

FORMA DE VIDA 01

FEVEREIRO 2013



FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

DIRECTORES (EDITORS)

Humberto Brito e Ana Almeida

CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

João R. Figueiredo (ex officio) (Universidade de Lisboa)

Humberto Brito (Universidade de Lisboa — Universidade Nova de Lisboa)

CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

A *Forma de Vida* é uma revista com arbitragem independente.

Para receber novidades, inscreva-se aqui [✉](#). Para contactar-nos, use este endereço [✉](#).

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

Salvo indicação em contrário, todos os direitos © pertencem aos autores.

ÍNDICE

- 4 **UM MODO DE VIDA**
Abel Barros Baptista
- 9 **O GÉNERO DE PESSOA QUE
TODOS SOMOS**
Miguel Tamen
- 13 **COMO RESPONDER AO
MOMENTO PRESENTE?**
Maria Filomena Molder
- 17 **WILLIAM BASINSKI**
Carlos A. Pereira
- 21 **DESCRIÇÃO DE UM ESPETÁCULO**
José Maria Vieira Mendes

- 24 **A AVENTURA DE ENSINAR**
Maria Pacheco de Amorim
- 28 **MT 26**
Alberto Arruda
- 32 **IN-BETWEENNESS E IMERSÃO**
David Antunes
- 37 **MIOPIA E OKLAHOMA**
Carla Hilário Quevedo
- 40 **MARIA JOSÉ**
Humberto Brito

FICÇÃO

- 45 **QUARTO ESCURO**
Alexandre Andrade

RECENSÕES

- 53 **O VERÃO DE 2012**
Ana Almeida
- 55 **AS MÃOS**
Gustavo Rubim
- 58 **KAFKIANA**
Nuno Amado
- 61 **THE ART OF PROCRASTINATION**
Maria Sequeira Mendes
- 63 **OS INTERVALOS DO CINEMA**
Ana Isabel Soares
- 65 **FIDELIO**
Sara Eckerson
- 69 **ATÉ AO FIM DA TERRA**
Rui Estrada
- 71 **AS MINHAS LEMBRANÇAS
OBSERVAM-ME**
Alda Rodrigues
- 74 **HOW MUSIC WORKS**
Telmo Rodrigues

UM MODO DE VIDA

Abel Barros Baptista

O presente texto corresponde à parte introdutória de um Relatório apresentado para obtenção do título de Agregado, na Universidade Nova de Lisboa. Desses relatórios, em regra, espera-se a apresentação dos conteúdos programáticos da disciplina, dos métodos de ensino e os critérios e procedimentos de avaliação. O leitor verá que tudo isso, se existiu, ficou fora desta publicação. A dado passo, a referência ao enquadramento legal mostrar-se-á decisiva para o fio do argumento: ora, convém informar que esse enquadramento mudou e que, a partir desse mesmo ano, 2007, passou a haver regulação específica para as provas de Agregação.

O primeiro projecto deste Relatório estruturava-o a partir de uma bifurcação: logo de entrada, uma espécie de «escolha o caminho» proporia ao leitor que optasse por um de dois relatórios distintos. O primeiro seria o convencional, de acordo com as normas em vigor e os usos em provas deste tipo, mas apresentado sob a designação «como se nada se tivesse passado», ou seja, desde um limiar que, não lhe retirando ou não pretendendo retirar-lhe eficácia, a reduzia no entanto a efeito ficcional. Já o segundo se elaboraria todo nesse mesmo limiar, antes da própria delimitação da disciplina, concentrando-se no levantamento dos problemas resultantes de «tudo o que entretanto se passou»: um anti-relatório, portanto, que em vez de expor, na tranquilidade duma situação protegida, os conteúdos, os métodos de ensino e os critérios de avaliação, se dedicaria a reflectir sobre a viabilidade ou a continuidade do ensino da literatura, o futuro dos estudos literários, a pertinência de uma disciplina como Literatura Brasileira, etc.

Decerto interessante para alguns, tanto quanto excessivo ou maçador para outros, é fácil reconhecer que seria pouco prático; e nada económico, já que, afinal, implicaria escrever não um, mas dois relatórios, dispêndio de energia aliás desaconselhado por «tudo o que entretanto se passou». O projecto não vingou, enfim, e se o refiro é porque ainda penso que qualquer dos relatórios se justificaria bem invocando a natureza

da prova: o que no mínimo sugere que o problema implicado nessa bifurcação é incontornável.

Sendo a Agregação a prova final na carreira universitária, por isso, em princípio, testemunho de maturidade científica e pedagógica, seria pelo menos estranho que um professor de literatura nelas se apresentasse «como se nada se tivesse passado», porque os últimos anos têm sido marcados por sinais de alarme, quer dizer, de mudança: diminuição drástica e crescente do número de alunos, descrença a respeito da relevância dos estudos literários e pessimismo sobre o destino das humanidades na universidade, ameaça de encerramento de cursos, despedimento e desemprego de professores, e até o famoso processo de Bolonha... Os sinais são manifestos, como todos os sinais, mas de certo pouco se sabe da própria mudança: já ocorreu ou apenas se anuncia? fase transitória com recuperação possível ou esgotamento histórico sem emenda nem retorno? Nestes termos ou noutros menos assustadores, a verdade é que aqueles mesmos sinais se tornaram nos últimos anos o centro da atenção dos professores universitários de literatura. E, para já, a mais importante consequência até terá sido, depois da perplexidade ou da confusão, a de nos levar a verificar que essa mudança não é acidental, nem circunstancial, tão-pouco meramente portuguesa: há dela expressões por todo o mundo ocidental, e a bibliografia a respeito já é imensa. Numa palavra, a profissão de pro-

fessor de literatura está, desde há uns anos, em crise aberta. Assim, que espécie de maturidade científica e pedagógica haveria de testemunhar o relatório escrito como se a disciplina não fosse parte de um corpo de estudos ameaçado ou pelo menos de muito improvável continuidade na sua forma actual?

Por outro lado, em certo sentido *nada mudou*. De um marceneiro que se tenha convencido da inutilidade das cadeiras, é razoável esperar que continue a fazê-las enquanto houver quem lhas compre: também ao professor de literatura deveria bastar a oportunidade material e institucional para que continue a ensinar ou a tentar ensinar literatura. Ora, dessa oportunidade, também faz parte um relatório deste tipo, ou antes, um relatório deste tipo simultaneamente decorre e produz a oportunidade material e institucional de ensinar literatura: não apenas «como se nada se tivesse passado», mas ainda cumprindo uma determinação legal, que, ao menos por enquanto, persiste indiferente a «tudo o que entretanto se passou». Essa indiferença pode ser razoavelmente recebida como apelo ou até exigência de um relatório escrito «como se nada se tivesse passado», e nesse sentido deslocar-se-ia para a lei aquele limiar delimitador da ficção que mencionei acima. Em termos simples, tanto a lei como a instituição que regula pressupõem que é possível ensinar literatura e, nessa medida, exigem a explicação, a informação — o *relatório* sobre o modo particular de certo professor ensinar literatura. Se se acrescentar a isto que, pelo menos na instituição a que pertença e onde estas provas decorrem, a estrutura das disciplinas de literatura não sofreu alteração significativa com o processo de Bolonha, completa-se razoavelmente o quadro académico em que se legitima um relatório «como se nada tivesse acontecido».

O recurso à legislação como meio de legitimação e de supressão da angústia pode revelar-se menos eficaz do que se presume, justamente por se tratar de um exemplo curioso de «como

se nada se tivesse acontecido». O Decreto-Lei n.º 263/80 de 7 de Agosto diz no art.º 12º: «A atribuição do título de agregado regular-se-á pelo disposto no Decreto-Lei n.º 301/72 de 14 de Agosto.» O Decreto n.º 301/72, de 14 de Agosto diz no preâmbulo: «de harmonia com o estabelecido no n.º 2 do artigo 4.º do referido Decreto-Lei n.º 132/70, as condições de admissão às provas para o título de agregado e a sua organização são idênticas às do concurso para professor extraordinário, pelo que o regime que se estabelecer para estas provas é aplicável às de agregação». O que se passou entretanto: desapareceu o professor extraordinário, e o concurso público de acesso a essa categoria, definido pelo Decreto n.º 301/72, ficou apenas como modelo: as provas de agregação *imitam* as provas do concurso para professor extraordinário. Seria curto dizer apenas que as provas de agregação seguem o modelo das extintas provas do concurso para professor extraordinário, ainda que o efeito prático seja precisamente esse. O mais interessante é haver uma disposição legal cuja eficácia não cessa com o desaparecimento da matéria que regulava em virtude de se bifurcar para, por um lado, definir um tipo de provas, o original, e, por outro, estipular um princípio de imitação que regula outras, a réplica. É a imitação que salva a disposição legal da caducidade, e uma possibilidade específica da imitação: a de reproduzir o que desapareceu indiferente ao facto de ter desaparecido.

O texto legal ultrapassa a finalidade que o originou, subsiste além do quadro que o determinou, produzindo efeitos noutra realidade, noutra quadro e com outra finalidade: não há nisto qualquer coisa do que nos habituámos a encontrar na literatura? Por outro lado, não será o funcionamento daí resultante mais adequado à conservação do que à inovação, mais consentâneo com a estabilidade do que com a mudança? A réplica sobrevive ao desaparecimento do original, mas conserva dele as características distintivas, e assim funciona «como se nada se tivesse passado». Este «como se nada se tivesse

passado» não consiste em fazer provas de agregação como se o concurso para professor extraordinário ainda existisse, mas em supor que a identidade legalmente estipulada entre original e réplica não é afectada pelo desaparecimento do original. Não teremos nisto um modelo de conservação ou uma metáfora da instituição universitária? No fundo, o que se afirma é simplesmente a possibilidade de continuar — ou de sobreviver — pela reprodução regulada do que desapareceu, como se o desaparecimento fosse accidental ou pelo menos insignificante, e ainda abusando do processo até ao ponto em que original e réplica se tornam indiscerníveis. Aliás, talvez se atinja assim a provável encruzilhada do anti-relatório malogrado: a imitação do que desapareceu é recurso em condições de crise ou procedimento constitutivo da instituição universitária? A universidade, especialmente no campo das humanidades, pode inovar sem prejuízo da função de conservação? E a mesma função de conservação até que ponto é susceptível de inovação? Etc.

Em suma, não parece haver meio de fuga viável, porque observando a lei enquanto princípio de legitimidade e pertinência, a lei revela-se, em duplo sentido de «observar», mais ficcional do que seria de esperar. Enquanto, por outro lado, o anti-relatório nunca conseguiria escapar às consequências do exemplo do marceneiro: com crise ou sem ela, com muitos ou poucos alunos, que sentido haveria em abandonar o ensino da literatura não havendo perda efectiva da respectiva oportunidade material e institucional? Quem pode obrigar-se, afinal, a renunciar à actividade para que se preparou a vida inteira?

Esta última pergunta pode sugerir uma visão mais tranquila do problema: afinal, um professor de literatura ensina literatura porque se preparou para isso, na maioria dos casos porque dedicou a vida à literatura, ao ensino ou à escrita. E não é isso que faz um professor, ter *professado*, ter determinado a vida em função de uma profissão, de fé ou de inclinação? E a universidade,

por seu turno, abriga a literatura e a disciplina de literatura porque se criou com ela, se habituou a tê-la e, enfim, se imita a si mesma reproduzindo-a. O ensino da literatura pode estar historicamente esgotado, sem dúvida: mas como saber ao certo? Quando chegar a comprovação definitiva, estaremos todos mortos!

Há sempre o argumento humanista, claro: não se pode abandonar sem relutância ou resistência o passado, a cultura do passado, as obras do passado, os clássicos, o estudo da língua e a identidade, etc. Mas não foi o projecto de conservar tudo isso que tornou a profissão possível? Como distinguir a defesa da relevância histórica e cultural do ensino da literatura da defesa da profissão que certa noção histórica dessa relevância constituiu? E é má coisa ser impossível tal distinção? Não creio. Será até boa, se contribuir agora para a sobrevivência da profissão. Mas é decisivo que o professor de literatura perceba que o risco é menos de ficar preso de paradigmas heróicos — resistir, ser o último a abandonar o barco, não ceder perante o ar sombrio dos tempos... — do que apenas imitar o que desapareceu na ilusão de que o conserva ou continua: melhor que o professor de literatura saiba que, defendendo, como não pode deixar de defender, o ensino da literatura, escolhe sempre situar-se no passado e em pleno convívio com os mortos e, sobretudo, escolhe defender a persistência desse passado e desse convívio — porque simplesmente não tem alternativa. Tal como alguém decidiu que as provas de agregação poderiam continuar a organizar-se à imagem de um concurso que deixou de existir.

Será que, então, depois de «tudo o que entretanto se passou», o mais sensato é fazer «como se nada se tivesse passado»?

Tudo indica que sim. E, em certo sentido, será mesmo a melhor conduta universitária. Por todo o lado a experiência ensina — e esta locução surrada é já um modo de fazer «como se nada se tivesse passado»... — que a universidade fica desorientada e mesmo perdida quando se deixa

contaminar pela ideia de futuro. A universidade não sabe ler os sinais que anunciam o futuro — nem tem de saber, porque nunca se preparou para isso —, mas não escasseiam nas universidades as consciências audazes, julgando-se à altura, por exemplo, de distinguir entre os cursos do futuro e com futuro e os cursos ultrapassados e condenados. Um espírito moderno, treinado na leitura de Baudelaire ou experimentado na frequência de modernismos e vanguardas, só pode rir-se dessas consciências: já passou pela angústia por que elas ainda não passaram, já aprendeu que não há nada mais perecível do que o futuro e nada mais facilmente superável do que o desejo de superar o passado, sobretudo se legitimado com algum anúncio do futuro. Por isso um espírito moderno com essa experiência — quer dizer, antimoderno —, sonha com uma universidade onde *se sinta bem*: onde possa livremente fazer aquilo que aprendeu a fazer; onde ninguém lhe diga que o que faz tem muita importância histórica ou nenhuma importância histórica; onde ninguém lhe determine o número mínimo de almas que tem de iniciar nos segredos da sua disciplina para merecer o salário que afeita; onde ninguém lhe pergunte pela relevância «para a vida» daquilo que ensina. Onde, em suma, a «vida», a bem dizer irrelevante, fica do lado de fora, com a mudança, a instabilidade, a precariedade, o sobressalto, o futuro — e a morte... Eis um *modo de vida*, em suma, nesse sonho universitário, modo de vida que justamente protege da vida, da turbulência da vida e da morte.

Creio que a universidade é impossível sem esse modo de vida. Aceito também que esse modo de vida é por sua vez impossível. A universidade não é um mosteiro, os professores não podem ser monges; ou pelo menos já não lhes convém... Bem nos esforçamos em tentativas grotescas, como os nossos regulamentos, conselhos ou reuniões, mas os estudantes chegam todos os anos e, muitos ou poucos, trazem todos os vírus da mudança, da instabilidade, da precariedade, do sobressalto e muito futuro... Alguns,

imagine-se! já nem lêem livros, não acham necessário lê-los, o que nem a todos impede de se inscreverem num curso de literatura! Não têm *modo de vida*, ou têm um modo sem modo, sem características estáveis, sem peso do passado nem orientação para o futuro: chegam, simplesmente, porque quaisquer que sejam as expectativas com que entram, e nos tempos presentes já são muitas, aliás demasiadas, contribuem para expor o *modo de vida* dos professores — modo necessário, repito, não contingente — enquanto impossibilidade absoluta, resquício inviável, nicho contaminado...

Aí sim! o professor treme. Não quando os alunos são poucos, antes quando chegam e se lhe apresentam enquanto entidades irreduzíveis e insolúveis no seu modo de vida: são sujeitos que ele não sujeita. O professor sabe que tudo deveria continuar como se nada se tivesse passado; mas também sabe ou devia saber que tem de ensinar os estudantes que estão na sua frente, não outros, não os que teve no passado ou nunca teve mas passou a vida a querer ter. Aí, então, o professor treme, porque se vê perante duas tarefas necessárias mas inconciliáveis: defender o seu modo de vida contra a variação, a mudança, a turbulência que lhe chega do exterior, e acompanhar esse mesmo exterior, procurar compreendê-lo, conhecendo e vivendo também na actualidade que os alunos trazem para os cursos. É uma condição impossível, essa que obriga a manter um modo de vida retirado da vida e ao mesmo tempo expor-se aos riscos da vida.

Prova disso é a infeliz atitude que predomina na defrontação do problema. Professor que se estima lamenta quotidianamente a impreparação com que os alunos lhe chegam aos cursos, e invariavelmente constitui padrão de comparação certo passado esquecendo que nele já se queixava quotidianamente da impreparação dos alunos. E não parece muito sensato o desejo frequente de alguns professores de alunos brilhantes, estudiosos, cumpridores: esses são, no fundo, os alunos que dispensam a maior parte

dos professores que encontram no curso da vida escolar, ou porque nada têm a aprender com eles ou porque já entram na universidade afeitos ao modo de vida dos professores, senão mesmo desejando-o por sua vez. É certo que, neste caso, estamos perante os únicos discípulos possíveis: os que nada aprendem com o professor, apenas se limitam a imitar-lhe o modo de vida. Se se aceitar que a universidade não devia ter outra missão além da reprodução e da continuidade do seu corpo docente, também esses alunos são por sua vez capazes de ensinar ao professor que o seu modo de vida não se extinguirá.

E enfim chegamos ao ponto decisivo: o da coincidência de modos de vida e da necessária postulação duma coincidência como princípio regulador.

Defender a profissão universitária como modo de vida é hoje essencial porque, em primeiro lugar, nos coloca em consonância com uma certa ideia moderna de universidade e, em segundo lugar, neutraliza tanto heroísmos e como ressentimentos. Não é um modo de vida melhor ou pior do que qualquer outro, porque na verdade nada de essencial ou decisivo depende dele. Para aqueles que não se ocupam de literatura, não tem particular significado, tal como para um professor de literatura parece desperdício haver quem dedique décadas a aperfeiçoar o conhecimento das possibilidades de um baralho de cartas. Digamos que se trata dum modo de vida protegido da vida — enquanto for, enquanto persistir pelo menos a oportunidade material e institucional de ensinar literatura.

Por outro lado, os estudantes chegam à universidade sem modo de vida. Como entender esse encontro? O professor tem tendência para legitimar historicamente o seu modo de vida: nessas condições, é impossível não entrar em conflito com a simples existência de estudantes,

que não têm e não podem ter nem ideia nem respeito por essa legitimação histórica. Seria inútil continuar a insistir na relevância da literatura para a vida: desde quando ter lido os clássicos torna alguém mais apto a enfrentar dificuldades ou a resolver problemas nisso a que chamam vida?

A solução está num modo a um tempo minimal e maximal: a ficção mínima e a ficção máxima. A mínima é a que diz que o professor ensina literatura porque não sabe fazer outra coisa e é esse o modo de vida que escolheu. A máxima é a que estabelece, com o poder da ficção e como princípio regulador, que os estudantes, em cada momento, em cada curso, em cada disciplina, chegam ao encontro com o professor porque querem, também eles e todos eles, adoptar esse mesmo modo de vida. Se a disciplina é o ensino que o discípulo recebe do mestre, do professor de literatura, hoje, o aluno recebe sobretudo esse ensinamento: que é possível alguém dedicar a vida ao estudo da literatura.

Reconheço, porém, que tal solução é ou resulta impraticável, aliás inerentemente impraticável, porque o próprio modo de vida inclui a vertigem do contágio, ou nutre certa ambição totalitária. Qualquer que seja o regime metafórico, o modo de vida do professor de literatura segrega necessariamente a ideia de que a sua finalidade própria está fora de si mesmo. Parece estranho... um professor de literatura não devia estudá-la e ensiná-la por si mesma? linguagem virada para si própria, finalidade sem fim, e coisas assim... Mas não, sabe-se que a mesma literatura se vira para fora quando a querem virar para dentro. Daí que o professor de literatura tenda a cair na tentação de comprovar que a literatura *ensina* — e por isso se ensina. Este Relatório talvez provenha dessa vertigem.

O GÉNERO DE PESSOA QUE TODOS SOMOS

Miguel Tamen

O género de pessoa que somos é algo que, em última análise, não cabe a nenhum de nós decidir. Se assim fosse, seríamos todos, salvo o ocasional calvinista, muito boas pessoas, o que até os não-calvinistas têm razão para acreditar que não somos. O modo como nos descrevemos como pessoas, contudo, é, até certo ponto, um problema nosso. As descrições que nos são dadas por filósofos e cientistas, tão metafóricas quanto as descrições improvisadas pelos leigos a respeito de si próprios, têm um alcance mais ambicioso. Temos sido descritos por outros, de diversas maneiras, como organismos, relógios, computadores, campos de forças, almas, mentes agarradas a corpos, corpos agarrados a qualquer coisa não exactamente corpórea, auras desligadas de tudo o resto, linguagem a-falar-através-de-alguma-coisa, e por aí em diante.

Existe, porém, um sentido em que as nossas auto-descrições menos ambiciosas são importantes. Pode importar, por exemplo, se eu me descrevo como Napoleão ou como São Francisco. Pode importar ainda mais se eu moldo as minhas acções e decisões de acordo com uma certa descrição de Napoleão ou São Francisco. Se a descrição de Napoleão em relação à qual moldo as minhas acções e pensamentos for muito particular ou fora do vulgar, outra pessoa poderá muito bem confundir-me com São Francisco. E, claro está, quaisquer tentativas de imitar

modelos práticos podem ser incompreendidas, uma vez que não controlo as consequências e as descrições das minhas acções do mesmo modo que controlo as minhas decisões. Posso, assim, passar uma vida inteira a imitar São Francisco, praticando os tipos de acções consideradas mais ou menos franciscanas pela maioria das pessoas, imitando uma descrição muito comum do santo — dirigindo-me a animais de maneiras particulares, por exemplo — para vir a perceber, no meu leito de morte, que a maioria dos meus conhecidos sempre me tomou por Napoleão. Alguma coisa terá corrido terrivelmente mal, penso então. Foi a sua maneira napoleónica de imitar o santo, diz-me impiedosamente alguém.

Escusado será dizer que não é preciso pensar em modelos elevados e célebres de imitação e exemplo. Na maior parte dos casos, os nossos exemplos não são objecto de descrições muito conhecidas (um certo tio inesquecível, um amigo, uma avó, que não são famosos). Este tipo de imitação é tão comum que a ambição de agir à semelhança de modelos históricos, que para Napoleão era ainda muito presente, é hoje considerada um sinal de distúrbio mental. É uma experiência sóbria, e dolorosa para alguns, verificar que o longo elenco de exemplos plutarquianos foi parar ao asilo de loucos. Os Péricles e os Werthers, as Elizabeth Bennets e os Alexandres encontram-se hoje em instituições de saúde

mental, não em santuários morais. *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, como, de facto, Dom Quixote e Madame Bovary, as personagens, permanecem como símbolos desta transferência de modelos de panteões morais para clínicas psiquiátricas. Tios anónimos, por outro lado, continuam a ser perfeitamente aceitáveis, sendo provavelmente um dos exemplos derradeiros, ainda que privatizados, de uma capacidade esgotada para a admiração pública.

Deveríamos ainda acrescentar que não é preciso estarmos permanentemente casados com um modelo particular. A história de uma vida pode ser contada como uma sequência de modelos polígama, alguns deles tão efémeros que apenas adquirem tal dignidade no contexto dos juízos retrospectivos suscitados pela auto-descrição. A sua vizinhança foi por vezes pontuada por crises agudas, que muitas vezes os levaram a abrir espaço para algum novo modelo inescrutável, de acordo com as circunstâncias. A sequência inteira surge em todo o seu esplendor caótico sempre que nos perguntamos «Como é que aprendi isto?». Por detrás da resposta está quase invariavelmente uma pessoa, um nós-como-outra-pessoa. Considere-se um caso simples, como o da caligrafia. A caligrafia costuma ser vista como uma das coisas mais pessoais que temos. No entanto, assim que nos concentramos na história particular de um dado traço da nossa caligrafia, poderemos de facto encontrar a caligrafia de outra pessoa. Por detrás do traço do meu *t* e do ponto do meu *i*, sou capaz de detectar, se a isso estiver inclinado (nem todos estamos), muitos modelos diferentes. Muitas vezes, os modelos foram muito modificados pelo uso, e só com enorme esforço, mediante a mesma espécie de imaginação paleontológica que permite aos cientistas ver a semelhança entre uma baleia perfeitamente familiar e um monstro quadrúpede de outrora, reconheço que o meu *Q* deriva do de outra pessoa.

Se tentarmos generalizar este ponto, emerge uma espécie característica de descrições,

a saber, uma descrição nos termos da qual cada uma das nossas capacidades e talentos, pensamentos, truques e afectos se posiciona na sua própria, e muitas vezes paralela e independente, história múltipla. Não adquiri o meu amor pelo próximo de uma forma substancialmente diferente daquela como adquiri o uso de certa palavra (talvez numa língua estrangeira) ou de uma certa técnica, e ambos começaram por parecer completamente fora do meu alcance. O que não equivale a dizer que «Ama o teu próximo» está ao mesmo nível de «Cruza o teu *t*» — nem saberia eu o que «estar ao mesmo nível» significa aqui. Menos ainda estou a sugerir que a aquisição de qualquer sentimento ou técnica novos é meramente uma questão de um contágio informal, puramente receptivo. A trigonometria, a equanimidade e o alpinismo claramente não o são. Pelo contrário, na imagem que emerge desta forma de atenção histórica às nossas próprias capacidades, habilidades e talentos não existe absolutamente qualquer hierarquia de talentos mas apenas uma procissão continuada de dívidas.

