

Representar o Real e o Impossível: O Paradoxo do Espetáculo de Circo

Yoram S. Carmeli

Universidade de Haifa - Israel

Tradução: Suzi Frankl Sperber

Quando um circo ambulante chega em uma cidade, na Grã-Bretanha, os cartazes anunciam seu espetáculo como “o único e exclusivo”, “o mais corajoso”. Supõe-se que certos números sejam apresentados “pela primeira vez”, “jamais vistos antes”, que sejam “incríveis” ou “verdadeiramente impossíveis”. Estas pretensões de exclusividade são repetidas em muitas reprises ao longo do tempo em que o espetáculo se apresenta duas vezes por noite durante o breve período daquela turnê. Ainda que a passagem de um circo em uma cidade seja curta, anunciada “em curta temporada”, cada circo, qualquer que seja, é esperado na estação seguinte e é evidente que a população também espera que ele seja apresentado como sendo “o único e exclusivo”.

Escrevi este artigo após ter acompanhado por diversas vezes – quinze meses num total de quatro anos – um circo ambulante britânico. Agradeço a Daphna Birnbaum Carmeli pela sua ajuda ao longo de minha pesquisa, bem como aos senhores Genadt e Logue que traduziram o artigo do inglês para o francês e ainda ao senhor Logue, que fez o trabalho de edição.

Como todos os circos, mesmo o mais modesto, pode ser aceito por seu público como verdadeiramente “o único e exclusivo”? Como “pela primeira vez” pode reaparecer repetidamente e o “impossível” se realiza de fato? Como pode um circo aparecer como “o único e exclusivo” ou “impossível” durante as duas horas dramáticas de perigo, de comédia e de emoção sob o toldo do circo? Qual a importância de tudo isto para o cidadão que assiste ao espetáculo?

Afora a representação do real, presumo que o espetáculo do circo trata de suas próprias bases ontológicas. Os artistas do circo não executam de fato números impossíveis no picadeiro, mas antes

mostram o impossível, isto é, fazem ver a impossibilidade do impossível. Assim, os artistas ambulantes fornecem, periodicamente, aos cidadãos uma oportunidade de confrontar as bases e os limites da ordem estabelecida e de refletir sobre os limites de sua personalidade¹.

Acrescentarei que o espetáculo de circo deve ser compreendido no contexto histórico e social da ordem industrial, assim como no contexto do reencontro entre os ambulantes e seu público sedentário. Ao comentar e confrontar a ordem através do espetáculo e o texto do circo, os ambulantes, do mesmo modo que o público, redefinem sua própria identidade humana e social, assim como suas relações recíprocas.

Em 1975 os circenses ambulantes na Grã-Bretanha contavam com 450 pessoas. Sua situação no país é marginal e precária. A economia dos artistas de circo se baseia na diversão do público. Contudo, os circenses não são sempre bem acolhidos pela cidade, e eles chegam mesmo a ser freqüentemente rejeitados pelas autoridades locais.

Os artistas de circo são marginais sob diversos outros aspectos sociais. Ainda que muitos dentre eles sejam oficialmente membros da “Equidade” – o sindicato dos artistas –, a Equidade não se preocupa em protegê-los das condições de trabalho desta pequena categoria de artistas ambulantes isolados. Ainda que os espectadores esperem que os artistas se exponham ao perigo, estes últimos não podem permitir-se assinar seguros de vida de um valor exorbitante. Certas turnês são às vezes muito rentáveis financeiramente, mas, como os fundos dos quais dispõem no momento da partida são mínimos e como eles devem enfrentar despesas gerais importantes, é importante que eles consigam atrair antes de mais nada um público importante. Em um contexto sócio-econômico tão instável, os artistas mal chegam a poder reservar algum dinheiro para a sua aposentadoria².

Contudo, a atração que o circo exerce, e que constitui um dos aspectos do grande acontecimento que constitui a sua chegada, também é determinado por uma certa ostentação de marginalização social, uma certa possibilidade concedida à prefeitura e ao cidadão comum de responder à vinda do circo pela expressão de uma espécie

1 Para uma análise semiótica do espetáculo do circo, veja o extenso estudo de Bouissac 1973, 1976, 1978, 1981 e o estudo a aparecer de Carmeli a.

