duplo permite-nos uma permanência para além de nós mesmos. Permite uma sobrevivência a nós outros através de um outro eu que surge como reflexo/sombra de nós próprios. Permite ainda, a permanência de si através de uma morte renascimento. Contudo,

Se são invisíveis [os mortos], são-no à maneira do homem invisível de Wells, que tem corpo. São espelhos dotados de forma, fantasmas, como o havia já comentado Tyler, à imagem exata dos seres vivos. São verdadeiros duplos, como, com grande perspicácia, o havia revelado Spencer. (Morin, 1988, p. 126)

São-no igualmente as sombras de Stellan Rye e Hans Heinz Ewers. “O duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos” (Morin, 1988, p. 126), constituindo-se uma possibilidade vida. Uma possibilidade vida para além de uma morte que subtilmente nos é anunciada na audição de *Marcha*

<sup>21</sup> Embora anteriormente a compositora se muna dos instrumentistas e dos meios necessários à sua produção enquanto autora não se vislumbrando no conjunto da sua obra qualquer restrição criativa e interpretativa. Vejamos a proficiência dos seus intérpretes, bem como das formações orquestrais e instrumentais que populam a sua obra.

*Fúnebre* da 3ª Sinfonia de Beethoven (Serrão, 2006), audição essa que se concretiza ao longo do Jogo de Xadrez, um Jogo também ele de vida e morte, terminando com uma ação de Xequê-Mate a um dos jogadores. Para que a permanência se dê, para que se faça a morte renascimento, o outro será projetado como um *alter-ego* ou um *ego alter*, e visto como uma possibilidade vida (Morin, 1988).

O Jogo de Xadrez permite ainda construir, através do outro, e no outro, uma nossa intenção, pois que a cada jogada será antecipada uma reação, na tentativa de se fazer continuação e vida, pois que de morte se reveste o Jogo. Projeta-se, assim, uma intenção de si na forma como se conduz e se manipula o jogo e a ação do outro. No outro surge a possibilidade da autoafirmação, da autodeterminação, do autoelogio, ou seja, a “admiração da sua imagem, a auto-admiração da sua sombra através do outro” (Rank, 1973, p. 16)<sup>22</sup>. E o seu outro, o seu duplo, se separa

[...] do eu tornando-se independente (sombra ou reflexo), distinguindo-se do verdadeiro duplo (sósia) ou dos indivíduos, em carne e osso, extremamente parecidas e que, quando se encontram, se opõem de forma clara e permanente. (Rank, 1973, p. 19)<sup>23</sup>

Relativamente à segunda proposta de dualidade referida por Maria João Serrão no que concerne a organização dos papéis dos intérpretes, “...cada um com o seu duplo a quem devem reagir...” (Serrão, 2006, p. 33), prosseguindo simultaneamente o seu desenvolvimento autónomo, podemos verificá-lo também na ação dos intérpretes voz, violoncelo e piano, ao confrontarem-se com o seu duplo na ação interpretativa, uma ação que age sobre si mesmos, mas também sobre o outro, o seu duplo. Através do seu reflexo, que no caso do piano e do pianista, se veem refletidos no espelho, “a temática do “duplo” enquanto elemento de si mesmo que se separa do corpo e se vê presente a [si próprio] tornando-se vida, gesticulando, agindo” (Rank, 1973, p. 22), surge enfática.

A alienação conseguida com o processo, através não só da alucinação presente na duplicidade dos eus, mas também no processo de transferência do domínio de uma coisa para outrem se mostra, afinal, estão “cada qual com o seu duplo ao qual devem reagir” (Serrão, 2006, p. 33). Da mesma forma, a dualidade que se mostra a cada jogo, a cada jogada/gesto, torna-se evidente. Reagindo, integrando e interagindo, as ordens e transferências de intenção/ação são muitas. Intérprete, eu e duplo, agem e reagem definindo-se ainda nas ordens e nos textos que se encontram repletos de referências literárias e musicais. Já aqui referimos Beethoven, mas podemos também referir

[...] um fragmento do *Manifesto* de Picasso, de 1935; “*Voi ch’entracte/ lasciate ogni speranza*”, extraído do *Inferno* de Dante; um fragmento de um texto de S. Dalí, extraído

<sup>22</sup> Estes factos conduzem ao tema da vaidade humana amplamente projetados em numerosas obras da literatura mundial. Em exemplo: *L’Ombre* de Andersen; *Contes Fantástiques* de Hoffmann; *L’Ombre* poesia da autoria de Moerike, etc.), já aqui referenciados.

<sup>23</sup> Curioso será constatar que na interpretação realizada no âmbito do Projeto Constança Capdeville XXI, o jogo de xadrez foi realizado por dois intérpretes de características físicas totalmente distintas, enfatizando não só a questão do duplo independente, mas, sobretudo, do duplo (sósia).

de *O Arcangelismo científico*; a frase “*Something is happening but you don’t Know what it is, do you know, Mr. Jones?*”, e as frases isoladas – “*Rex Absconditur*”, “*Wo bist du*” e a palavra *Cruxifixus*, desconstruída” (Serrão, 2006, p. 34).