A palavra *dívidas*, mesmo no contexto deste argumento alusivo, poderá parecer metafórica e deverá portanto ser entendida com precaução. Refiro-me a dívidas cujo pagamento quase nunca é reclamado e, sobretudo, dívidas que não saberíamos como pagar. Por vezes, apercebemo-nos de que nos sentimos gratos por alguma coisa que agora compreendemos ser importante para nós. Mas acontece que, por muito bons que sejamos a expressar gratidão por presentes e empréstimos, continuamos a ter pouco jeito para expressar gratidão pela aquisição das técnicas cujas vantagens para as nossas vidas são em todo o caso muito mais presentes. As *tabulae gratulatoriae* de livros recentes, as quais, como género, mereceriam uma análise detalhada, estão cheias de testemunhos de dívidas intelectuais eternas, e de gratidão uxoriana e conubial. Os autores professam aí, com liberalidade, dever a outros e uns aos outros uma nova e decisiva concepção de poder ou um sentido de amor

imperecível. Raramente o fazem a respeito da higiene oral ou da temperança. E além disso, os destinatários destas declarações, que por sua vez se sentem lisonjeados pelo reconhecimento do seu papel em matérias conubiais, dificilmente se sentiriam lisonjeados por referências a dívidas em matéria de técnicas menores ou condições inexprimíveis. «Que a tua verdade seja o dote», anuncia Lear sombriamente a Cordélia, que acabara de professar, enigmaticamente, «pagar deveres com o devido». E porém, sentimos que o aparte anterior de Cordélia («ama e cala-te») expressava uma máxima infeliz.

O dilema de Cordélia, assim como a nossa percepção da desproporção entre a importância que um certo apetrecho tem para nós e a impossibilidade de reconhecer a sua aquisição de um modo apropriado, sugere uma hierarquia de bens capaz de acomodar a variedade de origens desse apetrecho. O teste derradeiro da importância de um preceito ou de uma técnica não é tanto a frequência com que lhe damos uso (o que nesse caso, pelo menos nas sociedades ocidentais contemporâneas, poria a higiene oral muito à frente da caridade), mas antes a frequência com que as descrições que dela faço interferem com as minhas descrições de toda a espécie de outras coisas: quer dizer, o estatuto que lhe dou em relação a todos os outros preceitos e técnicas que reconheço em mim e nos outros, ou a maneira como a posiciono num sistema de valores e fins.

Vistas a esta luz, nas nossas descrições daquilo que devemos uns aos outros — seja acerca de detalhes de caligrafia ou de virtudes em geral — pessoas, coisas e artefactos coexistiriam ao mesmo nível. Pode dar-se o caso de ser incapaz de descrever a minha vida sem produzir descrições desses ingredientes idiossincráticos. Poder-se-á também dar o caso de eu não ser no fundo senão um estranho animal amador de certos artefactos e de certas pessoas? Que uma pessoa precise de o confessar, e de o fazer por escrito, é talvez deplorável, mas é irrelevante para o argumento.

Algumas pessoas sentem a necessidade de explicar que existe uma diferença de espécie entre o seu apreço por certo artefacto ou o seu interesse pela cozinha, e o seu apreço pela humanidade ou o seu interesse por Deus. E claro está que estes não são idênticos, no sentido inofensivo em que, dada a variedade de actividades e interesses humanos, não é de esperar que apareça uma medida comum — mas isto não é aquilo que geralmente se quer dizer ao explicar a (ou pedir desculpa pela) variedade dos nossos interesses. Para a pessoa que eu sou, a ideia de que o meu cultivo da cozinha deva ser posto ao nível do meu amor geral pela humanidade é de uma natureza quase obscena. Cozinhar, estaríamos tentados a dizer, é uma coisa inerentemente «à margem», uma característica opcional da pessoa que sou, substituível facilmente e sem prejuízo por outros interesses e talentos opcionais, como a lavagem de dentes e o *lacrosse* — na categoria, por outras palavras, da assiduidade de Hitler em salas de concerto, da atracção de Marx por criadas, ou da prática de violino de Ingres. Uma análise mais próxima da metáfora do *violon d’Ingres*, todavia, mostra que não é necessário que certas actividades, talentos e sentimentos estejam «à margem» de quaisquer outros. Afirmamos que o violino de Ingres está «à margem» da sua pintura. Esta afirmação faz apenas sentido se escolhermos ver Ingres em primeiro lugar como um pintor. Neste caso, embora não no caso de Miguel Ângelo, a afirmação é relativamente incontroversa. Contudo, o violino de Paganini não é certamente uma prática à margem do seu alegado pacto com o diabo, tal como o pacto de Fausto com o diabo não está à margem da sua relação com Margarida. Ter certas opiniões acerca de cozinha apenas indica que não somos um *Escoffier*.

Tais símiles têm portanto muito pouco que ver com descrições a priori de talentos e acções. Para alguém interessado em descrever o *pêche Melba*, o facto de Nellie Melba ter sido uma soprano em tempos famosa poderá não interessar.

O mesmo não se verifica para um historiador da ópera. E, com efeito, a justificação prevalecente para o trânsito terrestre de uma pessoa pode residir em última análise num aspecto do carácter dessa pessoa que em nada se relaciona com coisas dignificadas como profissões ou interesses intelectuais, e que pode ter antes que ver com algumas consequências não intencionais das suas acções. Talvez, no caso da Melba, ela pensasse estar a treinar para se tornar uma cantora embora, tarde demais para que ela o percebesse, saibamos hoje que se estava a treinar para sobremesa póstuma. Fôssemos capazes de a informar agora desse facto, talvez ela se sentisse como a pessoa que passara a vida inteira a emular São Francisco apenas para ser considerada no seu leito de morte uma réplica de Napoleão. Mas, claro está, não nos cabe decidir que género de pessoa somos, o que significa que Nellie Melba teve muito pouco que ver com o género de pessoa em que Nellie Melba acabaria por tornar-se. Pode verificar-se no fim de contas que tornar-se a inspiração para uma sobremesa é muito mais memorável que as nossas genuínas, mas frustes, intenções de nos tornarmos uma soprano mundialmente famosa.

Não somos capazes de controlar as nossas reputações póstumas, ou pelo menos podemos fazer muito pouco a esse respeito. Podemos porém certamente aprender com essa impossibilidade e reconhecer de uma forma mais franca a reversibilidade dos nossos múltiplos talentos e capacidades Ingresianas, assim como a diversidade intrigante dos seus modelos práticos. Em vez de nos imaginarmos como capitães de navios meticulosamente organizados, o género de exercício que deu à psicanálise uma boa reputação, deveríamos talvez imaginar-nos a nós mesmos como carregando, cada um de nós, um saco Sísífico, como qualquer vulgar velha do saco. Descrever os conteúdos do saco, que passámos as nossas vidas inteiras a encher com toda a espécie de coisas herdadas de toda a espécie de origens, a necessidade de cuja co-presença a maioria das pessoas, incluindo nós próprios, nunca será capaz de compreender por inteiro, é a única possibilidade legítima de auto-descrição despretenhiosa. A maneira como remexemos os conteúdos do saco diz muito acerca do género de pessoa que somos.

Publicado no original como «The Sort of Person We All Are», *Common Knowledge* 11:3, (2005) 522-26. Tradução portuguesa de Ana Almeida e Humberto Brito.

COMO RESPONDER AO MOMENTO PRESENTE?

Maria Filomena Molder

Foi com esta pergunta — já um efeito de um primeiro encontro entre Irene Pimentel e eu própria — que decidimos desafiar colegas, estudantes e funcionários da nossa Faculdade, FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), de outras Faculdades da Universidade Nova de Lisboa, de outras Universidades e todos os interessados em considerar e discutir em comum aquilo que se passava em Portugal e que no anúncio da Jornada de 6 de Dezembro de 2012 se descrevia como um «processo de desmantelamento social, económico e cultural sem precedentes — pese embora tantas comparações, baseadas na premissa da ‘eterna repetição’ — e cujas consequências não param de exceder as previsões dos responsáveis por esse desmantelamento». Acedendo com todo o empenho e gratidão ao convite que me foi dirigido por Humberto Brito para fazer uma resenha da Jornada a publicar no primeiro número de *Forma de Vida* (saúdo a revista e o título), decidi-me, no entanto, a pôr de lado a resenha, que sob a forma de «Editorial» será em breve publicada no blogue *Responder ao Momento Presente* , entretanto criado, conjuntamente com os textos escritos pelos nossos convidados, com as participações de pessoas que corresponderam ao nosso apelo e ainda com contribuições que se alargaram para lá da Jornada; a que se juntará uma gravação vídeo, também disponível no YouTube.

A minha ideia é a de falar sobre o que possa ser um momento presente qualquer e sobre aquilo que está preso e simultaneamente é arrastado por ele, tornando-se já o nosso momento presente. Para esta transição, escolhi como mote um texto, a vários títulos admirável, de Fernando Gil, que se citará mais adiante.

Convém desde logo uns esclarecimentos breves sobre a diferença entre momento presente e instante (ou momento sem determinação temporal).

O momento ou o instante ou o que é iminente e tem o «acesso bloqueado»¹ pode ser compreendido como aquela hora que um dia vem ter conosco, raras vezes preparados para ela, embora possamos estar quase a adivinhá-la, mesmo à espera dela — como se diz que uma mulher espera um filho —, e nessa hora um mundo acabou de morrer e nessa hora um mundo acabou de nascer, hora irrepresentável, reveladora, libertadora, esmagadora, fonte, coração de alguma coisa ou de todas as coisas. Podemos ver o instante como a descontinuidade que se solta do contínuo da vida e se sustém a si própria, como

um brilho irreprimível que jorra da fusão entre necessidade e contingência, onde vemos Cronos temporariamente destronado (o que Cronos tomaria como ironia suprema que lhe é devida). Orapto amoroso é uma das suas mais convincentes pedras-de-toque.

O momento presente embora tenha parentes nesta família não tem uma genealogia coincidente. Na expressão «momento presente» estão implicadas uma duração e uma evolução. Trata-se de um «aqui e agora» dotado de uma duração que se cristalizou — tomando para uso próprio o conceito de Ian Hacking tematizado em *The Scientific Reason* (2009) —, quer dizer, no quadro da evolução da vida pública e privada em Portugal nos últimos anos, o momento presente aparece-nos como irreversível. A partir de agora, sentimos na pele e no espírito que nada ficará igual, nada será o mesmo, quer dizer, isto a que chamamos crise — que tem costas largas e um mau alfaiate — agarrou-se às nossas vidas, moldando-as. Ainda mais, tememos que o estado de crise se torne habitual. A pergunta: até onde nos podemos habituar? tem uma medida última

— que é nosso dever combater —, a do cavalo do inglês.

A questão da irreversibilidade é central por várias razões. Tanto se reconhece no instante irrepresentável como no momento presente que é já propagação de uma rede de representações. A diferença parece-me residir na evolução — sequência e causalidade — que preside à constituição de qualquer momento presente. No instante descontínuo, surpreendente, milagroso ou fatal, faltam aquelas determinações. A primeira pergunta a fazer no caso do momento presente é: como é que chegámos aqui? Pergunta que não tem cabimento no que respeita ao instante, que parece mesmo inverter a pegada do tempo (fazendo vénia uma vez mais a Giorgio Colli), abrindo rasgões e remendando-os com fios de ouro e estopa (poemas, música e coisas assim).

A outra pergunta que se pode fazer ao momento presente (e também não ao instante) deu cobertura à jornada de 6 de Dezembro de 2012. Como responder ao momento presente? É uma pergunta que pergunta pelo lugar onde estamos quanto à crise.

Uma coisa é ela estar diante de nós, como um credor impaciente, adiantando-se-nos. Um exemplo: — a continuarmos assim para o mês que vem não posso pagar a renda da casa. E aqui o princípio do terceiro excluído vacila: a vida continua e a vida não continua (que se resume na exclamação de impotência: — isto não pode continuar assim!). Outro exemplo, realizar operações de previsão sem fim — sobreponíveis, contraditórias, em conflito umas com as outras — sobre aquilo que está para vir. Consequência neste caso, o futuro, que em tempos foi crido pertencer a Deus, perfila-se diante de nós, domesticado. Exercícios desta índole multiplicam-se entre os responsáveis do governo, os deputados, representantes partidários e *tutti quanti*, sobretudo entre os chamados comentadores (foi no que deu a massificação de um estatuto escolástico).

Outra coisa é estarmos dentro dela e é nesta posição que somos chamados (se estivermos

atentos) a responder. Com isto quero dizer que somos parte do problema e só por isso poderemos ser parte da solução.

Fuga sob várias formas e por razões provisórias ou instantes. Resistência: dizer não, desobedecer, manifestar-se, argumentar, criticar, exigir. Criatividade: trocar as voltas, argumentar, criticar, suscitar novas comunidades (facilmente portáteis), por exemplo: editoras, revistas, jornais. Tal como em argumentar e criticar me parece haver dupla pertença, também noutros gestos e actos isso será susceptível de acontecer.

Claro que a distinção entre estar diante e estar dentro só é útil se não aceitarmos que seja pura, o mais certo serão os casos híbridos entre esses dois lugares. E, no entanto, parece-me que será preciso forçar a transição do estar diante para o estar dentro, que será preciso adentrarmo-nos na crise, recusando-nos a acreditar que o modo como as coisas se passam seja natural.

E agora que estabelecemos a transição da estrutura de um qualquer momento presente para o nosso momento presente, chegou a vez de falar da Universidade e afins. Se a escola não é uma fortaleza, não será menos falso dizer que se encontra sitiada² por uma ideologia voluntarista que invadiu tudo e todos, desde os Estatutos (autonomia universitária, carreira docente, investigação) até aos Reitores, ao Ministério, à FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), às Agências de validação, avaliação³ — e o que está para vir —, ideologia associada e/ou dependente de instituições europeias (no que respeita, por exemplo, a projectos, programas, apoios financeiros).

A fim de esclarecer o que está em causa, pedimos assistência ao texto de Fernando Gil já mencionado:

«(...) são pouco mais do que um discurso encantatório (...) as considerações amáveis mas já encanecidas em torno da «inovação» ou — versão actual — do «espírito empreendedor» (oiço-as desde há mais de trinta anos, quando trabalhava no Center

for Educational Research and Innovation, criado pela OCDE após Maio de 1968). É suposto que a inovação resolva os problemas que nos afligem. Porém, se se tivessem descoberto novas soluções, isso saber-se-ia. Não basta decidir inovar para fazer coisas novas, e as mais das vezes repete-se quando estultamente se julga inovar. Em educação, a inovação assemelha-se um pouco à Fénix da Arábia segundo *Così fan Tutte*:

*Cosa sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sà.*

E inovar — o quê? Será preciso cavar mais fundo (...)⁴

Como são bem-vindas estas palavras no momento presente, como é notório que elas fazem já parte da evolução que se seguiu nos anos após a morte deste nosso grande pensador, como é evidente que elas acertam na cristalização dessa duração evolutiva, que nós estamos votados a não querer que se transforme num «point of no return», em sentido aeronáutico: o ponto em que o avião não pode voltar para trás e só pode continuar para a frente custe o que custar⁵. As palavras-chave, *et pour cause*, são inovação e espírito empreendedor (a horrenda palavra «empreendedorismo» ainda não tinha sido industrializada numa fábrica de robots).

Trata-se de um caso particular de idolatria: tomam-se certas palavras e as imagens e processos a elas associados, *inovação* é o caso corrente e recorrente, como objecto de adoração sustentado na crença ingénuo da sua bondade natural. Mais ainda, acredita-se que regulamentar a inovação é fonte dela. Seguindo as verdadeiras e humorísticas palavras de Fernando Gil: «É suposto que a inovação resolva os problemas que nos afligem. Porém, se se tivessem descoberto novas soluções, isso saber-se-ia». Já se fez o elenco que preenche a inovação? Se pensarmos na filosofia, e também em literatura, e também em física, a inovação terá sempre a ver com es-

forço conceptual, com a expansão e a concentração da energia das palavras, com a descoberta de novos objectos. E como se chega aí, quais são as condições? Seguramente nem nas estatísticas, por exemplo, o número de publicações integradas nos códigos de serviço, nem na multiplicação desenfreada de tudo o que tenha um cheirinho de internacionalização. Nalguns casos, serão precisos laboratórios, trabalho de grupo controlado; noutros, ao invés, sabática de silêncio. Mas esta também fará falta no laboratório, como as águas profundas onde a dúvida, o erro, o acaso, o *otium* poderão provocar um salto compreensivo por regulamentar e insusceptível de programação. Como diz Fernando Gil: «Será preciso cavar mais fundo».

Sabemos como grassa no ensino uma fúria pedagógica, que atribui poderes normativos salvíficos às ciências da educação, associada a uma fúria de avaliação, que também fora da Universidade e do ensino em geral não deixa nenhum campo da nossa vida em paz, incluindo países inteiros. Como faria falta conhecer aqui o argumento aristotélico do «terceiro homem» e a evidência wittgensteiniana de que a justificação tem de chegar a algum termo. É o que faz a ignorância filosófica e torna tão promissores os nossos governantes, livres de pensar para se empenharem nas suas delicadas estatísticas, nos seus acarinhados indicadores, nos seus omniservientes objectivos, aprendizes de feiticeiro sem rumo, exercendo a torto e a direito as varinhas mágicas do «empreendedorismo»⁶ e da inovação.

Aprender a pensar por si próprio (como disse Kant: não aprender a ser filósofo, mas aprender a filosofar) é aplicável como desígnio a qualquer saber disciplinar. Um dos ingredientes dessa aprendizagem tem a ver com uma disposição para estar um pouco de lado, um pouco à margem, um pouco desviado, das regulamentações, dos programas, dos projectos. No momento presente, é o que me ocorre dizer para dar início a uma conversa sobre como responder-lhe.

NOTAS

- 1 Título de uma canção de Sérgio Godinho, que vai directa ao assunto.
- 2 Imagens — fortaleza e sítio — presentes igualmente no ensaio de Fernando Gil, só que num contexto que, embora passados tão pouco anos, já não é o nosso, porque a questão educação/instrução sofreu tais pressões das mais diversas origens, enredou-se em tanta legislação obscurantista, que a grande questão da autoridade e da falta de nitidez entre o plano público e o plano privado, o estatal e o civil — de que o artigo se ocupa em grande parte —, tomou formas que não seria possível prever inteiramente. Consideremos, por exemplo, a tortura em que se tornou a vida de um professor, sobretudo no Ensino Secundário
- 3 E isto sem prejuízo da competência individual e da dignidade dos cargos respectivos.
- 4 «A escola e a sociedade civil: a responsabilidade pública e os seus limites» (2004), in *Acentos*, IN-CM, Lisboa, 2005, p. 217.
- 5 Desta preocupante situação temos aqui uma variação exemplar: «Num tempo de mudança, em que só sobrevive quem é capaz de antecipar as expectativas do mercado e de gerir em rede, numa lógica de competitividade aberta, as empresas têm que se assumir como actores ‘perturbadores’ do sistema, induzindo na sociedade e na economia um capital de exigência e de inovação [...] Assumido o compromisso estratégico da aposta na inovação e conhecimento [...] compete às empresas o papel simultâneo de actor indutor da mudança e agregador de tendências», Francisco Jaime Quesado, «Um choque de gestão», *Jornal O Público*, 10 de Dezembro de 2012 . A linguagem não nos é vagamente familiar, bem pelo contrario, é ela que preenche as páginas e páginas que, enquanto universitários, temos de ler para sobreviver e termos de esquecer para não soçobrar.
- 6 Fiquemos por um acto recente de resistência crítica ao «empreendedorismo», desencadeado pela abertura de um concurso na Universidade de Sussex para recrutamento de um Lecturer/Senior Lecturer em Filosofia, cujo fecho está marcado para 15 de Fevereiro deste ano. Agradeço a Nuno Venturinha por me ter dado a conhecer o texto de abertura do concurso e algumas das reacções a um dos requisitos. Primeiro, o requisito: «S/he will possess a profile of high quality published work; clear plans for future research; demonstrable excellence as a teacher; and an entrepreneurial attitude to generating research grant income.» A seguir, uma das reacções que reza assim: «Am I alone in being perturbed that a university should regard ‘an entrepreneurial attitude to generating research grant income’ as a necessary condition of being qualified to work for the university a teacher of, and researcher in, Philosophy?». Assinado Bob Brecher. Não está sozinho. Vamos escrever-lhe?!

WILLIAM BASINSKI

Carlos A. Pereira

Desde que desistiu da universidade onde estudava composição e saxofone, em finais dos anos 70, William Basinski entusiasmara-se com a possibilidade de compor por meio da sobreposição de gravações musicais em *loop* — um método que passou a preferir e que nunca mais abandonaria. A partir dessa altura, para assegurar a sua subsistência, teve de trabalhar como telefonista, relações públicas, *concièrge* e outras tarefas afins, embora mantivesse a sua actividade artística, sempre intensiva e quase sempre em torno da gravação e manipulação de gravações em fita, mas de expressão menor — e, na minha opinião, de fraca qualidade —, muito circunscrita a um certo ambiente nova-iorquino. Até 2001, apesar de ter dedicado todos os seus esforços à actividade artística, tomando cada emprego que arranjava apenas como uma forma temporária de pagar contas para poder fazer aquilo que realmente queria, Basinski não conseguira afirmar-se como autor, embora tivesse conseguido editar, já em 1998, o seu primeiro disco, *Shortwave Music*. Em grande medida, este disco foi ignorado pela crítica e, de facto, não acrescentava nada àquilo que outros já tinham feito, alguns deles muito melhor, e, portanto, trata-se de um disco que apenas corrobora a história que estou a contar segundo a qual, até à viragem deste milénio, Basinski não tinha conseguido afirmar-se e não tinha produzido qualquer obra de relevo

no decurso de cerca de duas décadas e meia. No entanto, durante todos esses anos acumulou inúmeras gravações de *loops* em fita — que ainda hoje tem em vários caixotes e que não chegaram, algumas delas, a ver a luz do dia — e manteve-se sempre a trabalhar numa relativa obscuridade até ao momento imprevisto em que, com 43 anos de idade, ocorreu *The Disintegration Loops*. Desde então, editou continuamente mais de quinze discos muito bem recebidos pelo público, e recentemente reeditou *The Disintegration Loops* pela editora Temporary Residence, num conjunto caro que inclui nove discos de vinil, cinco cds, um dvd e um livro.

Esta biografia resumida da obscuridade para o sucesso, com o ponto de transformação no aparecimento de uma obra particular, é essencial para entender a história que relato a seguir e, na verdade, essencial para entender o que é *The Disintegration Loops*, a obra em quatro partes que notabilizou William Basinski junto de um público mais alargado e que, finalmente, afirmou a sua autoridade artística depois de muitos anos de tentativas fracassadas. Quero dizer que *The Disintegration Loops* é indissociável da vida de Basinski de tal modo que é inevitável considerar como surgiu e como se articula com a sua vida, algo que a generalidade da crítica — de facto, a totalidade das críticas a que tive acesso — não viu, ou à qual não deu a devida importância.

A história, repetida todas as vezes em que se fala de *The Disintegration Loops*, conta-se mais ou menos assim: num dia de Verão de 2001, preocupado com a sobrevivência física do material que tinha acumulado, Basinski quis transferir para um formato moderno as suas gravações musicais — um trabalho familiar a muitos de nós que vêem a obsolescência e a degradação de uma tecnologia ou suporte tecnológico ameaçar objectos e registos com significância pessoal (geralmente, fotografias, mas não só); e uma das coisas mais importantes para Basinski era o conjunto imenso de gravações musicais que tinha feito ao longo de muito tempo. Nesse dia de Verão, ao transferir a primeira fita, reproduzindo-a para um gravador digital, esta começou a deteriorar-se: ao longo dos anos, a ferrite tinha-se descolado lentamente da película de plástico e naquele momento tornava-se um rasto de poeira que se ia acumulando junto às cabeças do leitor. Perdiam-se assim, para Basinski, muitos e longos anos de memórias e de trabalho; as caixas onde guardara as preciosas fitas enchiam-se, de repente, de lixo.

A razão pela qual me queixo da crítica que escreveu sobre esta obra por não ter prestado a devida atenção à relação entre ela e a vida do autor, bem como quanto ao que aquelas fitas representam, é que, desde logo, torna indiferente aquilo que se ouve ter sido criado conforme reza a história ou, por exemplo, ter sido criado carregando num simples botão do computador, como hoje em dia qualquer um pode fazer (o efeito de deterioração existe em quase todos os actuais programas informáticos de criação e manipulação de som, dos mais profissionais aos mais infantis); e torna indiferente que seja Basinski num dia de Verão de 2001 com as suas gravações ou que seja qualquer outra pessoa em qualquer altura com qualquer gravação sonora que se destrua num leitor. Isso é um erro e significa não perceber o que se está a ouvir para lá da superfície daquilo que se ouve. Mas há um segundo erro, esse, sim, sempre presente em todas as críticas e que, a par das abundantes adjectiva-

ções laudatórias, resume tudo aquilo que já foi dito sobre esta obra, que é descrevê-la como se tivesse, ou precisasse de, uma ligação com o 11 de Setembro de 2001. Uma crítica portuguesa recente falava em «elegia» ao 11 de Setembro, repetindo a mesma tinta que já tinha sido gasta por outros em textos anteriores (o leitor mais curioso poderá pesquisar as críticas existentes e certamente confirmará a omnipresença deste tema). Para ser justo, o assunto não foi, contudo, invenção da crítica, mas do próprio autor que difundiu e fomentou a ideia — e agora segue-se mais uma história — de que tinha sido no dia 11 de Setembro de 2001, na manhã dos ataques, que terminara a última peça de *The Disintegration Loops*, marcando, assim, o sentido da obra como uma representação da percepção *in loco* dos trágicos eventos desse dia, na baixa de Manhattan, e da ideia de que, das cinzas, havia de renascer algo de novo e bom, apesar da dor de uma perda incalculável.

Nada disso faz sentido. O dia triunfal, por assim dizer, deu-se no Verão quando percebeu que a auto-destruição das gravações fazia sentido para uma obra — na verdade, fazia uma obra, que era, em pelo menos dois sentidos, a obra da sua vida. Isto é crucial. Por outro lado, é falso que tenha terminado a obra nesse dia, como o próprio autor entretanto explicou; as peças estavam feitas e naquela manhã de Setembro o que aconteceu foi que estava a ouvir uma das peças da obra recém-acabada quando se deram os ataques. Nada mais que isso. Em todo o caso, é evidente que Basinski não fez *The Disintegration Loops* para o 11 de Setembro de 2001 — não é elegia nenhuma, não é sobre os eventos desse dia em Nova Iorque, nem é sobre os seus sentimentos e ideias a propósito disso. Desse ponto de vista, a relação entre *The Disintegration Loops* e o 11 de Setembro é parecida àquela entre, conforme conta o mito, a canção «Nearer, My God, To Thee» e o desastre do Titanic. A única coisa que as declarações de Basinski a este propósito mostram é as suas opiniões sobre o que se passou

naquela manhã na baixa de Manhattan e sobre o que sentiu ao assistir a esses eventos do telhado do prédio onde vivia, em Brooklyn. Isto não significa, porém, que tenho alguma coisa contra ter sido tocada uma peça de *The Disintegration Loops* por uma orquestra nas cerimónias dos dez anos de luto do 11 de Setembro de 2001, assim como não tenho nada contra a ideia de ter sido tocado «Nearer, My God, To Thee» nos últimos momentos à tona do Titanic. O que me importa neste ponto é distinguir entre o que a obra é e aquilo para que pode ser usada. E o que me parece um erro crasso neste caso é que uma descrição desta obra de Basinski ignore ou desvalorize a ligação essencial que tem com a sua vida, o estatuto particular das gravações em fita e o modo imprevisível como a obra ocorreu.