2 Carmeli 1987 a.

de indignação e de diversas angústias sob a forma tradicionalmente familiar tanto a uma como à outra.

Os elementos de uma tal codificação da realidade enquanto espetáculo aparecem já na chegada do circo na cidade¹. Investe-se um grande esforço na publicidade maciça que precede a chegada dos atores e instrumentos do circo. O objetivo desta vasta publicidade é não só levar a maior quantidade de pessoas possível para baixo do toldo do circo, durante a breve estada do circo, mas também chamar a atenção e criar um público. Isto faz parte do espetáculo. Os membros do circo chegam à noite. Imediatamente as caravanas e os veículos são agrupados no terreno. De madrugada monta-se a lona rapidamente.

A interação e a cooperação dos membros do circo neste trabalho repetitivo de construção custa bastante irritação, injúrias e ressentimento. No processo de transformar sua verdadeira vida em espetáculo, a construção rápida constitui uma parte da *mise-en-scène* de uma certa repentinidade, uma dissociação do tempo da comunidade. Quanto aos próprios artistas do circo, é o momento em que é exposta a moldura do jogo – que vai revelá-los ao mesmo tempo que protegê-los – uma vez que as relações com a população ainda não foram estabelecidas.

Uma vez montada a lona, supõe-se que a população descobrirá que ela não estava ali na véspera. Os artistas do circo se instalam no centro da cidade. Para estes nômades, a ancoragem evidente do circo no solo é de máxima importância. Os artistas se empenham em fazer com que as suas caravanas e seus veículos pareçam ser os mais atraentes. Como se fossem feitos para serem vistos pela população, a lona, os veículos decorados e as caravanas, tudo serve como instrumento tanto para a viagem, como para o espetáculo. Acessórios e instrumentos da vida quotidiana tornam-se partes integrantes do espetáculo. As pessoas de carne e osso, suas caravanas e seus veículos constituem, por auto-referência, provas de sua própria presença. Assim se estabelece uma ambigüidade enigmática entre a vida e o espetáculo. É uma das características dos artistas ambulantes na cidade. Na verdade corresponde ao coração do espetáculo, no qual as fronteiras entre o jogo e o real quotidiano são recolocadas em questão e onde o espetáculo se estende para além do

¹ Carmeli 1978 b.

picadeiro, entrando no cotidiano dos cidadãos. Eis um chamamento problemático: perto do circo os cidadãos se aventuram para além das fronteiras a fim de dar uma olhada nas caravanas. Alguns param para observar a vida enigmática que se lhes expõe. Para outros, os viajantes não fazem mais do que usurpar o espaço público em que se passeia quotidianamente com seu cão. Às vezes os cidadãos invadem o terreno, quebrando as barreiras móveis que constituem a fachada do circo, profanando a vida fora de cena dos artistas. Assim, a gente de circo ganha sua vida se expondo, transformando sua marginalidade em um espetáculo que eles representam ou objetificam, transformando seu isolamento social em isolamento existencial e participando ao mesmo tempo que estão afastados.

Este modo de participação social dá forma ao encontro entre os artistas ambulantes e os cidadãos durante o tempo do espetáculo. A maior parte dos números apresentados em um espetáculo ambulante inglês são típicos do repertório ou do texto do circo em diversas partes do mundo: entradas e gags de clowns, números de leões e de leoas, com cavalos, o trapézio, a corda esticada e o número cômico de uma máquina rolante¹.

Há temas recorrentes na maneira como os artistas ambulantes falam destes números. O primeiro é que o circo é real: “é algo real, não como o no espaço das feiras, em que as pessoas – isto é, o público – são trapaceadas”; ou então “você precisará fazer com que o público creia que tudo, no circo, é real”. Um outro tema comum é o de provar ao público que “faço alguma coisa que ele – público – não consegue fazer”, ou de forma ainda mais contundente “mostrar-lhes alguma coisa que eles não creiam factível”. (É por um olhar mais atento sobre o espetáculo em que os participantes se esforçam em combinar estas experiências aparentemente contraditórias para o público, a experiência do real e do impossível, que tentamos decodificar as pretensões tradicionais e repetitivas do circo como “o único e exclusivo”, “a primeira vez”, “o impossível”).