A intertextualidade e a intermusicalidade surgem evidentes, mas também um eu e um outro que se mostra numa intenção de mim (neste caso, Constança Capdeville).

## Conclusão

Todo o processo de composição implica a interrogação constante, o questionamento, seja na escrita, seja na visualização ou na audição, seja ao nível dos conteúdos imagéticos delineados e propostos aquando da interpretação. Os processos de corte e continuidade, a sobreposição de elementos díspares, sejam cenas contrastantes, linguagens várias ou modelos diversos, produzem contextos que alargam horizontes e permitem ao compositor, mas também ao intérprete e fruidor da obra, desenvolverem mecanismos de pesquisa e autenticidade na escrita, na comunicação e na aquisição da obra. De cabal importância para a obtenção de conhecimento, pois não se trata somente de encontrar, mas, acima de tudo, de recorrer a uma memória adquirida, uma memória que mostre bem as vivências de cada um e do contexto geográfico em que se insere, *Double* permite, a todos aqueles que a ela se propunham adquirir, otimizarem-se e redefinirem-se enquanto indivíduos.

Na sua conceção e criação, e de uma forma muito concreta, verificamos que se manifestam um conjunto de características já expressas por Maria João Serrão, e que são:

- a) tomar as qualidades do som, em vez das do texto (ao contrário da tradição clássica), como ponto de partida para a montagem do espetáculo: [a partitura torna-se o guia da criação];
- b) fazer intervir todos os elementos da estrutura num nível igual, desenvolvendo-os em autonomia, sem perturbar a sua fusão no espetáculo, que se pretende integral. Estes elementos são variados, sendo os mais frequentes a música, o texto, o jogo teatral, a cenografia, os adereços, a iluminação, o gesto, o movimento, a dança, a banda magnética e, mais raramente, as projeções audiovisuais ou cinematográficas;
- c) explorar a voz de formas não convencionais e obter, por meio de diferentes recursos, novas sonoridades que traduzam as ideias da compositora, inserindo-se no espírito da época;
- d) alargar a espacialização sonora (acusmática) e diversificar os espaços cénicos. (Serrão, 2006, p. 22)

Relativamente a cada um destes pontos, *Double* mostra-se enfática, pois que em todo o seu processo dual vimos transparecer a importância de todos estes pontos. Para Serrão (2006),

É evidente que a produção espetacular gerada por estes diferentes processos tem pontos de encontro e semelhanças, [...]. A diversidade encontra-se sobretudo na quantidade de música escrita e na escolha do elemento que dará o impulso inicial:

por vezes o texto, por vezes a peça de teatro ou ainda a música de outros compositores, conforme os casos. (p. 21)

A partitura e a notação das suas ações performativas não ordenam assim, e somente, o sonoro, mas todos os componentes que integram e interagem para dar origem ao espetáculo: gestos, comportamentos, movimentos, sons, palavras, objetos, histórias, incluídos no fazer e dizer de cada obra, refletindo sobre questões essenciais à sobrevivência e vivência humana<sup>24</sup>. Através de ações interventivas e artísticas, realizadas nas áreas do teatro musical e da performance, bem como da música contemporânea, questionámo-nos se seria o homem capaz de se capacitar de forma mais eficaz e valorativa. No nosso entender, somos do parecer que sim, pois que, para além de um mais valorado conhecimento sobre a música contemporânea portuguesa, fomos confrontados com a possibilidade de refletirmos sobre o homem, a sua natureza física, mas também emocional e espiritual.

Num contexto tão inovador como é a produção do Teatro Musical de Constança Capdeville, percebemos a importância de nos capacitarmos enquanto indivíduos, de forma a pudermos construir obra e fornecer significado aos conteúdos expressos. Tradicionalmente, é pedido ao instrumentista que execute a obra sem lhe serem pedidas outras competências performativas. Nesse sentido, muitos mostram-se constrangidos, senão incapazes, de incluir na sua prática obras que deles exigem uma outra atuação em palco, uma atuação onde as suas capacidades interpretativas passem também pelas da dramatização.

Simultaneamente o expresso e dito ao nível da notação, ao nível dos seus conteúdos imagísticos e musicais, nem sempre é de fácil leitura e, sobretudo, questionamento e interpretação. Segundo Nietzsche (2004), e citando Sócrates, “pelo fio de Ariadna da causalidade, [o homem] poderá penetrar até aos abismos profundos do Ser, de que o pensamento poderá não só conhecer, mas também corrigir a existência” (p. 123). Neste sentido, obra revela-se aberta (Eco, 1989) e plena de conteúdos imagéticos.