Muitas pessoas têm ainda máquinas Polaroid e respectivos cartuchos, câmaras Super 8 e a película adequada, cassetes e leitores VHS, disquetes de computador e até os próprios computadores, ou muitos outros aparelhos e suportes antigos, que fizeram, ou ainda fazem, parte das suas vidas, e há um trabalho difícil de conservação e de manutenção desses objectos, para quem tiver interesse em fazê-lo, num mundo cuja indústria e comércio depressa esqueceram que lhes tinham vendido. É frequente perderem-se assim registos pessoais, por força do tempo e da falta de meios, e, muito mais do que o dinheiro gasto, uma perda desse tipo é frequentemente sentida como a perda de uma parte da vida, onde tinham sido guardadas memórias e onde se tinha de algum modo alicerçado, em parte, a noção de uma identidade. No caso de Basinski, porém, a ideia de perder os registos que tinha feito em fita significava mais do que perder as memórias de um período da sua vida; significava perder os registos daquilo em nome do qual tinha feito todos os esforços durante tantos anos, como que deitando finalmente por terra o seu projecto de vida e as decisões que fora tomando no sentido de vir a ser um autor bem sucedido. A desintegração física daquela primeira fita, naquele dia

de Verão de 2001, surgia como uma desintegração pessoal e artística, como que confirmando a inconsequência da sua dedicação continuada ao trabalho artístico, que via reduzir-se a pó.

The rest is history, disse-me o próprio autor em conversa. Percebeu logo de seguida ao momento em que viu a primeira fita começar a destruir-se que a sua lenta degradação, que se traduzia na lenta deterioração do som, à medida que o *loop* musical da gravação era reproduzido repetidamente, produzia um efeito surpreendente, e ao longo de pouco mais de uma hora a fita deteriorou-se até emudecer: tinha acontecido a primeira peça de *The Disintegration Loops*. Cada peça desta obra consiste, portanto, no registo da deterioração física de uma fita magnética, à medida que o *loop* musical nela gravado era reproduzido pelo leitor durante o tempo que cada fita demorou a destruir-se. Mas é mais do que isso: Basinski não descobriu simplesmente, naquele momento, que ficava bem um efeito de degradação sonora nas gravações que tinha feito, como se fosse a pincelada que faltava na obra; nem muito menos esteve à espera aqueles anos todos para, quando chegasse o momento natural de decadência física das fitas magnéticas, simular a tragédia da destruição das gravações e registar as expirações dos seus corpos em agonia; o que percebeu foi que a lenta destruição das fitas e a respectiva lenta destruição do som, uma ocorrência inicialmente indesejável e imprevisível, dava um novo sentido ao trabalho da sua vida e, de facto, à sua vida.

É esta a particularidade daquilo que está em causa em *The Disintegration Loops*, algo que não se pode replicar e que não podia ter sido feito deliberadamente. Se tivesse sido deliberado, a mera hipótese de conseguir produzir uma obra com a destruição de algo muito querido levar-nos-ia a desconfiar da real proximidade do autor para com as gravações e para com todo o trabalho que esteve a fazer durante anos. Um caso a propósito: quando Robert Rauschenberg foi bater à porta de Willem de Kooning com a proposta de

que este lhe desse um quadro seu, um de que gostasse muito, sublinhou, para o efeito de o apagar da tela, de Kooning anuiu ao pedido mas deu-lhe o quadro mais difícil de apagar que tinha, tendo obrigado Rauschenberg a algumas semanas de trabalho em que gastou todo o tipo de borrachas e de lixas. E isto foi a melhor oferta que de Kooning podia ter feito a Rauschenberg: a dificuldade em apagar a obra da tela representava a proximidade que de Kooning tinha com aquela pintura, como se ele próprio ou um pedaço de si estivesse fisicamente ali presente — e isso, e só isso, podia ter produzido a obra *Erased de Kooning*, de Rauschenberg. Precisamente, o sentido e a força de *The Disintegration Loops* está no facto de ter ocorrido

uma destruição que o autor não calculou de algo que constituía um projecto de vida, algo sobre o qual podia dizer, como famosamente Joyce disse quando lhe chegou às mãos um exemplar da primeira edição de *Ulysses*, *hoc est corpus meum*.

Mas não chega a haver uma morte aqui, pelo contrário: Basinski conseguiu salvar as gravações que tinha feito, salvando, assim, a sua vida, no sentido em que tenho estado a expor. Fê-lo renovando a sua vida, o seu trabalho, pela redescrção das gravações deterioradas e, ao mesmo tempo, do passado que o trouxe até àquele momento. E com isso deu por si autor.

DESCRIÇÃO DE UM ESPETÁCULO

José Maria Vieira Mendes

Um espetáculo que começa com dois atores na plateia filmados por uma câmara. Aquilo que se filma é projetado em direto num ecrã no palco. O público está a entrar. A câmara também o filma. Tudo é projetado num ecrã no palco. Os espectadores sentam-se. Alguns conhecem-se e cumprimentam-se. Os dois atores pedem a opinião do público sobre um espetáculo que todos acabaram de ver. O espetáculo não aconteceu. Os atores dirigem-se a um espectador e depois a outro. Como uma reportagem televisiva. «O espetáculo acabou», «estamos a recolher impressões», «o que achou?», «gostou?». Entre outras coisas. As respostas são amplificadas para que todos os que estão na sala de teatro as oiçam. O público «participa» (as aspas denunciam um termo associado com fartura ao género Teatro do qual eu abdicaria por alergia ao olor dos fritos, mas que aqui reproduzo com cinismo). O público tem a palavra e a imagem para que possa produzir uma ficção de opinião (porque todos temos opinião antes de o espetáculo começar). É uma oferta dos artistas, não é uma conquista do público («participação»?). Esta opinião, embora sem espetáculo, sem original, não é diferente de outras opiniões. A cópia não requer original. Requer apenas idêntico esforço. Investimento de sentido. É o mesmo jogo, mudou apenas o tabuleiro. Forma-se a comunidade de espectadores de um espetáculo que não existiu. A co-

munidade também não existe. Nada se viu. O espetáculo acabou antes de começar. É nisto que nos encontramos. É o nosso barco. Para sempre. (A eternidade é um problema deste espetáculo. É um espetáculo que luta contra o lugar-comum da efemeridade do evento. Sem cair na armadilha do objeto, aquele que confere durabilidade. «Não importa o objeto», é a frase que o espetáculo repete para si próprio depois de acabar. «E no entanto não sou efêmero», é a frase que o espetáculo repete para si próprio antes de começar.) Os atores continuam a passear pela plateia. O espetáculo acabou.

Ou então este público deixa de se ouvir. O espetáculo é o repouso. A sesta. O sossego de não ser obrigado a conviver com a própria voz. Quando o público entra na sala, é interrogado por dois atores. «O que achou do espetáculo?» A câmara filma. Aquilo que filma é projetado em direto num ecrã no palco. As respostas do público são dobradas pela voz de um ator. Este ator pode estar em palco. A boca do público abre-se e à sua opinião sobrepõe-se uma outra, a de quem faz o espetáculo. As suas opiniões são roubadas por uma voz. No ponto de comando, o ator faz uso do seu poder. Quem fala sou eu. O microfone da plateia apenas serve para a pergunta. A resposta vem de outra fonte. Que diz: «aquele ator ia bem», «arrastaram o fim», «não gostei da música», «não me identifiquei» «tem uma ótima

relação com o espaço», «a forma é bastante feliz», «havia qualquer coisa que não batia certo», «há momentos muito bons mesmo», «não percebi», «gostei do texto, mas tudo o resto...» Apreciações técnicas, atenção aos elementos, cumprimento das expectativas. Existe uma grelha: chama-se opinião. É cómico porque é um espelho. Porque não acrescenta, preenche. É ouvir a própria voz noutra voz. Faz parte do género. Repete vocabulário. Dá-nos o que dizer. As muletas do pensamento. E como público apreciamos que nos desobriguem da «participação» conspícua. Ficamos agradecidos por nos pouparem ao embaraço da exposição e à angústia gerada pela exigência de emitir opinião. Eu quero a sombra, não escolhi a ribalta. O público agradece a possibilidade de silêncio. Embora se queixe porque em excesso revela-se pernicioso. É que esta dobragem é capaz de esgotar todas as críticas e apreciações. A voz do ator que dobra esvazia o espectador de vocabulário e deixa-o sem as palavras que lhe servem de âncora. O espectador reconhece-se, é como se escutasse um eco. Um eco sem original. O público foi calado por si próprio. Pelo seu próprio excesso. Não chegou a produzir uma ideia e no entanto produziu-as todas. Com tanta muleta desaprendemos o caminhar. E perder-se assim a si próprio é morrer. O espectador morreu. Mas ainda está vivo. «Eu disse-te para não voltares. Quem está morto, está morto», diz o público, pela voz do ator, ao público. O espetáculo acabou.

Ou então o ator no ponto de comando, costas voltadas para o auditório. O público entrou na sala. Está sentado. A plateia é filmada e projetada num ecrã no palco. O ator vai falar. Não responde, pratica a arte do monólogo. No ecrã, sobrepondo-se à imagem da plateia, uma legenda: «Epílogo». O ator pronuncia o epílogo. É a última cena. O espetáculo vai começar. O ator dirige-se à imagem do público. O público vê-se a si próprio como destinatário. Vê a sua imagem a olhar para si. A imagem fixou-se. Transformou-se em memória. Ficou. E o ator diz: «eu que

tenho a opinião por ti», «acabou-se o que nem sequer começou», «saímos de um sítio para entrar noutra», «afoguei os livros», «experimentei acidentes», «tempestade congelada», «estranho no próprio corpo», «eu falo por ti», «eco sem frase original», «é tudo passado», «eu e eu e eu e eu», «fim e fim e fim e fim», «curtos-circuitos», «estamos todos no mesmo barco». Entre outras coisas. O ator faz o resumo. A descrição é o espetáculo? Descrição de um espetáculo que não começou. O ator fecha o espetáculo. Despede-se. O público já não está ali. A projeção da sua imagem é o passado. O ator fala para o passado. Lança os foguetes. As canas não caem. O espetáculo acabou.

Ou a projeção vídeo não é o público no auditório. Num ecrã no palco montagem de imagens do que aconteceu aos atores em cena. Vemos pedaços do espetáculo que acabou. Do espetáculo que não começou. São restos de frases, excertos de momentos musicais, pormenores de um beijo, gente encapuçada com armas de fogo na mão, uma boca a morder um pássaro, alguém que se queima, um corpo a andar coberto pela terra do túmulo, gargalhadas do público, acidentes, talvez um duelo de espadas, não se percebe bem, um homem que chora, uma mulher à sombra de uma palmeira dourada, bebem-se cocktails, uma declaração de amor, insultos, um ator, de costas para o auditório, pronuncia o epílogo de frente para um ecrã no palco com a imagem do público, os espectadores sentam-se, alguns conhecem-se e cuprimentam-se, o público responde a perguntas colocadas por dois atores, a sala está vazia. Entre outras coisas. A ação pode ser uma qualquer. Já tudo aconteceu. O espetáculo existiu. O passado existiu. As imagens comprovam-no. Mas não falam mais que as palavras. E não é por falta de rigor. É porque vêm do mesmo lugar. É assim o espetáculo. O que se descreve sem original. (Quem filma o que se projeta num ecrã no palco?) A descrição da descrição O que está a existir. O espetáculo que é. O espetáculo foi um texto. O espetáculo acabou.

Ou o ator continua a falar. Já poucos o querem ouvir. O seu excesso excede o excesso. Olha para as imagens que passam à sua frente. Descreve o que vê. Um espetáculo que acabou. É cada vez mais rigoroso. Mais pormenorizado. Apesar da velocidade das imagens fugir da descrição. São mais rápidas que as palavras. Mas o ator não desanima. Produz palavras. Faz espetáculos. Repete epílogos. Esqueceu-se do público. O próprio público esqueceu-se do público. Podemos agora utilizar a palavra consenso para descrever este espetáculo. Cheira a banalidade como cheira a fim. É só uma experiência. É travar conhecimento. É tão importante como tudo o resto. É só isso. Não está fora do mundo. O ator continua a falar. O ator não está fora do mundo. Mas reclama-o todo para ele. Não há diferença entre isto e o resto. «Estamos todos no mesmo barco», diz o ator. E o espetáculo não acaba. É quotidiano. O espetáculo acabou.

Ou os outros atores preparam o começo nos bastidores. Fingem a preparação do começo. Representam. Olham para a câmara. Aquilo que se filma é projetado em direto num ecrã no palco. O público vê. Vai começar o espetáculo que acabou. Os atores querem começar. Estão preparados para fazer o fim. É para isso que aqui estão. É para isso que não vão entrar. Está na altura de acabar, que é o mesmo que: está na altura de começar, que é o mesmo que: o espetáculo acabou.

Ou um espetáculo sem continuidade. Cada descrição a apagar a anterior. Um autodrama. Com os mesmos atores. As mesmas ações. Os mesmos espetáculos. O mesmo mundo. O mesmo tempo. As mesmas imagens projetadas num ecrã no palco. O espetáculo não se mexe. Tempestade congelada. Mora no espelho. À procura do outro. Vamos para intervalo. O espetáculo acabou.

Ou: Quem é que descreve o espetáculo?

*Descrição de um espetáculo é prólogo para acabar um espetáculo que não começou. Herda o epílogo da *Tempestade* de Shakespeare e *Descrição de um quadro* de Heiner Müller, que cita como uma recordação: «uma memória numa estrutura dramática morta».*

É o primeiro daquilo que se supõe poder vir a ser uma série de quatro textos sobre teatro e literatura.

A AVENTURA DE ENSINAR

Maria Pacheco de Amorim

A pedagogia que habita na nossa cabeça moderna faz-nos esperar, na relação educativa de ensino e aprendizagem que existe (ou devia existir) entre professor e aluno, que dada uma certa técnica, certo resultado deverá ser (arrisco dizer) *infallivelmente* obtido. Olhamos para os alunos e, convertendo a imensa variedade de rostos que encontramos diariamente em «os alunos» ou, mais formalmente, em «o aluno», deles vemos só modos habituais e gerais de reagir, interesses próprios da fase em que estão ou idade que têm, classe social a que pertencem e outras características afins, passíveis do tratamento estatístico de carácter aproximativo que, sem reparar, nos habituámos a realizar mentalmente por alto sempre que temos de pensar o que fazer nas aulas que temos para dar. Porque as pessoas partilham entre si mais (e, na medida em que mais estritas, aparentemente mais interessantes e decisivas) semelhanças do que a simples posse da racionalidade e podem, por isso, ser agrupadas segundo tais semelhanças, julgamos legítimo e seguro pensar numa pessoa já sempre como «pessoas deste género reagem ou agem deste modo». Queremos conhecer e decidir acerca de alguém cujo nome e rosto são-nos bem familiares e, impercetivelmente, escorregamos para inferências de teor psicológico ou sociológico que, pela própria natureza da abordagem científica, só são possíveis se essa pessoa deixar de ter

nome e rosto para nós. Não se trata aqui de dizer que não podemos, a partir da partilha de certos atributos, criar classes menos extensas dentro da grande classe dos seres humanos e chegar até a afirmar, observada uma amostra, que as pessoas que possuem tais atributos se comportam de uma dada maneira. Se assim fosse, seria impossível conhecer pessoas e tomar decisões acerca delas com base em tal conhecimento. Trata-se sim de lembrar que tudo o que fazemos com base na nossa ciência das pessoas padece daquele *try again, fail again, fail better* de Samuel Beckett (um comentário em *Worstward Ho*). Não podemos agir senão com base em expectativas, mas não podemos perder de vista que quaisquer generalidades no campo do ser humano parecem estar afetadas na origem pelo dado (metafísico) de que, no que respeita ao que as pessoas fazem, as coisas podiam ser de outro modo, estando a nossa conduta e os resultados da mesma condenados a não serem nada mais do que uma tentativa aproximada e falível no seu intuito.

O primeiro plano do filme de Chaplin, *Modern Times* (1936), é o de uma manada de gado bovino em andamento, que corta logo para o de uma multidão urbana. Esta montagem simbólica, que introduz o episódio da fábrica, sugere o estado de acefalia e coletivização em que vive o homem moderno por causa da sua redução à função que exerce na máquina da grande empresa

burocratizada. Na medida em que pode ser treinado e habituado a realizar uma certa ação de certo modo, um homem pode produzir de forma constante a mesma coisa. É razoável esperar que a enésima realização daquela ação obtenha como resultado o enésimo objeto com aquelas características. Sem esta possibilidade será difícil falar de arte. Mais uma vez, o problema não é isto ser possível, nem se pretende que não devesse acontecer. Não se pode é ignorar que acontecimentos fortuitos podem sempre dar-se inesperadamente, frustrando as razoáveis expectativas e falsificando as previsões feitas. Enquanto desempenha a sua tarefa na linha de montagem, realizando ritmadamente o gesto de atarraxar duas porcas de cada vez, o vagabundo, sentindo a certa altura uma comichão, coça-se e disturba com isso o fluir regular da linha. Embora seja um acontecimento único e extrínseco à cadeia de ações e acontecimentos que compõem a linha fabril, a comichão põe em risco o produto dela resultante. Novos acasos são a mosca que, voando em torno da cabeça, o faz perder outra vez o ritmo de movimentos necessário para a saúde da linha de montagem ou a imobilização de uma das chaves na porca, que o leva mesmo a atrapalhar a tarefa do operário do lado. Mais grave, porém, que o menosprezo do papel que os acontecimentos fortuitos têm na impossibilidade última de converter a linha de montagem numa necessidade causal é o processo de abstração subjacente a esta maneira de trabalhar. Daquela pessoa, o vagabundo, interessa só ao dono da fábrica a ação com que contribui para a linha de montagem, à qual dá um valor quantificável em dinheiro. O vagabundo responde na mesma moeda, tendo por indiferente para a sua vida e pessoa a ação que realiza. Esta vida parece emergir apenas no breve intervalo em que ele pode fumar, sentado, um cigarro. O episódio serve para dizer que não é permitido ao operário nem sequer um instante de descanso (ele só tem tempo para uma baforada). No entanto, Chaplin acaba por construir uma oposição entre a ação de atarraxar porcas, que não dá pra-

zer algum ao vagabundo, antes o transforma num *robot* (vemo-lo repetir automaticamente o gesto também quando já não há porcas para apertar, como se o gesto se apoderasse dele), e a ação de fumar, que o enche de prazer, permitindo-lhe ser ele próprio, já consciente de si. O homem moderno, na sua fragmentação em tarefas e contextos, é gerado por este olhar que dele ignora tudo à exceção daquele aspeto que imediatamente interessa aos objetivos em vista. É olhado assim e passa ele próprio a olhar-se assim. O aspeto que cumpre os objetivos em causa passa a ter valor e sentido para o próprio — e serve ao próprio — só enquanto cumpre efetivamente tais objetivos. Como se o valor de atarraxar porcas fosse só viabilizar a produção do objeto, o seu sentido fosse apenas o papel específico daquele gesto na construção do produto, e a sua vantagem para o vagabundo meramente a de ganhar dinheiro com que comprar os cigarros que, então sim, prazenteiramente fuma.

O ensino pode e é muitas vezes imaginado como esta linha de montagem. A relação educativa é concebida como a produção de aprendizagem. Com base no domínio da sua matéria, por um lado, e no conhecimento psicológico e sociológico dos alunos, por outro lado, o professor prevê que, construídas certas circunstâncias, os alunos reagirão de certa maneira, farão certas coisas e, como resultado, aprenderão o que se pretende que aprendam. A aprendizagem acontece na cabeça dos alunos como consequência de um percurso projetado pelo professor. Damos conta de que pensávamos *inevitável* esta consequência, quando vemos quão surpreendidos ficamos pelo facto de não se ter dado e como tendemos a explicar o facto alegando o incumprimento, por parte do aluno, das tarefas projetadas. Claro que, não tendo o aluno feito os trabalhos de casa, nunca saberemos se ele teria aprendido a matéria, caso tivesse cumprido a sua parte. Esta conceção da educação parece ignorar que a mente do aluno não pode ser tratada da mesma maneira que um objeto submetido às

leis reguladoras da queda de grades e que, no que respeita ao comportamento dos alunos, as coisas podiam ser sempre de outro modo. Tanto assim que o mais surpreendente nem é que não façam o trabalho de casa, mas que o façam.

Um dos meus alunos estuda ao meu lado duas vezes por semana. Enquanto eu própria trabalho a preparar aulas, ele faz os trabalhos de casa e outros exercícios de consolidação da matéria. É um aluno inteligente, mas também (talvez por isso mesmo) indisciplinado. A minha responsabilidade é ajudá-lo a estudar de forma constante e, com isso, aprender bem as diferentes matérias. O problema é que, a bem dizer, não sei como o fazer. Claro que sei uma série de coisas: que para estudar é preciso fazer resumos, decorá-los, resolver os exercícios; que o sacrifício do estudo traz um gosto no final; que ficamos contentes quando percebemos uma coisa nova; que devo chamá-lo quando se atrasa; que é preciso bater com o dedo na mesa quando, pelo canto do olho, vejo que se distraiu; que ironizar desmancha a sua resistência melhor do que ralhar; que às vezes é preciso ralhar. O que não sei, do que não estou certa é do que é preciso em cada instante, nem do que acontecerá caso eu faça uma de entre estas várias coisas. O meu aluno não é um piano que, premindo eu uma tecla, tocará a nota que quero ouvir. É isto que me faz perceber que não estou diante de um objeto e sim de alguém como eu. E o que fará é sempre inesperado, imprevisível. Um dia, na última semana de aulas, cheguei à escola preocupada. Ralhara-lhe, e percebia que, com isso, exagerara. Por causa da tensão das semanas de testes, não fizera os trabalhos de casa e faltara a uma aula. Chamei-lhe a atenção e ele ficou irritado, chegando a ser insolente. Entretanto, o Natal aproximava-se e era importante que estudasse matemática regularmente durante as férias, fazendo exercícios de um livro que a professora de matemática me dera para que consolidasse as bases, livro com que ele trabalha no tempo em que está comigo. Cheguei de manhã pensando dizer-lhe que resolvesse todos os dias

em casa alguns exercícios do mesmo, mas dada a crispação dos dias anteriores e a exigência em si da sugestão não sabia como o fazer. Falava com uma professora no recreio, e ia mentalmente pensando várias hipóteses, quando reparei que chegara. Enquanto hesitava em ir ter com ele, ele aproximou-se e perguntou-me se eu lhe podia fazer o favor de emprestar o livro para resolver exercícios durante as férias. Não me parece que possa vir a esquecer o meu contentamento, nem o dele ao ver o meu. A aprendizagem tem qualquer coisa de milagre e não pode ser feita sem a iniciativa do aluno. Nada do que eu faça pode provocar *inevitavelmente* esta iniciativa, porque o meu aluno não é uma extensão de mim e sim alguém diante de quem estou. Se não tivesse feito tudo o que fiz, julgo que nada poderia ter acontecido, mas não era fazê-lo que me garantia que fosse acontecer.

Se a relação educativa não é a produção da aprendizagem e sim o encontro entre a pessoa do professor e a pessoa do aluno, então o trabalho do ensino não pode ser visto como uma função que se desempenha no interior de uma linha de montagem. O professor não é só a sua ação eficaz ou ineficaz de ensinar (como se a ação de ensinar pudesse não derivar da inteira razão e vida do professor!), nem o aluno o sucedido ou não sucedido acontecimento de aprender. Se o homem for um somatório das suas ações, papéis ou contextos, então é verdade que, do professor, à escola interessa só a sua ação de ensinar. O professor pagará na mesma moeda considerando que a ação de ensinar nada tem a ver com a sua pessoa. E o aluno encontrará na aula apenas aquilo que um *robot* poderia também desempenhar: um programa, melhor ou pior construído, de aprendizagem do português ou da matemática. Não admira que proliferem cursos via *internet* ou que os alunos se desinteressem cada vez mais da escola e do estudo. Para que isto não aconteça é preciso que um homem não seja um somatório contingente e acidental das tarefas que desempenha e dos contextos em que a sua

existência se desenrola, mas sim uma unidade de razão e vida. Aristóteles, na *Ética a Nicómaco*, coloca a questão fundamental acerca do homem, visto não como um aglomerado de predicados, objeto de estudo de ciências positivas, mas sim como um agente, um ser moral:

Se, por conseguinte, entre os fins das ações a serem levadas a cabo há um pelo qual ansiamos por causa de si próprio, e os outros fins são fins, mas apenas em vista desse; se, por outro lado, nem tudo é escolhido em vista de qualquer outra coisa (porque, desse modo, prosseguir-se-ia até ao infinito, de tal sorte que tal intenção seria vazia e vã), é evidente, então, que esse fim será o bem e, na verdade, o bem supremo. Não será, pois, verdade que a procura pelo saber do supremo bem tem uma importância decisiva para a nossa vida? (1094a18)

A conceção da existência do homem e do seu agir como orientados, na sua totalidade, àquele único fim que será a resposta ao desejo que o move permite que não possa ser indiferente a um professor o que acontece na sala de aula, porque é a sua felicidade que se joga ali, naque-

le momento. Isto faz do ensino uma aventura de descoberta, uma aventura que não se reduz à descoberta da investigação da matéria específica a ensinar, ainda que até esta se acabe por perder quando o homem é visto como um cabide onde se vão pendurando, em momentos diferentes, os diferentes fatos que veste. A descoberta mais profunda, e que se faz no interior da descoberta da investigação do português e da matemática ou do acontecimento das aulas que se dão, diz respeito à pergunta de Giacomo Leopardi, em *Canto Noturno de um Pastor Errante da Ásia* (Edições Asa, 2005, p.187):

Muitas vezes, quando te vejo
 assim muda sobre a planície deserta
 que em seu círculo distante com o céu confina;
 ou conduzindo o meu rebanho
 me segues passo a passo,
 e quando as estrelas vejo arder no céu,
 digo entre mim, pensando:
 para quê tantas luzes?
 O que faz o espaço infinito e o profundo
 céu sereno? Que significa esta
 solidão imensa? E eu que sou?