Tomarei, como exemplo, números de acrobacia. O número começa pela apresentação do mestre de cerimônias: “Senhoras e senhores, no trapézio alto Juliana!” Ao contrário de um bailarino ou ator que, nos espetáculos convencionais, é o primeiro a aparecer ao público quando a cortina se ergue ou quando um projetor ilumina um lugar

¹ Para a descrição de outros números, ver por ex. Carmeli 1988, no prelo.

escuro, a pessoa que entra no picadeiro vem de trás para a barraca iluminada e o público a vê chegar pelas portas (atrás de uma cortina) em direção ao picadeiro para onde converge toda a luz. Frequentemente há lama no solo e o público pode ver a artista aproximar-se nos seus tamancos, que ela tira antes de entrar no picadeiro. Uma vez no picadeiro, ela cumprimenta o público com a mão. Ainda que vestida, ela está parcialmente despida (“a verdade nua e crua”). Ela não usa máscara. Alguns espectadores sentados perto do picadeiro a reconhecem como a mulher que vendia bandeiras à entrada antes do começo do espetáculo. Ela é um ser completamente real e comum, não há nenhuma dúvida.

Mas ao mesmo tempo o público não a vê como uma pessoa real e comum. Isto se deve ao fato de que no circo britânico, em que tudo é apresentado como sendo real, sua natureza humana tanto é sugerida na sua evidência, como também é exposta e apresentada como real para o público. Ela é ostensível, “ela representa o gênero ao qual pertence”; ela é o símbolo de uma pessoa real. A apresentação de um indivíduo enquanto símbolo, mais do que modelo de uma pessoa real, no circo, envolve uma abstração de suas características, de sua subjetividade e de suas relações inter-subjetivas; ela é percebida como uma imagem definida pelos constrangimentos semióticos de sua representação.

Juliana é apreendida através de diversos elementos pela sua maneira de se apresentar. Quando o mestre de cerimônias anuncia o seu nome, este não é ligado, pelo público, a uma história pessoal, a um estilo de performance ou a um lugar de origem. Em verdade, ele indica somente a existência de uma pessoa real. Assim, o nome estabelece a realidade tanto quanto o anonimato. Sob um projetor particular que a põe em evidência sob o toldo do circo iluminado, sua maquiagem acentua e põe em relevo os traços de seu rosto mas, ao mesmo tempo, esteriliza seus traços subjetivos particulares. Ela sorri mas de um sorriso congelado que esconde o esforço de sua performance. Sua roupa, de tecido brilhante semeado de diamantes e de paetês, projeta-a para um público e a separa dele. Juliana não fala. Seu cumprimento consiste não só em um ato de comunicação com o público, como também um índice do que ela é.

A performance de Juliana no picadeiro é apreendida pelo público como executada por um indivíduo, mas ao mesmo tempo regulamentada pelos limites do espetáculo e da imagem de uma

pessoa real. A causa da presença constante da pessoa concreta, esta imagem não se torna o veículo de uma significação, mas ela é percebida como um conjunto de regras pelas quais uma pessoa real é interpretada. Ao contrário do teatro, o artista não é apreendido como uma pessoa real que interpreta uma peça. Mas antes a cena gira em torno de um deslocamento entre a presença da pessoa real e a imagem veiculada por esta última. Esta defasagem e esta ambigüidade de quadros reside no próprio cerne da interpretação do número em si mesmo.

O momento específico que nos interessa é aquele em que a trapezista é erguida no ar pelas pernas *sobre a coluna (*o poste?), quando o equilibrista está a meio-caminho *sobre a corda, quando os ciclistas realizam o equilíbrio de três homens sobre uma só roda. No caso da trapezista, o público nota o balanço como rotineiro, e contudo o momento crítico do espetáculo é atingido quando a trapezista que provocou o balanço e o equilíbrio, fica aparentemente submetida ao movimento independente do trapézio.

Às vezes a artista sobre o trapézio faz de conta de que está ficando submetida ao balanço de seu próprio corpo. Este efeito é produzido nos números de corda, de trampolim e de *trampoline. O famoso quadro de Degas “O acrobata” apreende este momento. A acrobacia apresenta um outro caso interessante; aqui o executante salta, aparentemente arremessado por alguma coisa interna – como um brinquedo, como um polichinelo em uma caixa.