Podemos questionar-nos ainda se, à semelhança de outras obras, *Double* não veiculará uma informação maior, uma informação

sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, [constituindo-se] uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada [...]. (Carvalho in Serrão, 2006, p. 11), o dito e o não dito na obra de arte.

Somos do parecer que todo o trabalho que implique a criação de uma obra desta natureza, desde a elaboração do texto, da cena, dos momentos musicais e da encenação/teatralização, propõe questões sobre a maneira como todos irão refletir nas noções de equilíbrio, forma, conteúdo, sobre a natureza desse con-

<sup>24</sup> Veja-se o recente trabalho de investigação conducente a uma das suas práticas (Benetti & al., 2019).

teúdo e a forma como este é veiculado na sua essência ao espectador. Todas as tentativas de construção/desconstrução teatral e musical são o impulso necessário à procura da verdade, ao questionamento interior e à evolução do pensamento humano. Todo o trabalho de pesquisa histórica, cultural, musical ou outra, envolvidos neste processo, são de cabal importância no processo educativo, pelo envolvimento que aportam e, no momento final de apresentação, no resultado que se traduz pela realização do espetáculo em sala de concerto. Quem sabe, e já o afirmava Sócrates, se a arte não é um complemento, ou suplemento, necessário da ciência, constituindo-se num objeto de educação e realização pessoal, mas também de conhecimento e alienamento de si..., será certamente fruto de uma projeção de “si” no “outro”, de um “eu” num seu “duplo”, de um “ego” numa “alteridade de si”, o obra onde o ego se descobre num universo que não o de si próprio.

## Referências bibliográficas

- Benetti, A., Chambel, M. & Marinho, H. (2019). *Experimentando com Arquivos – A recriação de Double e Don't Juan de Constança Capdeville*. Acervo. Rio de Janeiro. (32-3). pp. 90-107.
- Capdeville, C. (1982). *Double*. Autografo partitura. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Eco, U. (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: DIFEL.
- Morin, Edg. (1988). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Nietzsche, F. (2004). *A origem da Tragédia*. Coleção Filosofia & Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Serrão, M. J. (2006). *CONSTANÇA CAPDEVILLE. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Colibri/CESEM/UNL.

## Resumo

Constança Capdeville (1937-1992) exerceu a sua atividade criadora em vários domínios, sendo que a contante aliança entre a música e a arte cénica aparece, na sua obra, ligada, e em particular, ao Teatro Musical. O som, o espaço sonoro e o espaço das artes multimédia e plástica, merecem, da sua parte, uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e uma gestualidade performativa inerente à criação/interpretação da obra. Com uma componente pluridisciplinar marcada, e uma apetência assinalada pela Forma Aberta, a sua obra reflete ainda a influência de vários autores, nomeadamente Cage, Schwitters, Berio ou Kagel. Denotamos também a influência de Lorca, Joyce, Cendrars, Poe ou Elliot e, nesta obra em particular, de Picasso e Dalí, pois que, do ponto de vista técnico utiliza a colagem. Utiliza igualmente a justaposição de materiais e ações diversas, bem como a intertextualidade. Segundo a autora, a sua obra contém ainda uma mística incessante, bem como uma dialética com o invisível. Neste sentido, e através da obra *Double* (1982), pretendemos mostrar como a autora reflete sobre o Mito de Narciso, o Egotismo e a Alienação que dele se desprende pelo diálogo que estabelece consigo mesmo num despreendimento com o demais. Através da análise de *Double* iremos perceber de que forma uma interpretação pode revelar os conteúdos imagísticos e imagéticos propostos pela autora revelando o eu e o outro, num confronto entre elementos díspares num contraponto intenso e revelador.

## Abstract

Constança Capdeville (1937-1992) pursued her creative activity in various fields. The unbroken alliance between music and scenic art appears in her work, linked to musical theater. The sound, the sound space and the space of the multimedia, theatrical and plastic arts deserve,

on their part, a detailed attention. They are identically in a close relationship with the body and a performative gesture inherent in the creation / interpretation of the work. With a very strong multidisciplinary component and a pronounced desire for open forms, her work also reflects the influence of several authors, namely Cage, Schwitters, Berio or Kagel; but also, the work of Lorca, Joyce, Cendrars, Poe or Elliot. In this work, we also can see the influence of Picasso or Dalí. From a technical point of view, the author uses collage, indicating those influences. She also uses juxtaposition and intertextuality. According to the author, her work still contains an incessant mystique view, as well as a dialectic language with the invisible. In this sense, and through *Double* (1982), we want to show how the author reflects on the Narcissus Myth, the Egotism and the Alienation that comes from it, through the dialogue that she establishes with herself in a total disagreement with others. Through the analysis of this work, we will understand how an interpretation can reveal the imagistic contents proposed by the author revealing the self and the other, in a confrontation between dissimilar elements in an intense and revealing counterpoint.