MT 26

Alberto Arruda

I

Nem sempre é mais importante responder a uma dúvida do que saber viver com essa mesma dúvida. Qual a utilidade desta ideia?

Esta última pergunta é uma falsa pergunta. Não se trata de utilidade, mas de uma determinada imposição. Imposição no sentido em que mesmo quando presenteados com uma resposta, ou várias respostas, pode ser importante saber viver com uma dúvida. Podíamos dizer: pode ser importante responder muitas vezes à mesma dúvida e saber que essa mesma dúvida inevitavelmente regressara, e teremos de lhe responder novamente.

Mas é necessário dar algum volume a esta ideia. Podemos começar por dizer que a expres-

são mais descomprometida de saber manter uma determinada dúvida seria a seguinte: «Como devo prosseguir?»

Mas é esta expressão apenas uma idiosincrasia? Uma peculiaridade de carácter? Se houver alguma verdade em que é importante responder repetidamente a certas dúvidas, a resposta às duas últimas perguntas não será muito importante. Pode ser que a caracterizada operação — responder repetidamente a uma dúvida — se revele necessária. Nesse caso, considerações acerca das peculiaridades dos caracteres são atiradas para longe.

II

Sempre que leio as passagens de *Mt 26* onde as três negações de Pedro são anunciadas penso precisamente nesta imposição: é preciso estar preparado para responder a certas dúvidas repetidas vezes!

Parece estranho que eu pense nesta ideia e não no peso que o anúncio representa. O que está perante mim, nesta passagem, é o anúncio de uma profecia. Comparado com a importância de uma

profecia a ideia de que quero falar é, na melhor das hipóteses, acidental à leitura da passagem, e tudo isto se torna pior quando eu disser que a ideia de que quero falar se estende até às passagens em que São Pedro nega Jesus Cristo. Mais uma vez, a minha atenção foi puxada para um aspecto que não é o principal. Como é que numa passagem onde se cumpre uma profecia alguém prestaria atenção a um mero ruído de fundo?

Não tenho realmente resposta. A não ser, talvez, a intuição de que a imposição de que comecei por falar seja uma parte do que nos está a ser ensinado. Um ruído de fundo em relação ao

tema principal, mas um ruído de fundo que não se consegue eliminar. Resta apenas a alternativa de o tentar isolar.

III

Quando Jesus anuncia as negações de Pedro, dirige-se inicialmente a todos os presentes. O que torna o anúncio *o anúncio das três negações de Pedro* é o facto de Pedro se manifestar imediatamente. O facto de Pedro não aceitar a possibilidade enunciada por Jesus. A sua recusa começa precisamente por se fazer destacar dos outros — espontaneamente. Pedro espontaneamente manifesta a sua vocação como incondicional. Ainda que todos sentissem qualquer perturbação, Pedro seguramente não a sentiria. Isto porque a sua vocação seria mais forte do que a dos outros, ou porque a sua vocação é para si tudo e não condicionada por todas as outras coisas.

Pedro recebe imediatamente uma resposta. A resposta não menciona a sua vocação. Menciona simplesmente o que Pedro vai acabar por fazer.

IV

O que se segue é o contrário de um exercício incondicional de uma vocação. Talvez qualquer um dos outros discípulos presentes na afirmação colectiva tivesse ficado surpreendido. Mas o que importa é precisamente por que razão. Porque razão ficariam surpreendidos?

Quando pensamos sobre as razões que levaram Pedro a negar Jesus três vezes não encontramos nenhuma explicação. Mas que explicação é que poderíamos querer?

A minha resposta é: não precisamos de nenhuma explicação. Pedro teve medo, teve medo pela sua vida e no momento em que teve medo provou a condicionalidade da sua vocação. Final-

Mas Pedro não duvida nunca da sua vocação e a afirmação que se segue é a mais vincada confirmação do que tinha começado por dizer. Falhar no exercício da sua vocação como seguidor de Jesus impossibilitaria continuar a viver e por isso nem mesmo a morte representa um impedimento ao exercício da sua vocação.

Pedro não recebe mais nenhuma resposta. Mas acaba por inspirar a confiança no exercício da vocação dos outros discípulos. Isto, claro, não é nada estranho. Há algo de irresistível na incondicionalidade de uma vocação: é uma resposta a todas as dúvidas. Uma resposta que se possuiu e que determina tudo o que se vai suceder. Para os discípulos presentes, saber da possibilidade de uma tal vocação foi talvez novidade, mas foi também, espontaneamente, incontestável.

mente a pergunta aparece: Como continuar? É a própria afirmação de Pedro que torna a pergunta relevante. A ameaça de morte não poderia impedir o exercício da sua vocação. A sua vocação determinava tudo o que sucedia no momento em que Pedro se encontrava. Mas, agora, sabemos que a vocação não determinou tudo o que se sucedeu, e não por falta de uma oportunidade.

Os outros discípulos presentes podiam provavelmente aprender alguma coisa com o sucedido. Na verdade, a profecia incluía todos. Mas certamente saberiam, imediatamente, o que aconteceu a Pedro. Seria inútil tentar perceber se poderia ter acontecido a todos de igual forma.

Mas não é inútil perceber que todos sabemos o que aconteceu. A certeza de Pedro foi contagiante e talvez o tenha sido mesmo para ele. Mas o definitivo que podemos aprender é que foi Pedro, ele mesmo, que provou a sua incapacidade. E, no entanto, foi Pedro quem deu o discurso que nos contagiou, que nos ensinou que poderia existir um tipo de vocação incondicional.

Não é de todo irrelevante que tenhamos descoberto esta possibilidade. Descobrir esta possibilidade, descobrir a importância de uma vocação, pode ser um momento definitivo. Mas quando Pedro pela sua própria acção reconhece

o seu limite, este reconhecimento não é menos importante, nem aliás inteligível sem ser concebido como uma consequência da descoberta da sua vocação. Ninguém que tenha acreditado no que Pedro disse, ainda que por breves segundos, deveria evitar o problema. O problema é: Como poderia Pedro falhar na derradeira prova da sua vocação? De seguida deveríamos perguntar: Como continuar, sendo que continuar sem ser pelo exercício da vocação não é uma possibilidade, não para Pedro?

V

Há um sentido em que a falha de Pedro é coincidente com a negação de si mesmo. Pedro negou onde esteve, com quem esteve e mesmo quando ameaçado pelo seu próprio sotaque não conseguiu resistir ao seu medo. Mas claro que esta resposta é demasiado apressada. Pedro negou quem era, e por isso passou a ser a pessoa que negou quem era. Independentemente do poder da profecia, sendo que percebemos o que aconteceu a Pedro independentemente de entendermos o cumprimento da profecia, Pedro reconheceu o limite da sua vocação, e reconhecer o limite da própria vocação é parte de um exercício honesto dessa mesma vocação.

Aqui temos um começo de resposta à nossa primeira pergunta. O que parece ser mais surpreendente neste início de resposta é a negação de falhar no exercício de uma vocação como conclusão dessa mesma vocação. Pedro falhou

no exercício da sua vocação na forma como a tinha concebido espontaneamente. Mas Pedro não desistiu, e por isso não falhou no exercício da sua vocação. Falhar por ignorância do próprio limite não deve ser um impedimento a continuar o exercício de uma vocação.

Se a recusa de um falhanço como um impedimento permanente estiver correcto, a segunda pergunta impõe-se. O que se torna urgente é saber como continuar. Limites mostram a falibilidade de concepções anteriores ao presente estado, e talvez essa seja uma condição inevitável — no nosso presente estado. Ninguém poderia ter sempre ideias verdadeiras e se intuições verdadeiras ocorrem muitas vezes espontaneamente, os nossos próprios limites não gozam do mesmo estatuto.

VI

Não temos nenhuma indicação de que Pedro terá tentado responder a esta pergunta. Mas parece verosímil que tal pergunta lhe tenha ocorrido. A pergunta terá uma resposta, mas essa res-

posta levará à mesma pergunta noutra ocasião. Podemos no entanto supor que há respostas definitivas. Claro, se alguém tiver uma resposta definitiva, essa resposta é preferível a qualquer

tentativa de atestar a dignidade do reaparecimento desta pergunta. Perante uma resposta definitiva preferimos a resposta.

Mas na ausência de uma resposta definitiva a pergunta torna-se relevante. O estado de Pedro representa uma consequência da sua própria actividade. Uma consequência sobre a qual pode-

ríamos perguntar: «foi inevitável?» Mas para já a nossa pergunta — como continuar? — é mais importante. Digo mais importante porque desistir de uma concepção de uma vocação não é desistir da vocação. Desistir da vocação seria um erro ainda pior.

IN-BETWEENNESS E IMERSÃO

David Antunes

«O corpo é o nosso meio comum para termos um mundo.»

— Merleau-Ponty

Eurípides expôs a cena ao público e, sobretudo, expôs o público à cena. Para Aristófanes e para Nietzsche, entre outros, esta decisão dramática extinguiu a tragédia clássica, uma vez que o autor sacrílego colocou o espectador em palco. Ainda que apenas metaforicamente na cena, a alteração é, por conseguinte, espacial, a plateia ultrapassa os limites da *orchestra*, lugar do canto e dança do coro (literalmente, dança do coro), anulando a separação entre os espectadores e o *proscenium* e a cena; dramática, a acção dos dois espaços e das pessoas que os ocupam confunde-se; estilística, o estilo elevado da tragédia aceita a imitação da vida quotidiana, abrindo a sua porta à comédia da existência humana; filosófica e política, o significado da posição da cena e o meu passam a ser objecto de interrogação; teatral, o lugar onde acontece o teatro e que coisa é o teatro tornam-se as questões mais determinantes do teatro. Eurípides conseguiu realizar estas mudanças por via de uma espécie de realismo, permitindo ao homem comum a avaliação do evento teatral, o julgamento da acção dramática e a identificação das e com as personagens, perdendo por conseguinte a noção de que o teatro, a acção dramática e as personagens pertenciam a um mundo de transcendência. Desde este momento dramático e cómico, como desde o Livro X da *República*, nunca mais parece ter sido possível discutir separada-

mente coisas a que hoje chamamos arte e uma coisa a que chamamos vida. Depois da segunda metade do século XIX e consoante a filiação platónica (maioritária) ou aristotélica (fundamentalmente equivocada pela leitura brechtiana de Aristóteles) de quem interpreta essa espécie de realismo e o realismo, o processo de participação do espectador na cena é descrito como idiotia emocional burguesa, face a uma caixa de ilusões, como possibilidade de intervenção crítica e complemento hermenêutico de um fenómeno que exige e depende do espectador, e até como metáfora, resultante de uma apropriação vocabular e técnica, para interpretar, no duplo sentido da palavra, e descrever o comportamento social dos indivíduos.

Seja como for, aquilo por que Eurípides é reprovado pela posteridade crítica, a interacção entre o espectador e a cena, é, aparentemente, a mesma razão pela qual é o tragediógrafo clássico mais influente e representado. Mas é também, e sobretudo, o caso inaugural do aspecto mais invocado, directa ou indirectamente, para discutir o fenómeno da arte, na contemporaneidade, para não dizer depois do Romantismo, em questões como as que se seguem que, embora diferentes, são provavelmente apenas uma: que predicados de arte é necessário encontrar num objecto para dar sentido à expressão 'objecto de arte' (?); que coisas são necessárias para legitimar x como um

objecto de arte (?); como nos relacionamos com o que designamos como objectos de arte (?); o que constitui a experiência artística (?); como identificamos e classificamos diferentes objectos de arte (?). Não quero neste artigo justificar esta consideração inicial, que não está isenta de crítica, quero porém sugerir duas ideias que me permitirão uma conclusão final. A primeira, o único aspecto que irei desenvolver, é a de que discussões recentes acerca da arte e dos seus objectos e acções são debates que envolvem directamente o teatro e uma visão particular sobre o teatro e o espectador. A segunda é a de que o teatro, ou os eventos cuja caracterização se faz por referência ao conceito de ‘teatro’, são o paradigma constitutivo dos objectos da nossa contemporaneidade pós-moderna e das suas características.

Um exemplo da primeira consideração é o ensaio emblemático de Michael Fried, «Art and Objecthood» (1967), a propósito de um conjunto de artistas conhecidos pelo nome de Minimalistas, também designados neste texto por «literalist artists». Neste ensaio, Fried critica a pintura e a escultura de alguns destes artistas porque o seu trabalho nega a autonomia e a independência da pintura e escultura modernistas, uma vez que passa a incluir de forma ostensiva o espectador na forma como se apresenta, i. e., como manifesta a sua presença. Os minimalistas «extorquem» do espectador uma «cumplicidade especial»: ... «literalist art is of an object *in a situation* — one that, virtually by definition, *includes the beholder*» (p.153), «the object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs to the beholder* — it is *his* situation» (p.154). Mais surpreendente é a sugestão de Fried segundo a qual os predicados de «wholeness, singleness, and indivisibility», de que uma obra seja apenas «one thing» (p. 150), pretendidos pelos minimalistas, contra a narrativa entre partes que compõem um todo da situação modernista, não asseguram a autonomia inerte (*objecthood?*) do objecto, provocando um efeito de distanciamento, mas o

inverso: ... «the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended — and unexacting — relation *as subject* to the impassive object on the wall or floor. In fact being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another *person*» (p.155). «The entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the non-relational, the unitary and the holistic are *other persons*» (p.156).

O confronto é por conseguinte entre seres que são pessoas e objectos que são como *outras pessoas*, independentemente de, relativamente aos últimos, toda a aparência sugerir o contrário. É evidente, portanto, que ao projecto literalista subjaz, paradoxalmente, um «hidden naturalism» (p.157) onde o que importa é a experiência de silêncio ou conversa muda entre pessoas e pessoas *de certo modo*¹: «The experience *alone* is what matters» (p.158). É na suposição destes aspectos que se sugere que «the presence of literalist art (...) is basically a theatrical effect or quality — a kind of *stage presence*» (p.155), para se concluir desta forma radical:

Art degenerates as it approaches the condition of theatre. Theatre is the common denominator that binds a large and seemingly disparate variety of activities to one another, and that distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts. (p.164)

A condição de teatro é o que Fried designa por «teatralidade» [*theatricality*] e, aparentemente, trata-se de um ingrediente que é, ao mesmo tempo, condição de uma coisa e, num certo sentido, a própria coisa, o teatro. É claro que aqui o teatro não é uma peça de teatro, um texto de teatro, um edifício de teatro, enfim, um teatro e um teatro, mas uma coisa que é «o denominador comum que une um conjunto vasto e aparentemente variado de actividades entre si» (entre as quais o próprio teatro, que, deste ponto de vista,

se desagrega a ele próprio ao aproximar-se da sua condição). O teatro é, pois, uma espécie de elemento arquitectónico que permite a fusão de coisas diferentes, as quais perdendo a autonomia relativa que possuem se transformam, por sua vez, no elemento arquitectónico que começou por possibilitar que se unissem. Não admira por isso que, para Fried, o teatro esteja entre as artes — «*What lies between the arts is theatre*» (p. 164) —, o que parece remetê-lo para uma posição intersticial menor e mesmo para a consideração de que o teatro não é arte, embora possua, paradoxalmente, a capacidade de fazer não apenas com que as artes degenerem, como já vimos, mas também de contaminar as nossas próprias vidas, assimilando-as na sua condição, a teatralidade. Termina, assim, Fried:

In these last sentences, however, I want to call attention to the utter pervasiveness — the virtual universality — of the *sensibility or mode of being* that I have characterized as corrupted or perverted by theatre. We are all literalists most or all our lives. Presentness is grace. (p. 168, itálico meu)

Não quero disputar ou documentar a posição de Fried, porque julgo que a posteridade pós-moderna mais não fez que a confirmar parcialmente. Fê-lo ao legitimar a *performance*, que, contemporânea dos minimalistas e, por vezes, equacionada com o conceito de ‘teatralidade’, surge, no contexto das artes plásticas, como resposta a uma possível exaustão técnica e expressiva da pintura, da escultura e do texto e paradigma do gesto artístico. *Performance* passa, além disso, a apresentar-se como enquadramento conceptual e técnico da situação em que os objectos se encontram e como se apresentam; como conceito-metáfora que assimila a transversalidade e fluidez das disciplinas performativas, entre as quais o teatro, caracterizando um momento de ruptura, conhecido pela expressão «performative turn»; como ferramenta conceptual para a interpretação dos comportamentos

sociais; e por fim, como até certo ponto demonstra Derrida (e provavelmente este é o aspecto mais importante), como mecanismo interno do próprio funcionamento da linguagem² e da filosofia. Não quero também considerar que o texto de Fried se alinha numa longa tradição de filiação platónica hostil ao teatro, porque penso que a questão fundamental não é aqui, na esteira da crítica brechtiana, a da ilusão e a da experiência emocional irracional. Não julgo, por fim, que Fried esteja a dizer o mesmo que Artaud, quando este procura um teatro essencial que seja como a peste. Interessa-me, contudo, pensar mais sobre o que pode ser teatro, atendendo ao tipo de coisas que nos acontecem e que fazemos, ao depararmo-nos com objectos como os que Fried considera, imputando-os de teatro, ou pelo menos, de teatrais.

Aparentemente, o problema reside numa questão de fronteiras (por onde passar, onde me colocar) e de indecisão relativamente ao sítio em que nos (nós e os objectos) encontramos. Teatro é assim uma posição relativa — um lugar entre, um espaço enquanto situação e não enquanto posição — para pessoas e objectos em que se torna difícil distinguir entre ambos e, internamente, entre os elementos de cada um. Tudo se torna *trans-something* e *inter-something* porque *one thing* contém internamente a promessa de outra coisa que já é. Na linguagem da fenomenologia: «A ‘coisa’ perceptual está sempre no meio de uma qualquer outra coisa, faz sempre parte de um ‘campo’» (Merleau-Ponty, p. 3). Isto significa, julgo eu, que à percepção de uma coisa e da coisa que eu também sou subjaz um paradigma intermedial³, por três razões: porque essa coisa está no meio de outras coisas (i. e., é uma coisa intermédia e um meio), porque ela própria é a margem (direita e esquerda, ao mesmo tempo) de coisas que estão no seu meio e porque essa coisa é acedida (i. e., percebida) por diferentes meios, dos quais o meu corpo é um entre e com muitos outros (de natureza tecnológica ou não).

Como talvez não surpreenda, um dos exemplos paradigmáticos deste espaço é o criado pela arquitectura de museus contemporâneos, como o Groninger Museum (Groningen, 1994), de Alessandro Mendini *et al.*, o Guggenheim Museum Bilbao (1997), de Frank Gehry, a Tate Modern (Londres, 2000), de Herzog & de Meuron, o Judisches Museum Berlin (2005), de Daniel Libeskind. Com efeito e exceptuando este último, todos estes museus se encontram integrados ou nas margens de cursos de água ou mesmo numa ilha artificial, como é o caso do museu holandês, também conhecido por ser atravessado por uma ponte, que liga a estação de caminho de ferro à cidade. É como se, desde logo, a posição destes edifícios, definida pela sua gravidade física e institucional, cedesse território à sua vontade de movimento e de movimentar as criaturas e os objectos que os habitam. A experiência dos objectos que exibem, entre os quais e em primeiro lugar de si próprios, é, antes de mais, uma experiência de movimento e de matéria, edifícios, objectos e pessoas, em movimento — a forma do Guggenheim é uma metáfora evidente do conceito e há espaços do Museu Judaico, que foram criados para criar a sensação de náusea. Estes aspectos não são apenas a consequência de uma descrição e um entendimento pós-modernos da arte, como essencialmente teatral ou intermedial, mas assinalam um posicionamento específico que interfere com o fenómeno de percepção artística e do mundo que propõem.

O que é então a experiência da arte? A experiência do que não é e não está e, paradoxalmente, a experiência da presença. Por um lado, é uma experiência do que não é não exactamente no sentido de, perante uma escultura, duvidarmos de estarmos perante uma escultura ou pensarmos que estamos apenas e só perante uma escultura, mas no sentido de, perante a escultura *x*, duvidarmos entre estarmos perante *x* ou *x* estar perante nós ou nós sermos (também) *x*. É também uma experiência do que não está, no sentido de irmos a uma exposição onde há apenas paredes brancas,

mas se descrevem pinturas, esculturas, vídeos, etc., e o local onde se encontram⁴, não sabendo o visitante para onde olhar e por onde caminhar, ou no sentido de irmos ver uma peça de teatro sem actores, mas apenas espectadores⁵, ou de, na pressuposta condição de espectadores (apenas dois, neste caso), sermos colocados numa montra durante meia hora, para observarmos a, e sermos observados pela, rua⁶ e, ainda assim, percebermos que aconteceram certas coisas preparadas especialmente para nós. Por outro lado, é uma experiência da presença e da participação porque, como aliás está implícito no texto de Fried, os objectos tornam-se, por assim dizer, dispensáveis. O que é é estar lá⁷, constituindo isso, de certo modo, o próprio objecto. Afinal, se posso atribuir intenções a bocados de mundo, também posso atribuí-las à sua ausência. Talvez o exemplo mais impressionante deste aspecto seja a performance de Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA (2010). A presença da artista, à frente da qual se senta em silêncio, durante quanto tempo quiser, uma pessoa (também artista?), é aqui o objecto criado, observado de outros andares por outros visitantes que «não participam», pelos que, na fila, «esperam participar» e pelos que, ainda presentes, «já participaram», e repetido todos os dias durante quase três meses e, por outro lado, nunca repetido nem mais reproduzível. Não se trata já de afirmar ou negar o corpo, de afirmar ou incorporar a diferença, de criar rupturas na convenção, de testar os limites éticos e estéticos dos objectos e do corpo, etc., trata-se de estar, se possível, aquém de qualquer transacção simbólica. Do ponto de vista da promessa e da recompensa da participação, as descrições e justificações são, ainda assim, as expectáveis e documentam a relevância de experiências próximas do não repetível ou da transubstanciação.

Porque as margens do que está entre se deslocam sempre que este se movimenta, não há experiência alternativa à da imersão. Não existe, aparentemente, um estar fora do dilúvio, a não ser talvez dentro de um teatro.

OBRAS CITADAS

Fried, Michael, «Art and Objecthood», *Art and Objecthood*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998, pp.148-172.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Phenomenology of Perception*, Tradução de Colin Smith, London: Routledge, 1962.

Oosterling, Henk. «Idealism: idea, ideal, ideology, logistics of ideas», <http://www.henkoosterling.nl/idea-eng-def.html>, 2012.

NOTAS

- 1 Sem que esteja em causa a discussão deste texto, este aspecto é, de algum modo, desenvolvido por Miguel Tamen, a quem, neste lugar, tomo de empréstimo a expressão «de certo modo», em *Amigos de Objectos Interpretáveis* (2003). Para Tamen, algumas coisas, entre as quais as artísticas, são coisas que suscitam o afecto de certas pessoas que, não esperando ser correspondidas por essas coisas, lhes atribuem, porém, algo que, objectivamente, elas não possuem, a saber: intenções, disposições e linguagem. Esta atribuição torna essas coisas objectos interpretáveis. O que é mais relevante é que, deste ponto de vista, a nossa relação com um objecto, uma pintura uma escultura ou poema não é substantivamente diferente da nossa relação com outras pessoas, no trabalho de procurar saber o que nos estão dizer e a querer dizer. Outras pessoas com outros afectos fazem o mesmo com outro tipo de coisas: nuvens, árvores, animais, automóveis, etc.
- 2 Derrida não usa o termo performance mas o conceito 'performativo' cuja operatividade descreve, sobretudo, em «Signature, Événement, Contexte» (1972) e *Limited Inc.* (1990), a partir de uma leitura de J.L. Austin, *How To Do Things With Words* (1962). A ideia fundamental é a de que a linguagem é constitutivamente citacional, i. e., depende da repetição. Este aspecto impossibilita a um enunciado concreto o poder de conter em absoluto, porque não único e exclusivo, a presença do seu contexto de enunciação (intenção do emissor, referente, suposição do destinatário, etc.), podendo em virtude disso funcionar performativamente, i. e., realizando a acção de se autonomizar ao seu contexto de enunciação e ser *diferente*. Neste sentido, evidentemente, não existe nenhuma diferença entre um enunciado ou acção produzidos por Hamlet e o mesmo enunciado ou acção produzidos por mim. Consequentemente, isto anula a imputação comum ao teatro como exercício de falseamento da vida.
- 3 O conceito de 'intermediality' tem surgido no contexto de descrições sobre objectos, classificados como intermediais, em que se propõe uma cooperação interactiva de diferentes meios /*media*, explorando-se as virtualidades expressivas de um *workflow* eficaz ou não entre os mesmos, e sobretudo uma experiência de imersão relativamente ao tipo de resposta e participação que esperam do espectador. No entanto, em literatura mais recente, o conceito parece passar também a designar um modo de experiência, de recepção e percepção dos objectos e do mundo. Assim, para Henk Oosterling o intermedial funciona «as a communal experience of the in betweenness . The radiant core of this shared sensibility could be a never-ending, creative, experimental, physically based, existentially situated, reflective interactivity. Idealism has become a logistics of *sens(a)ble thinking*».
- 4 Cecília Laranjeiro e Tobias Monteiro, *I know not what tomorrow will bring — obra para galerias um museu imaginário da performance em Portugal curatoriado por Rui Afonso Santos*, Museu do Chiado, Lisboa, 2012. Do programa e nas palavras de Nelson Guerreiro: «Falar sobre uma obra (não) é expô-la e presentificá-la».
- 5 Joana Matos Estrela, *Percurso Impossível*, Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 2012.
- 6 Francisco Salgado e Bernardo Chantillon, *A Montra*, Lisboa, 2012.
- 7 Este «estar lá» não implica a presença física e a experiência do virtual é uma experiência da presença.