Sobre os fios – em cima e em baixo – uma impressão de controle e depois de perda de controle é criada pela ênfase dada pelo executante sobre a dificuldade do equilíbrio. Quando mais de um acrobata participa do número, a criação de diversas formas piramidais serve para dramatizar o problema. Esta impressão pode também ser dada no solo pelas pirâmides dos ciclistas e dos *contorcionistas (???). Nestas pirâmides o executante dramatiza a tomada de controle pelos outros, que por sua vez são dominados, obedecendo todos à forma piramidal que eles constituem em conjunto. Este efeito é mesmo mais facilmente visível no circo quando o executante dá a impressão de abraçar *(envolver) seu próprio corpo. Neste caso, a trapezista se encontra em uma situação semelhante à do contorcionista cuja cabeça é esticada para trás, “fechada entre seus pés e sua própria vontade.

Roger Caillois, em seu livro, *Le Jeux et les Hommes*¹ caracteriza assim os acrobatas: “o equilibrista não tem êxito a não ser que esteja hipnotizado pelo fio..., caso o acrobata esteja suficientemente seguro de si para se deixar abandonar à vertigem, no lugar de tentar resistir a ela.”

A pose do executante no alto do trapézio é condensada em um certo momento, no instante da realização do exercício habitual, no instante dos aplausos. É um instante bem breve, pois antes que os aplausos se extingam, o executante já abandona a sua pose para se preparar para seu exercício seguinte. A trapezista é suspensa nos ares, de braços estendidos ao lado de seu corpo, mãos espalmadas, dedos rígidos. O gesto de suas mãos é realizado intencionalmente e pede os aplausos do público. Ao pedir aplausos, este gesto indica também ao público o fim do exercício e ele é freqüentemente acompanhado por um anúncio do mestre de cerimônias, pelo rufar de tambores e pelo som dos tímpanos. Geralmente o público aceita esta retórica e a ratifica. O público aplaude no momento em que a mão, espalmada, exprime graça e domínio, constituindo uma prova em si. É o último detalhe necessário para a conclusão do número. Este gesto é sua própria evidência. De fato, ele se dirige a si mesmo.

O que é que este gesto da mão conclui? O que ele faz para que o público entenda e como se refere ele à pretensão ao real e à idéia de que o público não conseguiria realizar o mesmo? *Aplicado aos números de acrobacia habituais, esta pretensão “ao que o outro não consegue realizar” se refere à destreza única desenvolvida pelo picadeiro, necessária à interpretação dos números de repertório e aos verdadeiros riscos existentes nos números aéreos – o perigo.

Contudo minha observação ao longo do trabalho (de treinamento) executado sobre o solo, revela que, ainda que alguns números apresentados pelos artistas ambulantes exijam um certo tempo de preparação, outros não demandam nenhum. Dentre os artistas ambulantes alguns admitirão em verdade que eles se apresentam a si mesmos sobre o picadeiro. Aparentemente, ainda que “tudo que há no circo seja verdadeiro”, não é tanto ou não é somente na realidade da produção e da *mise-en-scène* que repousa a natureza “única e exclusiva” dos números correntes, mas no que sua representação transmite ao público.

1 O jogo e os homens. Procurar indicação bibliográfica.

A mesma distinção entre a realidade da *mise-en-scène* e o real apresentado deveria ser aplicado ao perigo. Por exemplo, tal como o descreve o equilibrista: “A fim de dar a impressão de perigo e acentuar o problema do equilíbrio, a altura exata da corda deve ser cuidadosamente estudada. Não se deve achar que o executante esteja demasiado alto, para além da ambigüidade entre a vida e a morte. Mas a corda não deve parecer estar demasiado próxima do solo, pois o público poderia pensar que se tratasse de uma brincadeira de crianças”. Os números de equilibrismo não devem parecer depender do puro acaso, ainda que se eles fossem notados como demasiado arriscados, tais como os números executados pelo engana-morte Evil Kneivel, as pessoas suspeitariam serem demasiado trucados, o que transformaria o circo em algo irreal. Às vezes, quando o público não fica impressionado com o “verdadeiro perigo” apresentado, os executantes devem exagerar o perigo. O ‘faz-de-conta’ é não só frequentemente muito arriscado, mas além do mais expõe o executante ao risco de ficar sob suspeita de simulação.

Então, o que é que os artistas de circo procuram fazer e que esperamos tradicionalmente que eles mostrem ou provem em cena a fim de que seus números habituais sejam reais, únicos, perigosos? Qual é a natureza de sua atração? Como se relaciona tudo à pretensão tradicional do circo ao “único e exclusivo”, ao “incrível”? Como se desenvolve a atração do circo no encontro entre os artistas ambulantes e o público?

Tratarei primeiro dos movimentos e poses particulares que caracterizam os números habituais. Utilizando os acessórios, o espaço e seu próprio corpo, a executante parece criar por si mesma um impulso e uma pose corporal aos quais se submete a ponto de perder o controle – mas que simultaneamente ela domina. Neste número ela é portanto vista pelo público como implicada em uma situação paradoxal de auto-referência, como o quadro de Escher da mão a ponto de pintar a mão que pinta¹. Toda operação referencial implica o paradoxo epistemológico no qual o espírito tenta dizer alguma coisa acerca de sua própria operação. Estes paradoxos interessaram Bateson em seu estudo sobre a comunicação humana. Para Bateson², o paradoxo de auto-referência, quando é constituído pela reflexão, serve de mecanismo comunicativo. O agente da reflexão auto-referente

1 Caillois 1961: 136-138.

2 Bateson 1972: 177-193.

comunica: *interpreto ao mesmo tempo que; "executo mas represento". Entretanto o circo auto-referente é total, irrefletido ou aparentemente irrefletido: "executo mas sou representado; eu me represento a mim mesmo". A estrutura é a do paradoxo cretense (?). O executante comunica mensagens da representação de sua personalidade comunicativa. As relações paradoxais entre as mensagens executadas e as metamensagens que enquadram a representação estão constantemente presentes na representação e na percepção. Mais do que servir de mecanismo cognitivo de comunicação, o paradoxo torna-se o espetáculo em si mesmo. Isto se produz no circo, onde o paradoxo é representado no uso de verdadeiras negações, reversão e inversão de um todo cultural, estrutura total de relações e de hierarquia, de suas significações simbólicas (cabeça sobre o pescoço, sobre os ombros e sobre o corpo). Na ginástica fazer a árvore reta é um símbolo de domínio sobre si mesmo. Só no circo é a expressão de 'mundo às avessas' e quando isto aparece ocasionalmente na dança moderna é a fim de produzir um efeito circense.

A auto-referência com os seus paradoxos e suas inversões é uma parte do texto do circo. Todavia o quadro particular dos números habituais difere nos seus contextos diferentes. A auto-referência pode ser mesclada a um relato (como nos primeiros circos britânicos¹ –ou executado como uma arte, comunicando, assim, a natureza expressiva e refletida do executante (como no circo russo². Porém no familiar espetáculo britânico tradicional, o paradoxo da auto-referência é apresentado de modo diferente. O executante é apresentado como um ser humano e é através da apresentação de seu nome, seu vestuário, sua maquiagem e os números habituais do circo que ele é apreendido como manipulador de sua verdadeira personalidade. Se voltarmos ao gesto de Juliana, notaremos que a executante ao mesmo tempo executa e comunica seu número. As fronteiras entre o executando no interior dos números de repertório, isto é, a pessoa interpretada e a pessoa comum que saudou o público ao entrar no picadeiro tornam-se imprecisas. Este componente configura as relações do executante com o público tanto quanto a maneira como o público se apreende a si mesmo.

Pela presença constante do executante como indivíduo em carne e osso e pela sua abstração, sua interpretação de si mesmo,

1 Cf. Saxon 1975.

2 Cf. Hammarstrom 1983.

suspende-se o problema dos componentes, da bases ontológicas da pessoa real (e da realidade da qual ela é uma prova). Uma pessoa real é interpretada pelos constrangimentos da imagem humana e pelos exercícios que ela executa. Esta abstração de substância pela forma e da forma pela substância desvenda que a realidade, cujas bases estão desconectadas pela interpretação, se constitui conforme uma sintaxe ou conforme a regras do jogo. Segundo um dado estatuto, evidente e natural, a realidade parece ser opcional, aberta a combinações alternativas, como um jogo, ou a interpretações alternativas como um texto. O circo apresentado pelos ambulantes na Grã-Bretanha é não só real, como trata de suas raízes no real, com a experiência do “realmente real” que está situado fora do real, fora do tempo real e das relações que se revelam no jogo dos constituintes do real. O público é constantemente provocado; pelo viés do jogo é-lhe imposta uma angústia existencial. Para parafrasear Kaizer, que trata do grotesco, o que o circo transmite ao público é um medo da vida e não um medo da morte. É neste contexto de separação entre substância e forma, de constrangimento e de ruptura que a *mise-en-scène* do perigo real pertence ao espetáculo.