MIOPIA E OKLAHOMA

Carla Hilário Quevedo

A minha Mãe percebeu que eu era míope quando me apanhou sentada no chão de pernas cruzadas e nariz colado ao ecrã do televisor. Tinha uns seis anos e o mundo, diriam hoje, era um quadro impressionista sem moldura, que se tornava nítido quando me aproximava completamente do que me despertava interesse. A comparação do impressionismo com a mioopia é divertida, útil e frequente, mas escapa ao exemplo a possibilidade de o míope ser capaz de ter uma visão perfeita, desde que devidamente colado ao objecto do seu interesse. Pelo contrário, não há nada exactamente *a ver* num quadro impressionista, mas se o nosso interesse é perceber se aquelas manchas verdes são crocodilos ou nenúfares, dar uns passos atrás pode eliminar as nossas dúvidas. Importa perceber que os óculos não resolvem tudo. Facilitam a vida, só isso.

Quando uma pessoa se aproxima de um objecto para ver melhor, isso pode querer dizer que não vê bem, mas também é um sinal promissor de que quer ver melhor. Num retrato de 1790, pintado por Sir Joshua Reynolds, vemos Samuel Johnson de cara quase colada a um livro. Nem quando Hester Lynch Piozzi, *née* Salusbury, *former* Thrale, lhe mostrou um auto-retrato em que Reynolds aparecia com a mão atrás da orelha, mostrando que era surdo, Johnson se mostrou satisfeito com a obra. Não queria ser lembrado como «Blinking Sam», título dado por Reynolds

ao retrato: «He may paint himself as deaf if he chooses, but I will not be Blinking Sam». Qualquer míope simpatiza com a reacção de Johnson. Apontar a avidez de conhecimento por que é justamente célebre é uma forma de reabilitação aos seus próprios olhos. E não é uma forma particularmente mentirosa de o elogiar. A partir de certa altura, o míope (que não quer usar óculos, como era o caso de Samuel Johnson) aprende a distinguir entre o que merece o movimento de aproximação e o que não vale o esforço de diferenciação do resto. *Não ver* aparece aqui como sinónimo de descansar. O que faz, então, com que um míope queira reduzir a distância que existe entre os seus olhos inúteis e o mundo? Diríamos que é a curiosidade que o míope tem por certas coisas. Talvez fosse ao ponto de afirmar que o gesto de aproximação da cara a certos objectos depende do temperamento de cada um. Mas não quero ir tão longe aqui.

Agora podia contar que no dia em a minha Mãe me apanhou de cara colada ao ecrã estava a ver *Singin' in the Rain* ou *The Sound of Music*. Mas estaria a mentir. Não me lembro do que estaria a tentar ver. Sei que tinha de ser um programa suficientemente atractivo para me levar a denunciar assim a minha falta de vista. Não, também não era a Gabriela... Mas podia ser um filme de piratas com o bigodinho do Errol Flynn. Podia ser *West Side Story* ou *South Pacific*. Não

seria *Kiss Me Kate*, um musical composto e escrito por Cole Porter, que veria já crescida e de óculos postos. E também não seria *Oklahoma!*, o primeiro musical de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, cuja versão cinematográfica vi há pouco pela primeira vez e prometi a mim mesma nunca mais voltar a ver. Mas isso foi antes de querer escrever um pouco sobre ele.

A estreia de *Oklahoma!* aconteceu a 31 de Março de 1943, no St. James Theatre, em Nova Iorque. Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II nunca tinham trabalhado juntos, mas tinham uma paixão em comum pela peça *Green Grow the Lilacs*, de Lyn Riggs. A adaptação à Broadway aconteceu num ambiente de grande expectativa. Passados 12 anos o mesmo aconteceria na versão para cinema também adaptada pelos mesmos Rodgers e Hammerstein, desta vez fieis à «peça musical» (era assim que Hammerstein se referia a *Oklahoma!*) que tinham criado. O sucesso do filme (Óscar de Melhor Banda Sonora e Óscar de Melhor Edição de Som) deve muito à intervenção activa de ambos. Os autores eram os mesmos e apenas mudavam os actores e o meio.

Passei grande parte da minha vida a cantar: «*Oh what a beautiful mooooorning, oh what a beautiful day, I've got a beauuuutiful feeling everything's going my way*». Usei os versos de Hammerstein para celebrar os dias de sol e alegria e ironizar nos dias de chuva e tristeza. É a primeira canção do filme de 1955, com Gordon MacRae e Shirley Jones (escolhida para um papel secundário em *South Pacific*, também de Rodgers e Hammerstein), e apresenta Curly McLain, um cowboy apaixonado por Laurey Williams, uma rapariga bonita, de nariz empinado, sobrinha da Aunt Eller, figura respeitada da cidadezinha de Claremore, em Oklahoma, precisamente.

A história é simples. *Boy knows girl*, mas *boy* é um só um cowboy. Apesar da sua falta de talento para seduzir Laurey, pede à sua maneira para a levar ao evento social do dia, que inclui um leilão de cestos de almoço preparados pelas raparigas da terra para a construção de uma escola. *The*

Surrey with the Fringe on Top é o meio de transporte prometido, mas o convite chega muito em cima da hora e Laurey recusa. Para irritar Curly, aceita o convite de Jud Fry, um bruto que trabalha na quinta.

Oklahoma! introduz a novidade habilidosa de Rodgers e Hammerstein de tornar as canções indissociáveis da história. *The Surrey with the Fringe on Top* é a primeira canção que faz parte da narrativa e que não se limita a ilustrar uma cena, como acontecera no início com *Oh, What a Beautiful Mornin'*. Stephen Sondheim diria sobre *Oklahoma!* que a história é contada *através* das canções e não *com* as canções (Larry Stempel, *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*, New York: W.W. Norton & Company, 2010, p. 305). E a história continua com *Many a New Day*, cantada por Laurey quando vê Curly a dançar com a Gertie Cummings de riso tolo. Descreve a atitude esperada de quem é abandonado e amorosamente humilhado num meio pequeno: «*I'll snap my fingers to show I don't care, I'll buy me a brand-new dress to wear, I'll scrub my neck and I'll brush my hair, And start all over again*». O tom de despeito despachado seria recuperado noutra tema de Rodgers e Hammerstein, *I'm Gonna Wash That Man Right Outa My Hair*, cantado por Mitzi Gaynor, no filme *South Pacific*, de 1958.

People Will Say We're in Love é um caso parecido de descrição do que se passa naquele meio pequeno. É, de certa forma, um tema de reconciliação moderada entre Laurey e Curly, que lhe pede mais uma vez para ela o acompanhar à festa. Quando Laurey recusa, porque tem medo de Jud, Curly vai ao encontro do brutamontes a quem canta uma sugestão cómica e subtil de suicídio: «*Poor Jud is dead, Poor Jud Fry is dead, He's lookin' oh so peaceful and serene. He's all laid out to rest With his hands acrost his chest. His fingernails have never been so clean*». Depois de *Pore Jud is Daid*, Jud fica ainda mais agressivo, embora não perceba exactamente porquê.

Entretanto, Laurey compra uma «poção mágica» a um vendedor ambulante chamado Ali

Hakim. Ele diz-lhe que a mistura ajuda a acalmar, e é verdade, uma vez que se trata de láudano. Sob o efeito da poção, Laurey sonha com um casamento com Curly e com a ameaça terrível que é Jud. A sequência de dança do sonho é o motivo principal por que não quis voltar a ver *Oklahoma!*. O musical perde o ritmo e com ele o interesse durante uns eternos quinze minutos. O mesmo acontece em *West Side Story*, por exemplo, que abusa de cenas inteiramente dançadas e não cantadas. Agnes de Mille, coreógrafa da produção na Broadway e de novo na adaptação do musical para cinema, defende o sonho dançado como uma novidade importante no gênero: «A girl has to decide which of two boys she's going to the picnic with, the man she loves, or the man she's terrified of. The dance tells us why she's terrified...» (*idem*, p. 309). A decisão de Laurey de

casar com Curly e cortar com Jud, de quem tem pavor, não aparece de forma clara, por palavras, numa canção. Outra decisão, bem diferente, aparecera em *Many a New Day*, mas as dúvidas acabam quando Laurey acorda do torpor da droga.

O filme tem o final feliz esperado e começa com Curly a cantar «*Let people say we're in looove*». Os bons casam e os maus desaparecem do mapa. O ponto de exclamação no título é justificado num tema final de celebração da união na comunidade: «*We know we belong to the land (yo-ho), And the land we belong to is graaand, And when we saaay, Yeeow! Aye-yip-aye-yo-ee-aaay! We're only sayin' you're doin' fine, Oklahooma! Oklahooma Okay!*». E assim termina a primeira colaboração de Rodgers e Hammerstein, cujo percurso merece ser visto de muito perto.

Miopia e Oklahoma é o primeiro de uma série de ensaios sobre musicais, intitulada *A minha vida dava um musical*.

REFERÊNCIAS

Auto-retrato de Joshua Reynolds ☺
 Blinking Sam ☺
 Oh, What a Beautiful Morning ☺
 The Surrey With the Fringe on Top ☺

Many a New Day ☺
 I'm Gonna Wash That Man Right Outa My Hair ☺
 Pore Jud is Daid ☺
 Oklahoma ☺

MARIA JOSÉ

Humberto Brito

Alberto Caeiro lembra-nos *a contrario* que as coisas visíveis são um artefacto de juízos mortais. Juízos acerca disto-aqui-e-agora configuram ‘isto’, ‘aqui’ e ‘agora’ como partes de cujo todo estamos sempre mais ou menos conscientes e cuja duração, pelo menos a partir de certa altura, sabemos inapelavelmente finita. Tais juízos são ainda, em geral, e assim na obra de Pessoa, o artefacto de vidas individuais. Podemos na verdade distinguir cada uma das criaturas de Pessoa pelo género de relação que mantêm com a consideração do seu próprio destino, razão de uma angústia de fundo comum, de que nem mesmo Caeiro está a salvo. «Quem me dera,» diz este, «que a minha vida fosse um carro de bois ... Eu não tinha que ter esperanças — tinha só que ter rodas».

Quaisquer esperanças parecem então ter origem em juízos acerca disto-aqui-e-agora os quais, assinalando uma discrepância entre as coisas como elas são e as coisas como elas (supomos) deviam ser, sugerem a existência de uma relação avaliativa permanente com uma ideia do todo, de que se é, por assim dizer, espectador. Caeiro, Reis, Campos, Soares — e certamente o Barão de Teive, pelo menos — todos eles personificam atitudes ou disposições características acerca do espectáculo das suas vidas, que, salvo raros momentos de interrupção, são incapazes de encarar senão como um todo imperfeito.

Posicionando-os quase exageradamente como espectadores, perde-se de vista na maior parte da obra de Pessoa, ironicamente, a ideia de que somos, por definição, co-autores desse todo. Não deixa de ser assinalável as pessoas de Pessoa tratarem aliás as suas vidas como uma obra de arte feita por outrem, ou por mão invisível. Não obstante, e por muito que Caeiro lhes sugira o contrário, relacionarem-se avaliativamente com o curso da própria existência não é, em geral, e assim em Pessoa, uma opção.

Uma tendência profusamente documentada por poetas e filósofos e pelas escrituras, desde que existe memória, é a de avaliarmos a qualidade das nossas próprias circunstâncias por comparação com as dos nossos vizinhos. Tal origina os mal-estares associados aos pecados da *invidia* e aos vícios da *pleonexia*, isto é, todo o sofrimento com origem na consideração de que temos direito àquilo que é de outros, digamos assim. Da famosa insaciedade a respeito de «sentir tudo de todas as maneiras» ao verso tardio de Campos, «A vida ali deve ser feliz, só porque não é a minha», assinala-se a transição natural do sensacionismo para a meditação pleonéxica, por excesso de pensamento. O corolário dessa transição, memoravelmente enunciado em ‘Tabacaria’, pode muitas vezes parecer-se com uma percepção desfavorável, amarga e talvez distorcida do próprio destino: e.g. «Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso

querer ser nada.»; «Serei sempre *o que não nasceu para isso*; Serei sempre *só o que tinha qualidades*», «o da mansarda», etc.; percepção essa entendida por Campos, tal como S. Tomás a entenderia, como uma perda da graça: «Meu coração é um balde despejado.» Noutros casos, porém, não teremos a coragem de declarar desfavorável, amarga e muito menos distorcida, a percepção de que não há razão aparente para a existência de certas vidas. Artefacto, deveras, do pensamento de mortais, tal é o caso de Maria José.

«Tenho dezanove anos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade», diz a sua autobiografia. Corcunda, tuberculosa, afectada por «uma espécie de reumatismo nas pernas», Maria José imagina-se, à semelhança de Álvaro de Campos, o «cão tolerado pela gerência». (Afinal, «não me posso mexer, e assim estou como se fosse paralítica, o que é uma maçada para todos cá em casa e eu sinto ter que ser toda a gente a aturar-me e a ter que me aceitar que o senhor não imagina.») Não admira, desse modo, que justifique a sua «inveja de toda a gente» em relação à maneira como todos, à excepção de si — «que estou sempre aqui à janela» — andam de um lado para o outro no mundo.

«O senhor», por exemplo, diz Maria José, dirigindo-se a António, «anda de um lado para o outro» e «vejo toda a gente a passar de um lado para o outro». Na verdade, a julgar ainda pelos jornais e quem sabe pelas «revistas de modas que emprestam à minha mãe», andar de um lado para o outro é, essencialmente, «o que as pessoas fazem»:

uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras e outros estão na vida da sociedade e casam e têm baptizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos médicos, e outros partem para as suas casas aqui e ali, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes e há artigos assinados por outros e retratos e anúncios com os nomes dos homens que vão comprar as modas ao estrangeiro — etc.

Andar de um lado para o outro é, então, a racionalização minimal para toda a espécie de acções concebíveis sob aquilo a que Maria José chama «ter um modo de vida». Em parte porque naturalizámos a possibilidade de andar de um lado para o outro, não levaremos muito a sério a ideia (examinada em tempos por Pessoa) de a possibilidade de perseguir quaisquer modos de vida assentar na simples liberdade de movimentos. Sombra funesta de Schopenhauer, Maria José tem, ao contrário de muitos de nós, uma visão compreensivelmente deflacionada da noção de livre-arbítrio. Enquanto o resto das pessoas anda por aí de um lado para o outro, «parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui à janela por tirar de lá», suspira; e acrescenta, citando de memória o *Livro do Desassossego*, que se imagina «um trapo ... que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos quando a pintura é fresca por causa da água» (ver L. do D., 221, 3-18r).

Apesar de ter nascido, Maria José suspeita, então, «não ser gente», mas uma criatura intermédia: «uma *espécie de gente* que está para aqui a encher o vão da janela e a aborrecer tudo que me vê, valha-me Deus.» É de notar que, para Maria José, um modo de vida não é, em rigor, um *direito*, mas somente uma possibilidade, de que está, por defeito, privada. Para agravar ainda a sua tragédia, o «direito a viver» talvez não seja um direito natural, mas antes uma consequência da condução de certos modos de vida. Pelo menos na opinião do outro António, o da oficina, segundo o qual «toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver, que quem não trabalha não come e não há direito a haver quem não trabalhe.» É natural assim que Maria José dê por si a pensar, afinal, «que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralítica».

Noutro lugar, Pessoa define a doutrina de António da oficina como *socialismo*, entendido como «uma ausência total de liberdade». «Não

são os escravos que querem libertar-se: são os escravos que querem escravizar tudo. Se eu sou corcunda, sejam todos corcundas», comenta, num esboço de diálogos sobre tirania, no qual evoca com admiração a concepção medieval — aliás subscrita por Maria José — da «liberdade, não como um direito, mas como um privilégio.» Pudessem «mexer-se de um lado para o outro, sem ser parálitica», logo poderia, claro, «produzir à vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso». A desvantagem do socialismo (mas também a do capitalismo), parece, então, ser a de entender direitos de pessoas em relação a uma concepção estritamente económica de liberdade individual — ou antes a de assentar numa concepção insuficiente de liberdade, segundo Maria José. Nesse caso, que concepção de liberdade e que género de direitos poderemos então reconhecer a toda a *espécie de gente*?

A paralisia de Maria José, a pena de não ser gente, e o esclarecimento de que «é a alma que me dói, e não o corpo, porque a corcunda não faz dor», lembram, sem dúvida, o autodiagnóstico de Bernardo Soares em *Declaração de Diferença* (ver *L. do D.*, 124, 5-56r, ed. Pizarro), como estando entre os «aleijados do espírito», cuja «innapetencia para a acção inevitavelmente feminisa» (ou aliás, entre aquela «espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem», *L. do D.*, 233, 4-38r e 39r). Esclarece Soares que «Falhámos a nossa verdadeira profissão de donas-de-casa e de castelãs sem que fazer por um transvio de sexo na incarnação presente». Nada impede imaginarmos ser, assim, Maria José uma insuspeita caricatura schopenaueriana dos aleijados espirituais. Indiferentes às «cousas do estado e da cidade» e, em geral, «creaturas nascidas nos interstícios das classes e das divisões sociaes ... logar social dos genios e dos loucos com quem se pode sympathisar», cujo «místér é não ser nada», sobralhes, no fundo, tudo quanto está reservado a Maria José, que vive à janela. Nas palavras de Soares, «a contemplação estética da vida».

Repare-se a propósito que, embora possam mexer-se de um lado para o outro, a vista do lugar do parapeito é na verdade a posição natural quer de Soares, quer de Campos. (Pense-se de novo em *Tabacaria* e, janela por janela, em «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra».) Embora possam mexer-se fisicamente pelo mundo, a consciência do posicionamento *aprimona-os* no lugar do parapeito de um modo aparentemente irreversível. Seria preciso levarem-se a esquecer-se da sua posição — o que se afigura implausível. Qualquer modo de resistência constituiria já um recuo, por envolver um movimento consciente da vontade. Caeiro algum os salvará. Apenas, Esteves *ex machina*, por assim dizer, ocasionais incidentes de rua irão dar origem a intervalos de auto-esquecimento (e.g. gatos pegados com cães; fulano a sair da tabacaria; um monte de pedras no caminho, etc.) e a episódios de triangulação impensada entre animais despertados pelo mesmo incidente. Tal não os livrará, porém, da tirania da consciência do posicionamento de parapeito em relação à vida, pois a própria memória da interrupção torna-se, em virtude própria, um símbolo desse posicionamento. Assim, a principal diferença entre Campos, Soares e Maria José não é realmente a de serem homem, mulher, *tourist*, guarda-livros, castelã desocupada, nem mesmo a qualidade da sua prosa, ou seja o que for — mas antes a atitude de cada um perante a consciência da sua posição.

É normal que essa atitude tenha reflexo nas razões pelas quais escrevem. Maria José admite que «se não escrevo, abafó». Apenas meio ironicamente, Álvaro de Campos confessa fazê-lo, além disso, «para provar que sou sublime». Soares, que consideraria possivelmente «um exagero e um incómodo» a atitude de ambos, fá-lo, por sua vez, «como a menina que borda almofadas, para se distrair, sem mais nada». É sabido aliás que a sua obra-prima não é propriamente *o Livro do Desassossego*, mas antes uma série de sonhos (substituto da literatura lida) de que nos

vai contando, mas a que jamais teremos directo acesso. Sonhos parecem ser, para Pessoa, por aquela precisa razão, a forma de arte suprema. Quer dizer, como o «voo da ave» num dos poemas de Caeiro, essa forma de arte não produz — ao contrário da poesia — qualquer vestígio da passagem. «Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!», aconselha por isso Caeiro, citando um verso famoso de Camilo Pessanha, sem que tal dê a Campos o mínimo consolo.

A sua angústia tem origem, recorde-se agora, na considerável discrepância entre ter «em mim todos os sonhos do mundo» e poder vir a deixar no mundo algum desses sonhos. O, enfim, amplamente invocado (mas infrequentemente retribuído) *direito de sonhar*, não tem, para Campos, inteligibilidade enquanto direito. E, por uma vez, parece estar coberto de razão. A não ser que, como Bernardo Soares, se sonhe por prazer (uma ideia aliás um pouco suspeita), a inverificabilidade dos sonhos torná-lo-ia, por si mesma, um direito vazio. Para além disso, não é claro de todo o que poderia constituir uma violação desse direito. Está em causa, assim, não a sua inverificabilidade, mas uma confusão entre direitos e episódios mentais, aliás parecida com a confusão, assinalada por Maria José, entre direitos e a natureza das coisas. Explicando-os tipicamente em relação à contemplação directa da vida, tais episódios mentais parecem ser, na obra de Pessoa — diga Soares aquilo que disser — não o exercício de um direito, mas, como vimos, uma consequência da consciência da própria posição. Uma vez que relacionarmos-nos avaliativamente com o curso da própria existência individual não é uma opção, regressamos à necessidade de reconsiderar a natureza dos direitos imputáveis a pessoas cuja *condição* as impede de adoptar certos modos de vida. «Se eu casasse com a filha da minha costureira/Talvez fosse feliz»,

pensa Campos, cujo uso do condicional sugere desde logo o reconhecimento de que não se pode realmente «ser tudo de todas as maneiras» sem violar aquilo a que chamamos Álvaro de Campos. Sob certo ponto de vista, aliás, *toda a gente* parece estar *nalguma condição* que a impede de adoptar um outro modo de vida, ainda que lhes parecesse bem adoptá-lo. Deste modo se compreende a generalidade moral do dilema de Maria José:

Passo todo o dia a ver ilustrações e revistas de modas que emprestam à minha mãe, e estou sempre a pensar noutra coisa, tanto que quando me perguntam como era aquela saia ou quem é que estava no retrato onde está a Rainha de Inglaterra, eu às vezes me envergonha de não saber, porque estive a ver coisas que não podem ser e que eu não posso deixar que me entrem na cabeça e me dêem alegria para eu depois ainda por cima ter vontade de chorar.

Apenas num sentido espúrio são assim pensamentos acerca de coisas que não podem ser propriamente o exercício de um direito e, desse modo, nada adianta falar do *direito a sonhar* ou de qualquer liberdade associada. E, porém, o «direito de gostar sem que gostem de mim», assim como o «direito de chorar, que não se negue a ninguém», têm origem, ambos, no dilema comum entre a lealdade às coisas como elas são e a lealdade às coisas como desejaríamos agora que fossem. O único sentido admissível de liberdade individual deve pois ser entendido, na opinião de Maria José, relativamente às vantagens práticas de não ter que «explicar porque é que estive distraída». Um dos modos de alcançar tal liberdade é, garante-nos por fim, o de se fazer passar por tonta. E assim todos desculpam o seu modo de vida.

FICÇÃO

QUARTO ESCURO

Alexandre Andrade

A campainha da porta de casa soa como um zumbido doce, ou como um ronronar tranquilo de gato doméstico, um gato que ronrona amiúde, durante o dia e pela noite dentro. Não há hora para sair nem para entrar no grande apartamento que partilhamos, que abrimos a todos os nossos amigos e a todos aqueles que nos trazem a luz da sua presença e a melodia da sua conversa. A discussão, os risos e os argumentos transbordam da sala, por vezes para os quartos de cada um, invariavelmente para a varanda larga e longa que todos admiram, e da qual se desfruta uma vista belíssima («escabrosamente bela», disse alguém certa vez) sobre os telhados, ruas e janelas da Graça, sobre o horizonte urbano de Lisboa.

— Para que lado fica o Tejo? — quis saber a Inge, um cotovelo a roçar o murete, um copo de Chablis na mão. Indicámos-lhe a direcção: algures por detrás daquela fachada, sem dúvida carregada de história e guardiã ciosa de existências apaixonadas.

— Este bairro merecia coisas a acontecer — proclamou, na sua voz potente, o Cristóvão. Metade do *vol-au-vent* de perdiz permanecia esquecida no prato que ele equilibrava no colo. — Agitação, histórias, uma movida, que sei eu!

— Quem te diz que as coisas não acontecem? — disse uma rapariga baixa e sardenta que eu nunca tinha visto. Faria parte da comunidade

de leitores que a Vanessa frequentava? — Coisas surpreendentes, coisas capazes de virar o mundo do avesso e abalar consciências.

— Por detrás destas persianas inocentes — disse eu, com um floreado de mão dirigido aos prédios que a vista alcançava —, destes cortinados de renda? Tenho as minhas dúvidas.

Entra-se no nosso apartamento para um vestíbulo onde ninguém se demora mais do que é necessário para pendurar casacos e écharpes, abandonar guarda-chuvas num cilindro de latão pseudo-oriental. Percorre-se o corredor mal reparando nos quartos: o do Cristóvão, o da Inge e o da Maria Rosa, à esquerda; o meu, o do Emílio e o da Vanessa, à direita. O corredor é longo, estreito e despido; é para a sala que todos convergem, a sala enorme que espanta aqueles que visitam pela primeira vez. O espanto tem a ver com a amplitude, mas também com a acústica, com a mobília, os objectos, a vista. A cozinha é pequena, mas cabem nela todos aqueles que forem precisos para ensaiar um petisco novo, abrir garrafas de vinho, continuar uma conversa boa de mais para ser deixada para uma ocasião futura, que provavelmente nunca surgiria.

Uma conversa sobre livros, por exemplo. Todos se interessam pelos livros que os outros andam a ler. Pode passar-se um serão inteiro em redor de uma frase, de uma personagem, de uma releitura oportuna, de uma afinidade partilhada.

— Revisito Proust com muito prazer, mas abro uma exceção para *Sodoma e Gomorra* e *O Caminho de Guermantes*. Ao fim de duzentas ou trezentas páginas de vacuidade social, dá vontade de gritar que sim, que aquele meio é mesquinho e superficial até ao tutano, para quê insistir mais?

— Concordo com a Inge. Noutros volumes, aprofusão faz sentido e acrescenta alguma coisa. Aqui, não.

— Se bem que a *Albertine*...

— Mas justamente! A exaustão verbal, a exploração obsessiva da perda sentimental e da saudade...

— Não faria qualquer sentido uma *Albertine* sucinta.

— A *Recherche* foi sendo construída num movimento de expansão, desde o *Contre Sainte-Beuve* até à morte do autor na Rue Hamelin (e não no quarto forrado de cortiça do Boulevard Haussmann, como muitos pensam). É ocioso discutir se esta ou aquela parte resulta melhor. Faz parte da própria génese da narrativa.

— E esse modo de acumulação de experiências é o que mais se adequa ao percurso do narrador, das sensações para os signos... Vocês sabem, sempre achei que o Deleuze tinha razão por um lado e não a tinha por outro. O que quero dizer é...

O Emílio calou o sussurro agitado da sua voz para deixar passar a Maria Rosa. A Maria Rosa vestia o seu eterno roupão rosa-pálido, gasto e

encardido. Sem olhar para ninguém, sem uma palavra, dirigiu-se à cozinha e encheu um copo com água da torneira. Sorveu, mais do que bebeu, a água e pousou o copo depois de o lavar com cuidado. As olheiras confundiam-se com a maquilhagem esborratada (lágrimas?). Regressou ao quarto e fechou a porta, com um débil ruído de madeira contra madeira.

De forma inexplicável, o silêncio pesado fez soar ainda mais sumida a voz do Emílio: — Também é verdade que nada se compara àquela intensidade sinistra do Barão de Charlus nas *Jeunes Filles en Fleur*, na praia e depois quando entra no quarto do narrador, com o pretexto de emprestar um livro de Bergotte. Sempre que releio essa parte, dou por mim a sustar a respiração. O medo e o embaraço do narrador são também meus.

Passava das duas da madrugada. Ninguém parecia ter vontade de dispersar. Eu e um amigo do Cristóvão (indivíduo de olhar duro e porte sólido, poucas palavras — talvez militar?) improvisámos uma ceia: tostas integrais, boqueirões em vinagre, um resto de quiche de frango, papaia cortada aos cubos...

A Vanessa diz que a Maria Rosa nunca pisca os olhos. Nunca consegui ter a certeza se isso é verdade. Ora é a escassa luz do corredor, ora a madeixa de cabelo que lhe cobre os olhos, ou então o seu hábito de curvar a cabeça em ângulos estranhos...

* * *

AInge veio para Portugal meio para estudar arquitectura urbanística, meio para estar com um rapaz português. Conheceram-se quando ele estava a fazer Erasmus na Alemanha. O amor não durou, mas a Inge ficou. Agora anda com um repórter fotográfico. A relação parece sólida, mas a Inge tarda em ir viver com o seu repórter e deixa-se ficar no seu quarto da Graça,

virado a sul. Não serei eu a censurá-la. O Emílio divide o seu tempo entre uns estudos de comunicação social e uns biscates de que ele não nos revela mais do que detalhes avulsos, quase sempre a roçar o escabroso ou o tragicómico. Todos gostamos muito do Emílio. O Cristóvão dá a impressão de estar sempre a falar de si próprio, mas quando vamos a ver é muito pouco o

que sabemos sobre o seu passado. Conta-se que o pai fez fortuna na bolsa e que lhe deixou uma quantia de onde ele tira um rendimento, modesto mas suficiente para pagar a renda do quarto, a comida, os livros e as camisolas Pedro del Hierro. Conta-se que estudou para barítono. Aquilo que podemos todos constatar quotidianamente é que ele possui uma voz sonora e cheia, assim como a disposição para a usar muito amiúde. As suas palavras e as suas gargalhadas enchem a sala, reverberam, ganham calor quando ele cede às provocações maliciosas da Vanessa. A Vanessa é um encanto de pessoa e se há alguma coisa de misterioso nela não é certamente o seu passado: ninguém ignora o seu denso historial de desgostos e aventuras. Parece contente com um presente isento de sobressaltos, em que as visitas, a comunidade de leitores, o convívio e as discussões se encadeiam como numa partitura.

Sobre a Maria Rosa ninguém sabe o que quer que seja.

Fecha-se no seu quarto assim que chega a casa. Quando sai, vem apressada e sem vontade de falar. Há qualquer coisa no olhar e nos modos que nos desencoraja de lhe dirigirmos a palavra.

O quarto da Maria Rosa é o mais pequeno de todos. A porta não abre mais do que uma vintena de centímetros porque bate na esquina da cama. Mais do que entrar ou sair do quarto, a Maria Rosa esgueira-se para dentro e para fora dele.

Por um capricho arquitectónico, o quarto da Maria Rosa não tem janela. Sim, porque não me convenço a chamar «janela» àquele quadrilátero de vidro fosco que dá para um pátio interior a que não chega a luz do dia.

Só muito de vez em quando chegam visitas para a Maria Rosa. Não estou a contar com o Rafa, que se tornou presença assídua nos nossos serões, muito a meu pesar. Tal como sucede com os outros aspectos da sua vida, a relação da Maria Rosa com esta criatura tosca e impertinente é para nós um enigma.

Por exemplo, ainda na noite passada o Rafa estava sentado no canapé. Mergulhava a mão

esquerda na tigela das sementes de girassol e a mão direita na tigela dos mirtilos revestidos de chocolate preto do Equador com 78% de cacau. Enchia a boca às mãos-cheias enquanto devotava toda a sua atenção à conversa. O Emílio expunha a um amigo do Cristóvão e à respectiva carametade a sua teoria sobre o que atrai e cativa o observador, numa pintura.

— Tem a ver com a oposição figurativo/abstracto, e não tem a ver. Pensemos em Pollock, Rothko. Há uma qualidade difícil de definir, uma ressonância com a época e os gostos mas que é também intemporal.

— Magritte e De Chirico envelhecem mais facilmente do que os abstractos.

— Voltamos sempre ao gosto inato pelas narrativas. Os expressionistas americanos, os suprematistas russos, sabiam deixar portas abertas para os respectivos universos estéticos, sob a forma de histórias, mitos, pouco importava.

— Pollock, o artista possuído pelo seu *daimon*, espezinhando e pintalgando a sua tela com álcool, tinta e suor pela madrugada dentro.

Haveria alguma dose de ironia no olhar do Rafa? Impossível dizer. À medida que a noite avançava, distraía-se e começava a percorrer a sala. O seu andar bamboleante era o de quem procura, sem verdadeiramente acreditar nisso, algo que rompa a couraça do tédio. O seu corpo vasto, invariavelmente vestido de cabedal preto, circulava entre os pequenos grupos de pessoas como um satélite maciço, abandonado à mercê das leis da Física. Saía para a varanda; o luar iluminava a sua longa cabeleira em desalinho.

Certas noites, ele sai abruptamente depois de acenar num gesto largo que não é dirigido a alguém em particular, em jeito de despedida.

Por vezes, abre a porta do quarto da Maria Rosa, repete o milagre de fazer passar o seu garbado impressionante pela nesga de ar entre a porta e o lambril, fecha a porta atrás de si.

Segue-se o silêncio, ou um diálogo abafado pela acústica da casa; por vezes um queixume, só raramente um grito, nem sempre tão angustiado

e dilacerante como daquela vez, naquela noite que mesmo sem o grito teria permanecido nas nossas memórias.

Será oportuno confrontar o Rafa, perguntar à Maria Rosa se podemos fazer alguma coisa por ela, insistir na nossa disponibilidade para ajudar?

O Emílio acha preferível evitar o conflito. Na sua opinião (que ele partilha connosco enquanto marca com o dedo a página da antologia de contos do John Cheever que anda a reler), a Maria Rosa seria perfeitamente capaz de pedir ajuda, se precisasse. Intrometer-se na vida alheia de forma leviana é uma das coisas mais detestáveis. Quem observa as coisas do lado de fora não está em condições de julgar. Mais vale deixar os acontecimentos seguirem o seu curso natural. Todos estes preceitos, articulados pela voz débil mas ricamente modulada do Emílio, irradiam sensatez. Só muito mais tarde, a meio da madrugada (o amigo de um amigo de alguém trouxe uma garrafa de

conhaque sublime, à qual prestamos tributo unânime enquanto Antony & the Johnsons gemem na aparelhagem), o Emílio admite que deve dinheiro ao Rafa. Não uma fortuna, mas — adivinho — o suficiente para lhe pesar na consciência. Não passará o Rafa de um vulgar agiota? Dir-se-ia antes um faz-tudo, um indivíduo que vive de expedientes, sejam eles emprestar a juros, traficar drogas leves, consertar persianas ou fazer candonga de bilhetes de concertos. As histórias sobre o Rafa sucedem-se à medida que a primeira luz do dia se espalha pelo horizonte urbano, penetra devagar pelas janelas da sala. Nada disso, claro está, serve de justificação para ele molestar ou importunar a Maria Rosa. Mas será que o Rafa, de facto, a importuna? Algum de nós alguma vez se atreverá a meter conversa com ela? A Maria Rosa levanta-se cedo, dirige-se à cozinha evitando pisar os copos e livros deixados no chão, toma em silêncio o seu pequeno-almoço, que é rápido e frugal.

* * *

Numa tarde de muito sol, encontrei a Vanessa sozinha na sala, sentada no chão, a comer um resto de *gratin dauphinois* em garfadas pequenas e lentas. A sua posição era a de entrega ao prazer gustativo ou aos sobressaltos da memória, cada um por sua vez ou misturando-se em cascata. Não queria interrompê-la, mas qualquer coisa na luz daquela tarde ou na cacofonia nervosa de ruídos urbanos predispunha-me para a conversa, além de que não era todos os dias que surgia uma ocasião para contrariar a relutância da Vanessa em revelar mais do que uma versão pasteurizada da sua extraordinária pessoa. Fingi procurar um CD, fingi hesitar entre a *Méditation pour le Carême* de Charpentier, pelo grupo Arts Florissants, com direcção de William Christie, e as *9 Lamentationes Hieremiae* de Lassus, pelo grupo La Chapelle Royale, com direcção de Philippe Herreweghe. Quando a Vanessa falou, fê-lo como se as minhas delongas não passassem de

uma expectativa, cheia de tacto, relativamente ao que ela teria para dizer.

— Passei quase todo o dia a pensar em exemplos de teorias que sejam ao mesmo tempo conceptualmente simples, férteis e profundas. Há menos exemplos do que se julga.

— Não me ocorre nenhum — respondi, voltando-me para ela, um CD em cada mão. Tentei cruzar o meu olhar com o seu, mas em vão.

— Há por exemplo o heliocentrismo, a teoria ondulatória da luz, o utilitarismo... Tudo coisas que estão ao alcance do entendimento de uma criança perspicaz.

— As teorias da população de Malthus, talvez?

— Sem dúvida. Bem lembrado. Estava aqui a decidir se a noção de arbitrariedade do signifiicante poderia entrar nesta categoria.

— Supor que Saussure poderia ser explicado com sucesso à tua «criança perspicaz» parece-me testar os limites do razoável.

— É menos abstracto do que julgas. Chega-se lá por meio de indução, exemplos...

Mas eu, de súbito, deixara de lhe prestar atenção. A luz do sol, entrando na sala num ângulo que só alguns fins de tarde do ano tornavam possível, iluminava agora a jorros o corredor, as portas abertas dos nossos quartos e a porta, fechada como sempre, do quarto da Rosa Maria. (O nome dela, afinal, é Rosa Maria, e não Maria Rosa.) Distinguia-se, sobressaindo da madeira da porta, algo que me sobressaltara. A Vanessa não precisou de se voltar para trás para perceber.

— Está ali desde ontem — disse ela. — Ainda não tinhas visto?

— Aquele corredor costuma receber tão pouca luz que já me dou por feliz por não esbarrar contra as paredes.

— Vem, vou mostrar-te.

Deixou o prato no chão e conduziu-me pela mão, apesar de o percurso até ao quarto da Rosa Maria ser rectilíneo e mensurável em palmos. Na porta, à altura dos olhos de um homem adulto, via-se um círculo pintado com tinta cor-de-laranja. A tonalidade era forte, quase a resvalar para o vermelho.

— Nenhum de nós sabe o que isto quer dizer — disse a Vanessa. — Tínhamos esperança de que tu soubesses.

— Lamento defraudar-vos. Não faço a mais pequena ideia. O que pode isto querer dizer? Um

círculo é um círculo.

— Eu acho sinistro. Faz-me lembrar narrativas bíblicas, o anjo exterminador, as portas das casas do povo escolhido aspergidas com sangue de animal. Um sinal.

— Um sinal não passa de ruído, para quem não conhece o código.

— O que irá dizer disto a nossa senhoria? — perguntou a Vanessa, subitamente maliciosa, como perante uma travessura à qual se reconhece, mau grado a torpeza, um requintado travo cómico.

O ronrom da campainha interrompeu as nossas especulações. Eu sabia que os meus convidados só começariam a chegar daí a uma hora, na melhor das hipóteses, por isso adivinhei tratar-se dos convidados do Cristóvão. Todos eles conheciam a casa ou vinham com alguém que conhecia a casa; deixámos a porta aberta e o caminho livre para entrarem e fluírem para a sala. Quando acabei de arrumar as bebidas no frigorífico e de dar destino a uma pilha de livros emprestados que alguém se lembrara de devolver, já as vozes e a música tinham tomado conta da sala. A aparelhagem debitava John Coltrane. Discutia-se um prémio de internacional de arquitectura que tinha sido atribuído àquele que, entre os potenciais candidatos, menos o merecia.

* * *

A nossa senhoria é um encanto de pessoa. Visita regularmente o apartamento, não só para se inteirar das infiltrações e avarias nos electrodomésticos, mas também e sobretudo para conversar, ficar a par do que nos inquieta, das nossas saúdes, dos rumores que correm pela vizinhança. Costuma demorar-se; na despensa há uma garrafa de Licor Beirão à qual só falta uma etiqueta com o seu nome. Preocupa-se connosco como se fosse nossa mãe.

Quando a nossa senhoria fala da Rosa Maria, a sua voz perde firmeza e desce um tom. Cheguei a suspeitar de que ela sabia mais acerca da Rosa Maria do que nós, que estaria a par de sei lá que segredo surpreendente e comprometedor. Estou agora convencido de que aquilo que a inquieta nesta inquilina tão especial é algo de difuso, um misto de impressões e de ignorância que pouco deve a certezas ou sequer a conjecturas. Nunca as vi na mesma sala: é sempre numa terceira pes-

soa solene e sombria que a nossa senhoria fala da Rosa Maria.

Quanto ao Rafa, já todos aprendemos a não proferir o seu nome à frente da nossa senhoria. Causa-lhe terror e asco. Não me surpreenderia se ela acabasse por lhe vedar a entrada na casa.

Não se pense que o Rafa é um facínora, um monstro reles que pavoneia um mau carácter dentro destas quatro paredes; não se pense que a Rosa Maria tem o hábito de causar escândalo por um sim e por um não. Perante um terceiro, é difícil descrever a Rosa Maria sem lhe conferir os contornos de criatura exemplar. A Rosa Maria é um inquilino modelo. Não há memória de ela alguma vez ter deixado um pires sujo no lavalouça.

E porém aquela maneira de andar que se diria um vaguear fantasmático, com a cabeça ligeiramente inclinada para um dos lados, tão alheada de tudo como se fosse sonâmbula...

... os gritos nocturnos, os sons de queda de objectos, as conversas intermináveis cujo rumor abafado nos chega através da porta fechada ou das paredes...

... as cartas com selos de países distantes, dirigidas à Rosa Maria, chegadas ao seu destino apesar dos erros no endereço escrito em letras garrafais, esborratadas pela água ou sabe-se lá que fluidos, ou numa caligrafia minúscula e intrincada...

Entretanto a noite avançara. Os convidados — coisa pouco vista — tinham-se juntado em grupos pequenos e bichanavam argumentos prós e contra com uma falta de convicção que nem a hora tardia ajudava a explicar.

Eu estava na sala, sentado no chão, com o meu copo (uma *lambic* belga de framboesa) pousado junto a mim, a meia-distância de duas destas discussões amorfas e tépidas (erros recorrentes na avaliação do significado histórico do Futurismo italiano, excelência de uma encenação recente da ópera *Die Frau Ohne Schatten*, de Strauss). De onde me encontrava, conseguia ver o enfiamento do corredor principal do apartamento. A certa altura pareceu-me ver a porta do quarto da Rosa

Maria a abrir-se. A dúvida sobre se se tratava de uma banal ilusão, potenciada pela fadiga e pela luz escassa, durou poucos momentos. Um, dois, três vultos de pequena estatura (crianças?) saíram do quarto, devagar e em silêncio. Seguiram-se mais dois, estes com o tamanho de homens adultos. Estavam todos vestidos de escuro, um cambiante soturno de cinzento que emergia com dificuldade das trevas do corredor. A Rosa Maria mal apareceu: não mais do que um perfil e uma das mãos, através do espaço estreito entre o lambril e a porta, aberta até onde o permitiam a pequenez do quarto e a mobília. Houve abraços de despedida que tinham a solenidade de uma família enlutada. A Rosa Maria ficou a vêlos sair do apartamento, um por um.

No dia seguinte, ouvia-se um soluçar contínuo vindo do quarto da Rosa Maria que durou toda a manhã. Haveria motivos para nos preocuparmos com o seu bem-estar, a sua saúde? Se os havia, soçobravam em silêncio perante a segurança e a indiferença do Rafa, que entretanto chegara e se instalara no seu canto de sofá favorito, indiferente ao debate de uns amigos de amigos do Cristóvão (Bartók e o regionalismo na música, onde reside a fronteira entre guardiães de uma tradição e abutres culturais?), estudando criticamente os canapés e os cubos de autêntico queijo manchego espetados em palitos à sua frente. A sua postura, a sua maneira de se calar sabendo que voltaria a ser o centro das atenções assim que se resolvesse a tomar a palavra, eram a de quem se sente em sua casa. A presença do Rafa tornava-se cada vez mais frequente. Pouco a pouco, passara de visita mais ou menos incómoda a indispensável. Quando não estava a servir de pronto-socorro informático ao Emílio (sistema operativo, partição do disco rígido, antivírus, bases de dados, instalação de periféricos, configuração de rede...) exercia as suas actividades de pequeno corretor (quem diria que a Vanessa apostava — nunca sem antes se entregar a prolongadas deliberações com o Rafa — no campeonato norteamericano de hóquei no gelo?), isto para não falar dos seus negócios menos lícitos

ou menos confessáveis, resolvidos em locais mais recatados, isentos de ouvidos indiscretos. Entre uma e outra diligência, o Rafa encontrava tempo para socializar na sala. Era aí que ele se entregava a um diagnóstico benevolente sobre a ocupante do quarto mais escuro da casa.

— A Rosa Maria está bem e não precisa de aconselhamento. Sabe perfeitamente decidir pela própria cabeça o que é melhor para ela. Precisa apenas de estar sozinha durante uns tempos para reflectir sobre a sua vida e sobre o que quer fazer com ela.

— Sempre foi dada a humores, mas não se deixa abater. Tem fibra. Verga mas não parte.

— É dona de um senso comum sem falhas. Nunca se deixa apanhar sem os dois pés bem assentes na terra. Quem me dera poder dizer o mesmo de mim próprio! Brutal, este queijo.

Quando passo ao Rafa um copo de Riesling, aquilo em que reparo é nas minúsculas partículas de tinta vermelho-alaranjado que permanecem visíveis nas unhas do seu polegar e indicador direitos.

* * *

Alguns dias depois, a Rosa Maria partiu. De um dia para o outro, deixámos de a ver ou de a ouvir. Os rumores nocturnos que se escapavam das paredes do seu quarto cessaram por completo. A certeza final só surgiu quando a senhora começou a trazer potenciais inquilinos para visitarem o quarto, homens e mulheres, jovens ou maduros, que chegavam, entravam no quarto com o sorriso expectante de quem descobre um espaço que pode vir a ser o seu durante meses ou anos, saíam com uma expressão inquieta e acosada, o olhar fugidio, minúsculas crispações nos dedos e na face.

As cartas com selos de nações exóticas deixaram de aparecer na caixa de correio.

A Rosa Maria não deixou nada atrás de si: nem um bilhete, nem haveres pessoais. Nada a não ser um iogurte com pedaços, cujo prazo em breve expirou.

A porta do quarto da Rosa Maria estava aberta. Bastava empurrá-la para entrar. Nunca algum de nós entrara naquele quarto, continuávamos relutantes em fazê-lo, como que fiéis a um acordo sem palavras, a um consenso sobre o que era adequado e o que era escabroso.

Esse acordo sem palavras foi rompido em silêncio, talvez por ignorância, pela Inge, que numa tarde de muita chuva empurrou a porta do

quarto da Rosa Maria até onde pôde e penetrou no interior.

Fui o único que a viu sair do quarto da Rosa Maria. Tenho a certeza absoluta disso. Ela não permanecera no quarto mais do que alguns minutos. Pensei que se iria dirigir para a sala para contar a sua experiência, mas afinal entrou no seu próprio quarto, sem olhar para trás. O tempo corria, eu sentia-me incapaz de ler ou ouvir música, de me concentrar no que quer que fosse. Combati a tentação de bater à porta do quarto da Inge. Quando a tentação ameaçava levar a melhor, a Inge saiu do quarto vestida para sair. Levantei-me do sofá assim que ouvi a porta do apartamento bater. Saí também, galguei as escadas, avistei a Inge no cimo da rua. Seguiu com precaução, mantendo entre nós a distância adequada a um perseguidor que conhece o perseguido. Estranhei a luz do dia, os aguaceiros esparsos no meu rosto nu. A Inge entrou num autocarro, corri para o apanhar. Agora a Inge está sentada de costas para mim. Não me resta mais do que contorná-la por trás, sentar-me no lugar livre à frente dela, olhá-la bem nos olhos. Partilhar o que neles houver para partilhar. Não é um abismo, não passam dos olhos verdes de uma pessoa.

Abril 2011

RECENSÕES

O VERÃO DE 2012

Ana Almeida

Paulo Varela Gomes, *O Verão de 2012*, Lisboa: Tinta-da-china, 2013.

O primeiro romance de Paulo Varela Gomes acrescenta ao que existe outro Verão de 2012, a juntar ao que todos vivemos. É a história do Verão passado na vida de P., um homem doente, reconstruída pelo seu psiquiatra depois do acontecimento designado na primeira frase do livro por «A Tragédia do Largo do Rato», a partir de notas, fragmentos de textos, notícias. A sombra queirosiana desta designação expande-se até Sintra, onde P. passa grande parte do Verão, junto da mulher e dos cães, lendo entre outras coisas uma edição recente (de 2009) de o *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, em busca de «coincidências ou prenúncios» (p. 98) sobre o seu próprio Verão e o seu próprio estado, em entradas acerca de um Verão passado por Beckford no Ramalhão, em 1787.

É virtude de Paulo Varela Gomes lembrarmos que, como o *Diário* de William Beckford para P., todos os nossos livros são sobre os nossos próprios Verões, ainda que estes e nós mesmos mudemos com o tempo. Um grau mínimo de razoabilidade assegura-nos, pois, que não somos apenas nós que mudamos, no sentido de, por exemplo, aprendermos tarde o que são certas coisas (à semelhança de P. relativamente aos animais: «Também ele não soubera o que eram os animais até muito tarde», p. 52). São também as coisas que mudam — como indica a diferença, na vida de P. e do seu psiquiatra, entre os Verões

«de quatro meses», recordados com «bonomia» (p. 84), e o Verão de 2012. Os livros que lemos, contudo, parecem andar a par de ambas as formas de mudança, mesmo quando preterem em actualidade o que acrescentam em oportunidade. A respeito daquela lembrança, é por isso de algum modo redundante que se fale do nosso Verão comum de 2012 em *O Verão de 2012*. Não é lição do romance que todos os romances são sobre *isso mesmo*? O modo doente de ler de P. é afinal o modo de ler por defeito de todos nós.

Avisados pelo romance quanto a tal redundância, não parecemos por isso estar para o romance de Paulo Varela Gomes como P. para os livros de William Beckford ou como este para *The History of Lady Julia Mandeville*, da escritora inglesa Frances Brooke, a partir de cujas páginas Beckford chegaria a «uma experiência da realidade da morte e da perda» (p.106), da realidade da sua própria viuvez. É possível que o nosso ano de 2012 esteja mais nos cães, pássaros e plantas deste romance, que nas suas tempestades, *troika*, desemprego e falências. Ainda que doente, o modo de ler de P. é no entanto apenas lúcido, de acordo com a sua definição do termo, dada a propósito de umas férias no sul, no mesmo Verão: «a lucidez não tem necessariamente que ser o desvelamento do mal ou da fealdade, também pode ser a abertura da luz do entendimento à empatia para com os outros ou as coisas» (p. 98). A Sintra de

um Beckford é irremediavelmente a *nossa* Sintra, mas vemos-nos a nós por seu intermédio pode aproximar-nos a uma forma de ligação à vida cujo sentido depende de outros e de outras coisas — cães, um grande pinheiro manso, pardais, a nossa mulher. Ainda que não o possamos reclamar como conquista, e ainda que por razões em todo o caso auto-indulgentes, assim emergimos, justificados no nosso modo supersticioso de ler, precisamente no sentido corrigido de «superstição» explicado no romance, isto é, «no seu papel mais importante, que é o de servir como uma espécie de bordão a que recorremos para dominar a angústia» (p.18). Quanto à possibilidade deste domínio, a presença dos outros e das coisas a quem, muito a propósito, se estende a nossa empatia não é indiferente.

As mesmas férias numa «vila de praia» (p.86) suscitariam a P. um «breve diário» (p. 87), de que nos é dado a ler um fragmento. Deste, diz-nos o psiquiatra, foi suprimido completamente aquilo que «nas ruas, nas casas, nas pessoas, no mar e na praia pode ser fonte de curiosidade e alegria» (p. 87). O psiquiatra responderá ao texto de P. sobre a vila com uma carta sobre a mesma vila, a qual se limitava «a oferecer uma alternativa à sua experiência amarga do lugar de férias» (p. 92). Visto por nós, é 2012 uma vila de praia vista por um doente? Interessa pouco se a doença é um estado exacerbado da consciên-

cia, como apercebermo-nos de que respiramos, ou se o contraste entre a vila vista pelo médico e pelo paciente nos aconselha a um cepticismo quanto às nossas próprias impressões imediatas sobre o nosso ano de 2012. Estar doente é por vezes, como no caso de P., resistir pouco a que nos persuadam dos nossos exageros, mas não é necessariamente abdicar-se do que se é. Usando palavras de P., é «ser-se feliz sem se cair na estupidez de acreditar na felicidade» (p.98), se tal for possível.