O espaço da tenda do circo torna-se significativa no plano da comunicação e da realidade ao mesmo tempo, por um lado pela *mise-en-scène* do corpo real na altura e, por outro, pelo executante que arrisca perder o controle. A dessemantização constituída pelo público através de exercícios auto-referenciais e o jogo do real é um pouco concretizado. Mas, suspenso nos ares e arriscando-se realmente a cair, o executante, no circo não é apreendido pelo público como ameaçado somente no plano físico por um perigo mortal. Antes, desconcretizado e ancorado na realização de exercícios auto-referenciais, o executante, pela altura e pelo equilíbrio precários, é dilacerado existencialmente, abstraído de sua subjetividade, despojado da própria vida, reduzido a um exemplo. É enquanto perigo existencial, implicado no jogo do real e visualmente conceptualizado e acentuado por sua metáfora tocante de perigo de vida que o perigo se torna parte integrante do drama do circo concernindo diretamente o público. Como o público se identifica ao executante, ele é provocado e ameaçado pelo perigo e ressentido hostilidade para com o executante. Ele procura uma solução para o paradoxo e uma auto-reificação que são intensificados pelo perigo. Ele procura a solução no faz-de-conta, na mentira, no jogo ou impossibilidade (como dizia um dos acrobatas: “Eles querem meu sangue”).

O que o público assiste não é simplesmente perigoso, dificilmente possível, uma coisa que “os outros não conseguem fazer”. É antes a apresentação de um ser perpetuamente esvaziado de subjetividade e de vida, uma vida que não é realmente possível.

A gente de circo não realiza o impossível – depois o fazem representando a interpretação do real, do perigo real e dos *trejeitos tours d’adresse. Eles antes re-apresentam, explicam, dão uma idéia visual do impossível, da impossibilidade de atualização no tempo e no lugar social e assim explicam as pretensões repetidas de exclusividade: “O único e exclusivo” ou “a primeira vez”. O realmente real e impossível fornece ao público uma perspectiva do tempo social e das fronteiras por sua intemporalidade – tal como analisada por P. Bouissac. O real e o impossível não podem concorrer sem se contradizer. Os exercícios auto-referenciais do circo são, portanto, curtos, momentâneos, executados rapidamente. Os números do circo apresentam as categorias primárias da realidade quotidiana e ao separá-las de suas relações, são também muito breves. O circo como um todo, “só está aqui em curta temporada”, constantemente viaja não só para atingir seu público, mas também para criar, por seu espetáculo de movimento, a idéia de constante movimento, sem jamais compartilhar o aqui-e-agora da comunidade¹.

O circo ambulante enquanto gênero apareceu na época industrial provindo sobretudo dos espetáculos de feira tradicionais, que ritualizavam as fronteiras da comunidade e da identidade humana². O circo racionaliza o real por seu jogo: assim ele representa a elaboração de um tipo secular e de suas inseguranças ontológicas, participando delas ao mesmo tempo. Enquanto jogo em si, totalidade do jogo em si, mantido tradicionalmente pelos cidadãos e ambulantes ao mesmo tempo, o espetáculo do circo serve de instrumento para os ambulantes marginais, que transformam, assim, biografia em história, sua vida marginal em atração, em *denrée a ser vendido³.

Para o cidadão, a manutenção da totalidade do jogo do circo e a exclusão total dos ambulantes fornece uma expressão, assim como um parâmetro graças à própria ida para um mundo fragmentado, mecânico e alienante. Através da totalidade da exclusão do circo, os

1 Carmeli 1987 b.

2 Frost 1844; Disher 1982; Cunningham 1980.

3 Carmeli 1988 b.

cidadãos alimentam uma ilusão ou um desejo de totalidade na sua própria vida. Entretanto, como esta ordem desejada é esboçada através do jogo, o circo não constitui somente um esforço para criar uma totalidade, mas também um comentário sobre sua impossibilidade. Este desejo é nostálgico, sugerido como uma metáfora.