O doente vê o mundo como se este fosse terminar, o que em certo sentido é verdade: o fim do mundo é, até certo ponto, quando cada um de nós acaba. Sabemos no entanto que o mundo não termina. A «tragédia do Largo do Rato» é um gesto dirigido às coisas que nos sobrevivem — e que para nós são um mistério — como pedir a alguém que adie até à nossa ausência a abertura dos presentes que lhe oferecemos. De algum modo, isto é também como consolar, com «risos e graças» (p. 29), um amigo ‘terrivelmente angustiado’ (p. 29) com a notícia de que estamos doentes. Deste modo somos lembrados de que exercitar a «difícil arte» — forçosamente solitária — «de viver um dia de cada vez» (p. 28) distingue-se de preparar a nossa ausência. Este último é um acto que dirigimos aos outros, objectos que são da nossa empatia.

AS MÃOS

Gustavo Rubim

Manoel Ricardo de Lima, *As Mãos*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

Ninguém parece formar uma ideia de conjunto particularmente nítida acerca da prosa literária que se escreve agora em português. Talvez nem faça falta. Uma hipótese simples é a de que, salvo alguma obra de maior alcance público, parte dessa prosa esteja a renovar-se por via de experiências discretas. Experiências, naquele sentido em que a palavra se consagrou para designar a atitude que prefere avançar por tentativas do que pelo traçar de projetos.

De certo modo, é assim que Manoel Ricardo de Lima refere o âmbito e a história deste seu *As Mãos* no texto que escreveu para preâmbulo à 3ª edição do livro (Rio de Janeiro, 7Letras, 2012). De um lado, as três edições são experimentações diversas da mesma ideia textual, que começou em 2003 numa tiragem pequena, como o próprio autor cuida de explicar; de outro lado, essa ideia terá sido sempre um «desenho impreciso» traçando algo como «um limite entre o poema e a narrativa numa espécie de experiência móvel e desamparada» (p. 9). Mobilidade e desamparo que, entretanto, não dispensam o apoio ou a insistência de uma espécie de eixo entrelaçado, que ao leitor será fácil reconhecer, «em torno de uma guerra, de uma cidade e de uma história de amor». Mas não é bem esse triplo fio narrativo que suporta um texto para o qual é visivelmente nas intensidades (não nos enredos) que tudo na escrita se joga. É sobretudo a força de algu-

mas frases e de algumas imagens que mantém o texto em movimento — entre um «lugar de areia e escombros» que «está em guerra» (mas não há qualquer conflito militar para identificar, narrar ou descrever), no início, e uma circunscrita «vida sobre a mesa, entre a ferrugem e o tempo», no final, que é aliás uma volta ao início e por isso a primeira e a última partes de *As Mãos* se chamam ambas «Um».

Por isso e sobretudo porque quer no início, quer no fim, é só *um* quem está presente — alíngens no meio da guerra em que toda a cidade se converteu — escrevendo a história de amor cujo fim traz consigo como que o fim do mundo habitável. É uma tentação ver aqui, neste confinamento da voz narradora a si mesma, a essência daquele «limite» em que poema e narrativa se sobrepõem, como se o lírico tomasse conta do épico. Tanto mais que a catástrofe significada pelo malogro amoroso parece relançar uma certa rejeição do mundo que associamos, quanto mais não seja por convenção romântica, ao lirismo tomado enquanto mitologia do amor. Mas o texto não nos deixa cair na tentação. Por duas razões, pelo menos: 1) porque, fora a memória do encantamento passional e erótico, não há propriamente mitologia do amor na história lembrada nem no discurso que a relembra (aliás, com dificuldade, com resistência); 2) porque a imagem da «guerra», a imagem da cidade como

guerra e guerra suja, é uma parte dessa história, no sentido em que provém do discurso da mulher, sem nome, que entretanto desapareceu e do tempo em que com ela houve uma história de amor. «*Está tudo molhado e podre no meio dessa guerra.*» — é justamente uma fala dessa mulher, recuperada do tempo em que a história acontecia. A diferença (porém, não chega para uma mitologia) é que ela acrescentava: «*Mas fácil de secar, (...) fácil de reter, de pôr na mão, de levar com carinho, de enviar com cuidado.*»

Essa facilidade de levar, ou essa afirmação da facilidade é o que se perdeu até deixar só a cidade com a sua guerra e o narrador com a sua «dor» e sobretudo com a presença das paredes que o circundam, «estas paredes» dentro das quais a própria cidade está confinada, de acordo com o emblema consignado no refrão da canção de Belchior que serve de epígrafe ao livro: «esta casa não tem lá fora / a casa não tem lá dentro».

O narrador emparedado no meio da guerra urbana não é portanto um narrador lírico cultivando a nostalgia dos tempos felizes. É antes um homem que tenta romper pela escrita o isolamento deste mundo sem dentro nem fora de cuja violência só parece haver escapatória pela via do amor. Aliás, seria melhor dizer deste não-mundo, pois a palavra «mundo» já significa uma ordem qualquer humana ou humanizada, uma instância de vida em que seja possível a escolha, a distinção cuja expressão emblemática pode ser a frase que melhor recorda a presença da mulher que depois desapareceu: «*Não se fica perto de quem não se conhece as mãos.*» Conhecer as mãos é o sinal da proximidade, a condição ou até a cláusula para uma hipótese de comunidade, quer dizer, de vida comum, de vida que acolhe o outro *como um*, como o único ou o singular que o outro é. Trata-se portanto de uma cláusula em que a comunidade (a experiência da comunidade) não é dada enquanto óbvia ou natural mas, pelo contrário, se apresenta apenas na sua característica de raridade sujeita a requisito. Tudo o mais é guerra.

Ora, se esse reconhecimento da singularidade é a linha que subverte a guerra sem a combater, ele é ao mesmo tempo uma espécie de antena que nunca ilude quem de facto tem pela frente. Na memória do homem agora escritor, dominada pela «ofensa que o vazio deixa», essa mulher declarava abertamente a solidão em que ficava na proximidade deste homem em quem uma incerta «dor» estava sempre presente: «*Não adianta nada*», costumava dizer, «*nada, nada que eu faça retira esta dor que tem aí, nada que você faça retira a solidão que tenho aqui*». Isto pairava sobre nós, «*Nada, absolutamente nada*». O que pairava era portanto o falhanço anunciado da própria proximidade amorosa, como também se pode dizer que o que pairava era assim o nada ou a nulidade a ameaçar a promessa de plenitude, a promessa de mundo da história de amor: «*Minha alegria era ela. Meu amor do mundo era todo para ela.*»

De certo modo e por isso mesmo, quer dizer, por estar sempre situada ou desequilibrada entre promessa e ameaça, essa história de amor nunca chega a ser história, a não ser da maneira descosida em que alguns episódios ou menos que isso, algumas cenas (em particular, eróticas), algumas frases ou declarações mais enigmáticas (que «ela» proferia) assomam de novo à memória descontínua do narrador. Aprópria escrita da narrativa, que regularmente se vai comentando a si mesma, não se representa senão como «rabiscos, desenhos, cálculos sem prumo» ou «esta precaução chamada de anotações de lembrança para me manter vivo, por enquanto». Uma escrita de sobrevivência, espécie de tábuas de salvação amanhada com destroços. A prosa mesma tem algo de destroçado, como se fosse feita, em certos momentos pelo menos, de farrapos de frases, mais do que de sentenças inteiras: «*Me debato aqui dentro, e dentro da casa, pelo corredor, até a cozinha, pelo quarto ou timidamente cometendo o percurso das janelas que se voltam para as paredes, estas, próprias, as donas da situação, se alguém visse tudo diria, não saberia como, mas*

diria, até porque, assim, isso, dessa forma, como pudessem, fossem, então, faço o quê, orientam minha mendicância, minha cisma», etc. Não há aqui vestígio de qualquer vanguardismo serôdio que quisesse desfazer a linha sóbria, clássica, que uma parte da prosa brasileira e portuguesa continua a cultivar sob os já seculares auspícios de Machado ou de Eça. Bastaria ler quase qualquer um dos contos que Manoel Ricardo de Lima reuniu num volume intitulado *Jogo de Varetas* (7Letras, 2012), saído ao mesmo tempo que esta terceira versão de *As Mãos* (e ambos, aliás, com colaboração da portuguesa Rachel Caiano no desenho das capas), para comprovar que não escapa ao escritor o domínio dessa linha mais composta ou articulada. A língua desfeita de que parece tecer-se o texto de *As Mãos* surge então como se fosse a única língua possível a quem, no limite, nem escrever deseja, mas apenas «rabis-car enquanto isso me acalma o descontrole e o medo».

Uma das últimas frases, um dos últimos bocados de frase de *As Mãos* diz simplesmente «me custa dizer», para logo de seguida reforçar ou agravar: «me custa muito dizer». Todo o texto se deixa ler guiado por essa dificuldade de dizer,

que é ao mesmo tempo (e mais ainda) dificuldade de narrar e, afinal de contas, uma necessidade de lembrar toda assente na imensa dificuldade de lembrar, como se as «anotações de lembrança» por nada fossem motivadas que não fosse por uma violenta resistência à lembrança. No seu modo de procurar um contacto com o passado, para desenterrar aliás um passado em que houve *mãos* e contacto, o texto confronta-se com uma memória solta de fio temporal e apenas desencadeada pelos lugares em que resta um traço do que aconteceu. Mas que lugares subsistem para um emparedado além das paredes que o cercam? No fim de uma evocação erótica particularmente eufórica ou deliciada, são essas paredes que têm a última palavra e compreende-se que o sejam, porque na verdade só elas persistem do que entre elas se passou. Da mesma maneira: que história, capaz de fazer sentido, deixam o prazer e a alegria, quando aquilo que deixam é sobretudo o rasto de terem desaparecido? Narrar a alegria sob a memória do desastre é como querer escrever uma história esmulambada e condenar-se, portanto, a não encontrar no caminho da escrita senão «todos os molambos da memória».

KAFKIANA

Nuno Amado

Agustina Bessa-Luís, *Kafkiana*, Lisboa: Babel, 2012.

Sempre que, com o objectivo de descrever a escrita de Kafka, se utilizam adjectivos como «pessimista», «melancólica» ou «neurótica», fico com a impressão de que nunca se leu o conto sobre o celibatário Blumfeld e se devia dormir enquanto se liam alguns episódios d’*O Processo*, como aquele em que Joseph K. surpreende um algoz com roupas de couro a açoiar, numa arrecadação, os dois homens que, no início do romance, lhe tinham aparecido no quarto a anunciar a prisão. Ora, é precisamente em não ser esse o caso deste pequeno livrinho que reside um dos méritos — talvez o mais saliente — da apreciação kafkiana que nele se desvela. O Kafka a que Agustina Bessa-Luís procura dar expressão não é aquele a que nos habituámos, corrompidos pelas opiniões de certos filósofos e críticos de distraída atenção, a quem o judeu checo invariavelmente parece ou demasiado judaico, ou demasiado checo. Meditando sobre coisas que amiúde se negligenciam, como o humor de Kafka, e discordando da ideia de que a sua obra é neurótica ou pessimista, esboça Agustina um retrato de um escritor que de célebre tem apenas o que erradamente se acha que foi.

Excluindo o quarto e último texto dos que neste livro se antologiam, que não é senão, como o caracteriza o marido da escritora, Alberto Luís, na advertência que a antecede, «um passeio por Praga», os restantes ensaios esforçam-se por ra-

biscar exemplarmente a figura de um escritor talvez mais lido do que compreendido. Como o afirma Agustina, involuntariamente servindo esta apreciação, «nenhum outro escritor gerou até hoje tanta polémica como Kafka» (p.25). Desses três textos, advirto mais extensamente para o segundo, «Um Presépio Aberto», por ser esse que, mediante a análise que me esforçarei por propor, melhor permite enquadrar os restantes na percepção pouco convencional que a autora tem de Kafka. Neste pequeno ensaio, discute Agustina, a propósito da correspondência entre Kafka e a irmã Elli no Outono de 1921, sobre a educação do sobrinho Felix, aquilo a que chama «uma série de instruções excepcionais de senso prático que podiam resumir um memorial de grande educador» (p.41).

Para nos situarmos, uma vez que Agustina parece apenas apontar para a preocupação de Elli com «a expansão física e emocional do jovem Felix», é preciso talvez notar que as quatro cartas de Kafka encerram argumentos e contra-argumentos favoráveis à ideia, à qual a sua irmã resistia, de enviar o sobrinho, então a caminho dos dez anos, para uma escola fora de Praga e longe da família. Às objecções protectionistas de uma mãe que não pretende perder o papel principal na educação do filho, Kafka reage alegando que o excesso de indulgência e mimos, os estímulos exagerados a que se está

sujeito numa cidade grande e o aborrecimento de uma vida confortável farão do sobrinho um adulto fraco. É sobre estas considerações, ou sobre as razões que levam a elas, que Agustina mais pormenorizadamente se debruça, e são elas que, uma vez analisadas, lhe permitem concluir que, para Kafka, a educação de uma criança é essencialmente uma luta entre o espírito que lhe desperta no corpo e o tédio que o tenta invadir. As reflexões de Kafka acerca dos malefícios do tédio, no entanto, não têm lugar senão algumas linhas depois, e apenas para dizer que não há maneira alguma de um progenitor vacinar uma criança contra tal invasor. Agustina está certa, ao afirmar que Kafka «considera o tédio o mais perigoso dos estados de espírito» (p.42), mas não creio que infira certamente o que a partir de tal afirmação há para inferir.

Na contenda entre pais e filhos, Kafka está do lado dos filhos não porque a criança, a quem o tédio ainda não fecundou, representa o potencial espiritual mais elevado, mas porque não há, na sua opinião, piores educadores de um filho do que os próprios pais. Não é o tédio, propriamente dito, que mais interessa aqui a Kafka, mas o papel que a irresponsabilidade paterna desempenha na fragilidade com que a criança faz frente às investidas do tédio; não é do tédio que Kafka acha que as crianças precisam de protecção, mas dos próprios pais. É isso que justifica que, nas últimas duas cartas, os argumentos de Kafka se suportem nas teorias educativas a que Swift dá expressão no sexto capítulo das *Viagens de Gulliver*, argumentos a que, aliás, a escritora não presta muita atenção, considerando-os produto de uma «má interpretação» (p.45) da obra de Swift. A posição de Kafka fica, porém, clara quando, respondendo à objecção de Elli de que as crianças devem estar gratas aos pais pela sua existência, explica no começo da última das quatro cartas que aquilo que mais interessa a Swift nos costumes liliptianos não é a ideia de que as crianças nada devem aos pais, mas a convicção de que os pais

são as últimas pessoas a quem se deve confiar a educação dos próprios filhos.

O que Kafka sugere, nessa carta, é que a educação de uma criança seja entendida como o processo de correcção de um desequilíbrio de que padece o organismo animal a que chama «família». Tal desequilíbrio resulta, no seio familiar, da desigualdade das suas partes, da superioridade física e mental dos pais. Para corrigir tal desigualdade, diz Kafka, os pais assumem-se como representantes da família, acabando por privar os filhos de personalidade própria. A tirania e a escravatura, os dois métodos educativos ao dispor dos pais, ambos engendrados pelo egoísmo deles, conduzem então a que os filhos, modelados à imagem das expectativas dos pais, se conformem com um certo tipo de preceitos e cumpram os ditames paternos sem contestação. Entendendo-se a família como um organismo composto por partes desiguais e a educação de uma criança como a solução que o organismo concebe para corrigir essa desigualdade, toda a criança cuja educação for conduzida pelos pais (a parte mais forte do organismo) tem por fim ser assimilada pelo organismo. Aqueles que, por qualquer razão, acabam por não crescer em conformidade com tal organismo, adianta ainda Kafka, não são expulsos, pois um organismo não pode expulsar partes de si mesmo, mas amaldiçoados ou consumidos. Para aqueles que conhecem a obra de Kafka, tais ideias não podem ser surpreendentes: é dessa maldição que tratam muitos dos seus textos (em algumas das primeiras obras como «A Metamorfose» «O Veredicto» e «O Fogueiro», então, a maldição ou o crime familiar é mesmo o tema central) e é, acima de tudo, da posição de fraqueza daquele que é amaldiçoado pela família que Kafka frequentemente se queixa nos diários, na correspondência, ou na famosíssima «Carta ao pai». Neste conjunto de cartas à irmã, portanto, Kafka está, como quase sempre, mais a fazer autobiografia do que a revelar-se, como sugere Agustina, «um investigador prodigioso dos problemas da educação» (p.43).

Só assim é possível, aliás, ajustar o Kafka destas quatro cartas ao homem que Agustina procura retratar no primeiro e no terceiro texto do livro. É nesses dois textos, «Kafka e a Mendiga de Praga» e «Kafka e o Bacilo da Indecisão», que me parece que as intuições de Agustina maior interesse suscitam. Entre elas, a engenhosa tentativa de conciliar o argumento de Adorno de que Kafka descobre que o único meio para escapar à violência da modernidade «é o de fazer-se pequeno, como um insecto» (p.22) com ideia sinuosa de Deleuze e Guattari acerca da alegada literatura menor de que Kafka provinha, e que leva a autora a concluir que «o tema obsessivo de Kafka é o direito do ínfimo, do pequeno ser desqualificado socialmente» (p.19), é talvez a menos acertada. A apologia do ínfimo deriva, como a leitura atenta das cartas acerca da educação das crianças demonstra, da posição de Kafka no seio da sua família, e a desqualificação social tem origem numa desqualificação anterior, de carácter familiar. A obsessão de Kafka com a pequenez não provém necessariamente de um conflito entre o indivíduo e o mundo, mas do que quer que tenha motivado a maldição familiar que sobre ele se abateu.

É, finalmente, ao equacionar Kafka como «um filho enjeitado dos românticos» (p.27-28)

que Agustina chega à intuição — pouco explorada posteriormente, é certo — de que a sua escrita se relaciona com exercícios de espiritualidade, com o jejum e com a castidade. Com efeito, a vocação de Kafka para a escrita relaciona-se com tudo isso, mas também com a baixeza que parece louvar constantemente, com as suas ideias sobre educação familiar, e mesmo com a índole indecisa a que Agustina alude, no terceiro texto, ao sugerir que, a par do diagnóstico da tuberculose, Kafka fora também «assaltado por um bacilo novo, incurável, o bacilo da indecisão» (p.59). É a relação de Kafka com a escrita que coordena todas estas vicissitudes, e é essa «vocação irrevogável», como a caracteriza numa carta ao pai da sua noiva, Felice Bauer, que, no limite, força a exclusão familiar de que trata nas quatro cartas à irmã e postula a criatura amaldiçoada que se considera. Ao retratar diferentes aspectos da vida de Kafka, *Kafkiana* mostra também, conquanto obliquamente, de que modo se conjugam muitas das principais preocupações de Kafka e de que modo pode uma vocação determinar toda a vida de um escritor. Tais méritos justificam plenamente, por isso, a sua leitura.

THE ART OF PROCRASTINATION

Maria Sequeira Mendes

John Perry, *The Art of Procrastination: A guide to effective dawdling, lollygagging and postponing*, Nova Iorque: Workman publishing, 2012.

Todos adiamos tarefas, mas os procrastinadores fazem-no de modo crónico, procurando distrações que os levem a protelar o trabalho que têm em mãos. A capacidade de se adiar indefinidamente uma obrigação pode, todavia, ser produtiva se considerarmos, como John Perry, que no acto de se evitar uma tarefa se realizam muitas outras igualmente importantes. A esta particularidade chama o filósofo «procrastinação estruturada», um conceito descrito no seu mais recente livro, cujo título parece conter um programa de adiamento da leitura: *The Art of Procrastination: A Guide to Effective Dawdling, Lollygagging and Postponing... Or, Getting Things Done by Putting Them Off*.

A obra surge a partir de um artigo escrito para *The Chronicle of Higher Education*, republicado mais tarde no *blog* do autor, e rapidamente transformado em êxito. Deste conjunto de circunstâncias resultam, parece-me, a maior virtude do livro, i.e., a descrição de uma boa ideia sobre o conceito de procrastinação, e o seu pior defeito, ou seja, a substituição de um argumento filosófico sobre o tema por um guia de auto-ajuda para procrastinadores.

O mérito de *The Art of Procrastination* consiste, assim, na redescção da procrastinação, tantas vezes caracterizada enquanto comportamento *akratico* ou resultante da falta de vontade do sujeito. Como o autor indica, procrastinação

implica fazer um plano, adiar-lo para um momento futuro, não o cumprir, replaneá-lo e voltar a adiar-lo. Contudo, este prorrogar da acção inclui igualmente a concretização de uma série de pequenas tarefas. Deste ponto de vista, o procrastinador difere do preguiçoso — distinção que Perry não aborda — na sensação de culpa que o leva a ser muitíssimo competente no conjunto de actividades realizadas durante a protelação.

O autor relaciona procrastinação com perfeccionismo e com a incapacidade de se perceber que, por vezes, é melhor terminar um trabalho de modo imperfeito do que nunca o completar. Para este efeito, e aqui surge o lado menos feliz de *The Art of Procrastination*, Perry sugere a criação de listas de tarefas diárias com o propósito de «dar ao procrastinador a experiência de ir riscando os itens da lista à medida que as tarefas vão terminando. Assinalar o item, ou riscá-lo com um floreado, dá-nos um pequeno empurrão psicológico». Outros conselhos incluem a descrição de como a música pode auxiliar os procrastinadores nos seus momentos de neura, a caracterização dos cuidados que devemos ter com o computador enquanto elemento de procrastinação por excelência, a necessidade de colaborar com não-procrastinadores, entre outras sugestões prosaicas. Todavia, a frase citada merecia desenvolvimento ao descrever o importante problema, mencionado, mas não tratado pelo autor,

de uma pessoa se enganar a si própria. A capacidade de redigir listas de afazeres pressupõe que o procrastinador se consegue enganar, nem que seja por momentos, e que nessas ocasiões felizes ultrapassa a procrastinação. Perry afirma: «Como virtualmente todos os procrastinadores têm excelentes capacidades de se enganarem a si próprios (*self-deception*) — que poderia ser melhor do que usar um defeito para aniquilar as consequências do outro?». Deste ponto de vista, julgo que seria interessante ponderar se a procrastinação resulta de uma desadequação de vontades (entre o que sabemos ser bom para nós, o que nos apetece fazer e o que queremos ser no futuro); de um modo de interpretação erróneo das nossas deliberações; ou de por vezes termos de cumprir tarefas que não desejamos realmente concretizar (critério aparentemente mais racional do que os restantes). Dependendo de cada uma destas respostas a lista de afazeres adquire sentidos distintos, que o autor ignora.

Creio que uma das particularidades da procrastinação reside no facto de, na maioria das vezes, as tarefas acabarem de facto por ser realizadas, mesmo que ligeiramente depois do prazo e mesmo que não tão bem executadas como ambicionado. Deste modo, seria interessante que Perry tivesse pensado na procrastinação enquanto modo de evitar uma acção ao longo de um determinado período de tempo, visto que sem essa dimensão temporal não se pode verdadeiramente falar em procrastinar — também neste ponto é o autor omissivo.

Por fim, a descrição do tema é incompleta ao não distinguir objectos de procrastinação. Adiar

actividades como fazer uma dieta ou exercício físico parece ser diferente da protelação académica. Quando o autor lê um livro para evitar corrigir os trabalhos dos seus alunos parece estar a contribuir para o acumular de conhecimentos necessários na sua profissão. Se, pelo contrário, decidir arrumar a casa sempre que tem de corrigir exames, isso poderá ser benéfico para o seu bem-estar, mas não o tornará um melhor professor.

O argumento de Perry sobre «procrastinação estruturada» podia ser desenvolvido no sentido de se considerar que a perícia interpretativa depende do acumular de conhecimentos realizados até uma acção ter lugar, e não necessariamente na ocasião em que esta acção se cumpre, i.e., o momento em que um livro é terminado. Para esse conhecimento terão contribuído alguns, mas não todos, objectos de protelação. Contrariamente ao que Perry parece pensar, existem necessariamente diferenças entre uma procrastinação bem ou mal estruturada, entre seres relapsos e seres competentes. Ainda assim, julgo que a procrastinação em arte ou na academia nos permite perceber coisas sobre as nossas acções ao longo de determinado tempo, bem como sobre a natureza da própria arte e das suas teorizações, i.e., sobre a existência de histórias que levam tempo a ser contadas, o mesmo tempo que levamos a descobrir coisas sobre nós próprios e a criar argumentos filosóficos sobre um determinado tema. Se assim for, talvez haja esperança de que este livro seja o prenúncio de um outro, mais ao estilo da obra académica do autor, no qual se substitua a arte da procrastinação por procrastinação enquanto arte.

OS INTERVALOS DO CINEMA

Ana Isabel Soares

Jacques Rancière, *Os Intervalos do Cinema*, tradução de Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Quando li pela primeira vez um ensaio de Jacques Rancière, lembro-me, pensei em Sebastião da Gama. Não é tão distante o tiro: a ideia de saber, em Gama, é a ideia daquilo que procura o mestre desconhecedor. Mas talvez o que mais tivesse aproximado aquelas duas figuras, na minha leitura, fosse um certo posicionamento, de ambos, perante o que pretendem conhecer. As explorações da sala, de cada um dos rostos dos seus alunos, fazem de Gama o «incapaz como tal» que constitui o explicador no relato sobre a «aventura intelectual» de Joseph Jacotot, tal como Rancière a narrou no começo de *O Mestre Ignorante*.)

A Orfeu Negro, que em Portugal já editara *O Espectador Emancipado* (2010) e *O Destino das Imagens* (2011) e tinha começado por incluir, no belíssimo volume *cem mil cigarros — os filmes de Pedro Costa* (2009), um ensaio de Rancière sobre o realizador, reincide. Volta a Rancière na lógica editorial que o próprio autor tem seguido: a reunião de textos dispersos, cuja origem se encontra quer em palestras dadas por ocasião de conferências quer em diferentes revistas. *Os Intervalos do Cinema* colige seis textos previamente apresentados, mas com alterações (escritos entre 2001 e 2010), a que acrescenta um Prólogo específico da coleção. É no eixo destas compilações, ou melhor, no achamento desse eixo, que está o labor de cada edição (e, na sequência, porque em todas se tem mantido a configuração

original, o de cada tradução da Orfeu Negro). Os livros anteriores — as anteriores coleções — juntavam textos de épocas próximas das destes. Não é, portanto, a cronologia a ditar a sua vizinhança.

O fulcro temático de *Os Intervalos do Cinema* (título tão ambíguo quanto preciso) é a ideia de intervalo — dos espaços que se constituem entre uma coisa e outra, preenchidos ou preenchíveis com sucessivas tentativas de entendimento do que rodeia esses interstícios. É neles, nesses intervalos, que o autor se coloca, talvez não tanto para conhecer o espaço entre um lugar e outro, mas para ficar de fora de ambos; para, estando de fora, desconhecer e poder, a partir daí, investigar. É um modo de auto-pedagogia: sair do campo, seguir em sentidos diferentes e olhar sempre para o sentido por onde não se vai. Rancière pretende ser o ignorante cuja mestria está em apanhar o conhecimento quando este baixa a guarda; ou seja, nos espaços e nos momentos intervalares.

No decurso deste passatempo (é a arte igual ao entretenimento, diz, quando se refere a Vincente Minnelli, assim como é uma ocupação de filósofo a tempo inteiro passear por um bosque ou publicar sobre cinema numa revista especializada), Rancière vai cumprindo uma falha, outro intervalo, este sim, aberto em contínuo: o espaço jamais completo da exegese dos filmes, da «figura singular» e do «momento significativo» que é cada filme. É que, se resulta deste

exercício o entendimento de uma ampla política dos filmes, a clarificação de uma teoria geral sobre o que pode o cinema fazer do ««cinematografismo» literário que o antecipa», a panorâmica de um salto temporal, estético porque político, que vai de *Das Nuvens à Resistência* até ao cinema contemporâneo (de 2010, altura em que apresentou no Centro Georges Pompidou a «conversa» sobre Straub e outros); o que mais se engrandece no passo e lhe agradece a arte é o olhar e o pensar sobre um filme em particular, um plano, uma imagem — mas também sobre uma palavra, uma personagem, um excerto de um livro. Porque são os exemplos que se escolhe dar aquilo que molda as palavras que sobre eles se pronuncia e, por elas e a partir delas, o pensamento que se constrói e se sustenta. Rancière olha para cada filme que analisa de um modo semelhante ao que Sebastião da Gama dedicava a cada um dos seus alunos: nada havia, de um para o outro, de repetível: era o que os fazia únicos e, no pensamento do mestre que os ignorava, era a possibilidade de escolher aqueles que o ajudaria a criar nexos de entendimento — sobre todos, sobre cada um.

A decisão do eixo editorial é a peça que garante a coesão. Sim — mas também a sintaxe dos ensaios, a sequência que acabam por constituir, que oferece fios de leitura não explicitados. Num dos exemplos mais interessantes deste livro, «*Ars gratia artis: a poética de Minnelli*», o realizador ganha um foco interpretativo que vem tingido do olhar sobre Bresson, do ensaio anterior («*Mouchette* e os paradoxos da língua das ima-

gens», original de 2003; o segundo mais antigo da coleção mas que se parece com uma inauguração de muito do pensamento aqui enunciado). Nem a mudança de capítulo evita a ligação. Se «o bailado, ao anular a verosimilhança dos lugares, dispensa os caracteres e os seus estados de alma, abrindo unicamente espaço para o desempenho» (95), essa figura des-caracterizada do bailarino num filme de Minnelli é a encarnação do único carácter possível e aceitável no cinema segundo Bresson: o modelo, a marioneta cuja existência in-depênde do espaço da acção e do seu tempo, se não — porque é dele, em absoluto, que vive — do espaço emoldurado do ecrã.

Encavalitam-se as leituras de filmes e de realizadores, umas nas outras por graça da sequência (e do final franqueado de cada texto), esucede ainda outro tipo de convivência, não necessariamente entrelaçada mas de correntes paralelas, entre as obras do cinema e as da literatura. Nenhuma das afirmações que faz a propósito de Flaubert ou de Proust figura como chave para a interpretação de filme algum, no momento em que se enuncia; mas, sem essa concorrência, não teria o ignorante mestre, nem teria o seu obtuso leitor aprendido tanto sobre Emma Bovary nem sobre Ginnie Moorehead.

(Fascina já, por tudo isto, imaginar o que não seriam dez ou doze páginas de Jacques Rancière sobre, por exemplo, *O Meu Caso*, de Manoel de Oliveira, e tudo o que nele é tramitação, pulo, quebra ou silêncio entre várias instâncias políticas de literatura, cinema, teatro e fé.)

FIDELIO

Sara Eckerson

Esta crítica tem origem em duas performances, que merecem ser altamente recomendadas —

Ludwig van Beethoven (1770–1827), *Fidelio*, (1) Opernhaus Zürich. Nikolaus Harnoncourt, maestro;

Florestan: Jonas Kaufmann; Leonore: Camilla Nylund (2004), DVD & (2) Wiener Staatsoper.

Leonard Bernstein, maestro; Florestan: René Kollo; Leonore: Gundula Janowitz (1978), DVD.

Uma coisa que sempre me interessou em particular acerca de *Fidelio*, a única ópera de Beethoven, é este ter passado muitos anos a adicionar elementos e a fazer anotações a esta obra específica, que era para si, obviamente, muito especial. Em todo o caso, *Fidelio* não é, de entre as obras de Beethoven, uma das melhores ou mais particularmente elegantes. Contudo, poderia afirmar-se que está entre as três obras cujo processo de composição, até à sua versão final, levou a Beethoven mais tempo. O «falhanço» de *Fidelio* nas suas primeira e segunda estreias, em 1805 e 1806, respectivamente, deveu-se a um conjunto de circunstâncias complicado e não necessariamente a uma composição desinteressante. No entanto, Beethoven reagiu mal a esta recepção e tal levou-o a continuar a trabalhar na obra, para atingir o estado de perfeição (inatingível) que *Fidelio* tinha na sua mente, até à sua terceira estreia em 1814. Considera-se que esta ópera pertence ao período «heróico» de Beethoven, o mesmo período de obras como Sinfonia n.º 3, «Eroica». Em alguns momentos, a ópera chega a soar como uma sinfonia, e o uso de trompas para obter um efeito heróico (que na verdade nunca chegou a abandonar a estratégia composicional de Beethoven) emerge em partes inesperadas dando, além disso, um tom de seriedade ao som da obra no seu conjunto. *Fidelio* não é no presente uma ópera muito amada pela generalidade do público de ópera,

e, tradicionalmente, não é usada com fins pedagógicos para demonstrar como deve parecer e soar uma ópera bem sucedida. Porém, *Fidelio* (ou *Leonore*, como Beethoven quis que se chamasse) foi para o compositor um trabalho doloroso, como escreveu em 1814, ao afirmar que merecia uma «coroa de mártir» por ela. Esta obra parecia então ter um lugar importante no coração do compositor, ainda que não seja o seu melhor trabalho. É acerca desta obra que falarei aqui, para descrever a razão pela qual ela passou a ter um lugar especial, pelo menos no entendimento de Beethoven enquanto compositor.

Não sou especialista em todas as revisões feitas a *Fidelio*; em todo o caso, ela tem uma forma estranha e uma conclusão muito longa, com transições por vezes acidentadas. O enredo de *Fidelio* é particularmente interessante e diferente daquilo que se esperaria numa ópera como as de Mozart. *Fidelio* é, na verdade, o nome de Leonore, a mulher do prisioneiro político Florestan. Ela disfarça-se de homem para resgatar o seu marido da prisão. *Fidelio/Leonore* é uma mulher muito corajosa e engenhosa; no entanto, quando a ópera começa, apercebemo-nos de que *Fidelio/Leonore* tem um problema sério, porque a filha do carcereiro está apaixonada por ele (isto é, por *Fidelio*). É doloroso assistir a esta sequência, uma vez que *Fidelio/Leonore* se vê obrigada a fingir pelo menos durante algum tempo, de

modo a ganhar a confiança do carcereiro, para ter acesso às masmorras; é nas masmorras que está detido o seu marido, quase morto de fome e maus-tratos.

A primeira ária que vou discutir surpreendeu-me no que respeita às dimensões demonstradas por Beethoven, neste contexto, quanto a manter uma ligação com o enredo e ao mesmo tempo exibir, entre as personagens, uma troca melódica inventiva, que lhes permite representarem-se a si mesmas sem sacrificarem a sua integridade musical, nem traírem as virtudes da ópera. É na primeira ária que Fidelio/Leonore canta e em quarteto [com Marzeline (a filha do carcereiro), Rocco (o pai de Marzeline), e Jacquino (um assistente ou escravo, que está apaixonado por Marzeline)]. O quarteto intitula-se «Mir ist so wunderbar» («Um sentimento maravilhoso preenche-me») e é de facto particularmente assombroso. É notável, uma vez que Beethoven não era um «compositor de óperas» como Mozart e, como tal, *Fidelio* tem por vezes momentos não operáticos verdadeiramente espectaculares. Tal se deve em particular ao facto de as árias não terem o objectivo de ser aquela explosão de coloratura resplandecente que poderíamos ver noutras óperas, e que nos inspira a chamar a uma ópera um «espectáculo» (ou outra coisa), antes de lhe chamarmos música excepcional. Beethoven tinha um enorme talento para a composição de canções, ou *Lieder* (ainda que as suas não sejam particularmente fáceis de cantar), e esse talento é visível aqui. Este quarteto é especialmente belo, na medida em que temos quatro pessoas diferentes todas elas a cantar acerca daquilo que sentem pessoalmente (Marzeline: amor; Fidelio/Leonore: esperança; Rocco: felicidade; Jacquino: desilusão). Isto gera uma estranha polifonia de conteúdo. Apesar de esta técnica não ser nova em ópera, neste quarteto os indivíduos parecem estar a cantar com honestidade acerca daquilo que sentem e não a participar para cantar o oposto de outra pessoa, ou um fragmento diferente do mesmo tema musical para ganhos pessoais, astúcia ou malícia.

O acompanhamento orquestral é tão suave e delicado ao longo de toda a ária que soa como se pudesse quebrar-se a qualquer momento. Este tratamento da orquestra ajuda a mostrar as vozes como a componente principal e leva-nos a escutar de perto as palavras. Além disso, cria uma ligação íntima entre as personagens, uma vez que não se podem esconder atrás de quaisquer figuras orquestrais muito sonoras. Sentimos aqui ser capazes de ouvir o que cada personagem está a pensar, ainda que o vocalizem na canção; percebemos as diferentes perspectivas como se estivéssemos a olhar para dentro das mentes e corações das personagens. Este tipo de honestidade permeia toda a ópera, ainda que Leonore tenha de manter o seu disfarce de Fidelio em nome de um bem heróico maior. Embora possa parecer ridículo, a representação deste quarteto específico lembra-me muito mais o final coral da Nona Sinfonia do que qualquer ária de qualquer outro compositor, ou qualquer outra obra do próprio Beethoven. O quarteto preserva uma ligação com a terra e um propósito de liberdade e virtude que cria uma ligação com as pessoas. Esta ligação musical não deslumbra os espectadores devido a um entendimento do conteúdo e do significado relacionados com a superioridade erudita deste género de música (neste caso, a ópera), nem devido a uma exibição de génio musical na sua criação. Ele passa a sua mensagem, os seus tons ao mais comum espectador (tenha este ou não qualquer treino musical), com uma expressão delicada de humanidade, numa forma simples de aspiração e conflito.

Assim que tem início o segundo acto, não há palavras que descrevam adequadamente o primeiro encontro do público com Florestan (o marido de Leonore). Parecemos demorar imenso tempo para conhecê-lo (é uma técnica verdadeiramente interessante deixar-nos à espera dele durante tanto tempo), e o enredo que antecede a sua aparição enerva ainda mais o espectador, fazendo-o interrogar-se como pode alguém que tenha suportado semelhante tortura ser sequer capaz de cantar (no fim de contas, trata-se de uma

ópera). Quando finalmente conhecemos Florestan, ele está sozinho, no escuro, e parece de facto ter dificuldade em entoar o seu recitativo «Gott! Welch Dunkel hier!» («Deus! Que escuridão está aqui!»). Isto é tão maravilhosamente executado por Jonas Kaufmann que são merecidos os louros que alguns críticos lhe deram por este papel. A primeira nota cantada por Florestan, para a palavra «Deus!», começa tão suavemente quanto pode ser cantada em palco. No entanto, esta palavra é uma exclamação e desse modo temos que imaginar a maneira como ela se transforma em canto das profundezas de um indivíduo debilitado em direcção a uma exclamação de dor e isolamento. O acompanhamento orquestral à secção inicial deste recitativo é terrivelmente sinistro, com súbitas mudanças dramáticas em sonoridade e suavidade, em torno da voz de Florestan, que em si mesma mantém um caminho melódico subjugado. Todavia, prestarei atenção à ária cantada por Florestan que se segue a este recitativo, a qual emprega uma retórica poderosa, não apenas mostrando Florestan como um ser humano bom enfraquecido por uma força desumana, mas também utilizando a orquestra para criar a imagem da sua mulher Leonore defronte de si.

Na ária «In des Lebens Frühlingstagen» [«Na Primavera da vida»], Florestan está de algum modo ainda mais próximo da morte, e porém soa mais forte do que antes, dada a sua convicção a respeito daquilo que está a cantar, e por se encontrar, além disso, num estado parcialmente delirante. Ele explica assim o seu encarceramento: «Atrevi-me a falar a verdade / E estas correntes são a minha recompensa / Suporto toda a dor voluntariamente / Acabo a minha vida em degradação / [Sinto] Consolo doce no meu coração: / Cumpri o meu dever». O uso de trompas por Beethoven na orquestração desta primeira secção da ária dá-lhe um tom heróico, mostrando Florestan como um herói por fazer aquilo que considerava correcto. A ária muda de súbito para uma nova secção, notoriamente mais luminosa e mais leve no andamento. Esta secção transforma-se numa

reminiscência delirante, na qual Florestan imagina ver a sua mulher como um anjo que o levará à liberdade. Interpretamos aqui esta liberdade como a sua morte (que parece estar próxima) ou, potencialmente, a sua liberdade do cárcere, em sentido literal. Leonore é representada musicalmente nesta secção como um tema de oboé, o qual, no momento em que Florestan começa a cantar, tem a indicação musical de *dolce*, docemente. Todos os instrumentos que tocam neste momento (à excepção da trompa em si) também têm esta indicação. Todos os instrumentos tocam suavemente, mas a transição dramática para um andamento mais rápido de alguma forma faz os instrumentos soarem mais alto. Além disso, ao representar Florestan, Jonas Kaufmann está notoriamente entusiasmado com esta ilusão e parece incapaz de conter a sua alegria com a visão da sua mulher. René Kollo incorpora de maneira convincente o delírio na sua *performance* desta ária, e Leonard Bernstein torna as indicações de Beethoven mais perceptíveis, levando a que a voz de Kollo brilhe através dos espaços que a orquestra lhe dá. A Florestan é dada uma indicação descritiva para a sua *performance* desta nova secção da ária, enquanto os outros instrumentos tocam *dolce*: ele deve estar «*In einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung*» [num entusiasmo à beira da insanidade e, no entanto, calmo]. Porém, é curioso o seu entusiasmo parecer dever-se mais ao pressentir a proximidade da morte, a liberdade no reino dos céus (e, nesse sentido, uma liberdade espiritual, a qual reconhece na sua visão da sua própria sepultura), do que a liberdade no nosso mundo. O tema do oboé soa liricamente acima da voz do próprio Florestan, engendrando uma harmonia interessante. No momento em que Florestan canta as palavras «ein Engel, Leonoren» [«Um anjo, Leonore»], não se ouve o oboé, e o seu silêncio assinala a importância do seu papel na ária, como se se reconhecesse a si mesmo, como se Florestan chamasse pelo seu nome. O oboé parece ter percebido e regressa ainda mais liricamente na sua melodia.

A expressão que Beethoven deseja extrair dos outros instrumentos que precedem as palavras «ein Engel, Leonoren» é a de um fortalecimento dramático de sonoridade que se interrompe imediatamente assim que Florestan canta estas palavras. Esta mudança dramática de dinâmica introduz a importância das palavras de Florestan ou, pelo menos, o nosso interesse naquilo que ele vai dizer (uma vez que ele fica em silêncio antes da sua própria frase «ein Engel, Leonoren»). Este breve momento, no qual se verifica uma grande viragem no nível de dinâmica da parte da orquestra é uma figura extremamente coerente, dado que Beethoven descreveu precisamente a maneira mediante a qual o crescendo deveria abrir para todos os instrumentos em conjunto, em vez de uma vaga noção de sonoridade crescente interpretada diferentemente por diferentes maestros. O efeito aumenta a nossa expectativa, trazida ao de cima por esta coerência orquestral, que é levada ao silêncio do oboé enquanto ele «escuta» as palavras de Florestan.

A conclusão da ópera parece globalmente muito relutante. A extensão e o tom destas canções finais servem para insinuar a mensagem por detrás das acções de Leonore: o seu heroísmo e bravura são aplaudidos e reconhecidos a partir do palco pelas personagens. Este louvor torna-se tão grande e pesado na sua mensagem, que os espectadores dificilmente se esquecerão da ópera e da virtude por ela explorada, por assim dizer, na maneira mais positiva possível. Embora se pudesse dizer que esta técnica teria

provavelmente funcionado melhor junto de patronos simples de espírito arrebatados por uma canção poderosa, esta ópera é tão tocante na sua variedade de mensagens que a memória que tenho dela continua a impressionar-me. Além disso, permanece terrivelmente vívida na minha mente, mais do que qualquer outra peça musical que eu tenha ouvido apenas uma vez (ou ouvido e visto, no caso da ópera). Para alguém que estuda música, esta é para mim uma noção estranha e difícil de acomodar. Não é uma questão de chegar à seguinte conclusão: *Fidelio deve ser por isso uma obra-prima, um clássico de todos os tempos*. Tal conclusão é esquisita porque *Fidelio* simplesmente não é a Quinta ou a Nona Sinfonia. Para ser precisa, acredito que é a conclusão da ópera que tem em mim um efeito estranho, perpetuando-se assim na minha mente, por ser um final de que estávamos à espera desde o princípio da obra. Contudo, as árias que vão surgindo, que parecem afastar de nós esta conclusão cada vez mais, são o que torna excepcional esta obra. As árias representam perspectivas musicais que poderíamos de outro modo negligenciar em virtude da gratificação típica em ópera de ouvirmos aquilo que esperamos ouvir. O acesso à intimidade das personagens e às suas vozes, de que beneficiamos através da orquestração de Beethoven, dá-nos um instrumento para descobrir um significado mais profundo intrínseco às árias. Ela mostra-nos uma maneira diferente de ouvir ópera e a razão pela qual *Fidelio* é verdadeiramente admirável.

Tradução portuguesa de Ana Almeida e Humberto Brito.

ATÉ AO FIM DA TERRA

Rui Estrada

David Grossman, *Até ao Fim da Terra*, tradução de Lúcia Liba Mucznik, Lisboa: Dom Quixote, 2012.

Deus disse a Abraão: «Leva contigo o teu único filho Isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte Mória e oferece-o lá em sacrifício (...)». «Ó pai – perguntou Isaac – levamos aqui o fogo e a lenha, mas onde é que está a vítima para o sacrifício?» «Chegaram ao lugar de que Deus lhe tinha falado. Abraão construiu ali um altar (...) atou o seu filho, Isaac, e colocou-o em cima do altar, por cima da lenha. Abraão estendeu a mão e agarrou a faca, para sacrificar o seu filho.» (*Génesis*, 22).

Imaginemos por momentos que deus fazia esta provação a uma mulher. David Grossman responde ☹: «If God came to Sarah and told her, ‘Give me your son, your only one, your beloved, Isaac,’ she will tell him, ‘Give me a break,’ not to say ‘Fuck off.’»

Ora, a personagem do livro de Grossman *Até ao Fim da Terra*, tem a vida mais complicada: depois de cumprir o serviço militar obrigatório, o filho, Ofer, decide participar de livre vontade numa operação, de vinte e oito dias, do Corpo de Blindados. Fá-lo justamente na altura em que tinha combinado fazer uma viagem com a mãe à Galileia: «Às vezes dizia para si própria em voz alta, para se convencer: uma semana inteira sozinhos os dois, ele e eu, na Galileia. E, acima de tudo, repetia para o ar, Ofer vai sair da tropa. Ofer vai sair de lá, vai sair de lá inteiro.» (p. 84).

É a mãe que leva o filho aos montes Gilboa, lugar da concentração militar. Entrega-o, contra vontade e contra o próprio voluntário Ofer, ao exército de Israel. A passagem é simbólica e política: «Em cada carro vai um rapaz jovem, como uma oferenda de primícias, um carnaval primaveral com um sacrifício humano no fim. E tu?, pergunta a si própria duramente, olha para ti, que bem e que ordeiramente trazes o teu filho, o teu quase único, aquele que tanto amas (...)» (p.78)

Impotente para contrariar a decisão de Ofer, Ora decide iniciar uma viagem, a viagem que gostaria de ter feito com o filho, para evitar os notificadores da desgraça. A ideia é luminosa: não estando em casa, nem contactável por nenhum meio, não é cúmplice de qualquer notícia dramática acerca do filho que lhe possa ser transmitida. Torna-se a «primeira objectora da notícia»; recusa participar nesse processo macabro: «Quer dizer, a negociação que o exército, a guerra e o Estado podem tentar-lhe impor muito em breve, talvez mesmo esta noite, uma negociação arbitrária e unilateral que determina que ela, Ora, aceita receber a notícia da morte do filho, ajudando-os desta forma a conduzir o processo complicado e penoso dessa morte a um fim organizado e aceite, e dando-lhes de certo modo igualmente a confirmação profunda e definitiva da sua morte, o que a tornaria, em parte, cúmplice do crime.» (p.115)

Na caminhada feita com Avram, pai biológico de Ofer, Ora conta a história do filho, da sua família, a Avram e aos leitores. Esta narrativa, de apresentação de um filho a um pai que o desconhece, permite-lhe, por meio das palavras, enquanto fala de Ofer, ter a certeza de que o protege. Evita simultaneamente os notificadores da má notícia e recria a vida de Ofer, desde o seu nascimento, para o pai. É também indispensável que Avram se interesse pela história do filho, o que vai acontecendo ao longo da caminhada. Só deste modo Ora consegue continuar: reescrever a história da família ao pai de Ofer é, num certo sentido, ainda que por vinte e oito dias, recomeçar essa família em segurança: «E na verdade, o que lhe há-de contar sobre ele? Será possível descrever e fazer reviver uma pessoa na sua totalidade, em carne e osso, só por palavras — oh, Deus, só por palavras?» (p. 219). «Não, tudo bem. Devias saber que enquanto falo contigo sobre ele, ele está bem, está protegido.» (p. 280).

Mas porque foi afinal Ofer de modo voluntário para a missão militar no momento em que

ia viajar com a mãe? Isso, entre outras situações (a relação com o ex-marido e o outro filho), faz parte da condição ambivalente da narrativa familiar de Ora. A segurança e o reinício com Avram, tão contingentes quanto a duração da caminhada, são paralelos à convicção de Ora de que a família ruiu: «E mergulha nos seus pensamentos. Aquele fim de semana, os últimos momentos de felicidade delicada, frágil. De repente percebe o que tem estado a fazer ali, durante aqueles dias com Avram: a pronunciar um elogio fúnebre da família que existira e não mais voltaria a existir». (p. 533).

Grossman deixa-nos justamente na caminhada com Ora e Avram, o lugar por excelência da incerteza, do incomensurável, da passagem. Ora, sentindo debaixo do corpo a montanha «compacta e infinita», pensou: «que fina é a crosta da terra».

Que finos são os humanos e como tudo seria linear com Abraão e deus, salvando-se ou não Isaac.

AS MINHAS LEMBRANÇAS OBSERVAM-ME

Alda Rodrigues

Tomas Tranströmer, *As Minhas Lembranças Observam-me — Seguido de Primeiros Poemas (Inéditos)*, tradução de Ana Diniz, Porto: Sextante Editora, 2012.

Tendo em conta que o autor de uma autobiografia tem acesso privilegiado à consciência do objecto de escrita, seria de esperar que numa autobiografia houvesse mais espaço para sentimentos ou apontamentos de carácter subjectivo do que numa biografia. E, no entanto, muitos biógrafos se deixam tentar por especulações de cariz psicologista com resultados variáveis, talvez por pensarem que sem isso não obtêm um retrato completo do biografado, enquanto neste volume de prosa Tomas Tranströmer (n. 1931), prémio Nobel da Literatura em 2011, conta a sua vida até à adolescência (a última data mencionada é o ano de 1948, teria o poeta 17 anos) sem grandes preocupações sentimentais e destacando elementos tão objectivos que, sem o olhar específico que os refere, poderiam ser descritos como triviais.

O título do livro — *As Minhas Lembranças Observam-me* — é bastante expressivo na sugestão não só da importância da especificidade do olhar, mas também do movimento de exteriorização de coisas interiores levado a cabo neste texto. Tranströmer descreve-se a partir do exterior logo desde o título, ao ponto de desligar de si o que há de mais subjectivo (as lembranças), para as situar de fora, como simples coisa concreta entre as outras através das quais se foi definindo a sua vida. Verifica-se deste modo alguma sabotagem entre os pólos da dicotomia público/

privado. O privado torna-se público através de coisas partilháveis, como, por exemplo, um professor de liceu entrar na sala de aula com um cogumelo na mão («Pousou-o na secretária. Libertador e chocante — tínhamos vislumbrado alguma coisa da vida pessoal do Målle! Apanhava cogumelos!», p. 61). De modo semelhante, para falar de um amigo que teve na escola, Tranströmer descreve a sua família, os seus interesses e as suas colecções (p. 54).

Se há neste livro referências a sensações ou sentimentos, estas aparecem sempre subordinadas a elementos concretos e localizados. Por exemplo, no percurso que o poeta efectuava habitualmente entre casa e liceu, a recordação mais nítida é o surpreendente cavalo que todas as manhãs ele encontrava a comer palha de um saco pendurado ao pescoço no caminho para a escola: «Era um cavalo de tiro — um cavalo das Ardenas — , grande, fumegante. Passava por um instante ao alcance do seu odor, e ainda hoje tenho bem viva a recordação daquele animal paciente e do cheiro que exalava no frio húmido. Um cheiro que era ao mesmo tempo sufocante e reconfortante.» (p. 54).

Os lugares pelos quais o poeta vai passando em percursos reais ou imaginários estabelecem as coordenadas do seu retrato. Lugares como Kungsholmen, de que o narrador ouviu falar numa conversa entre vizinhos da casa ao

lado, para depois ficar a saber que aí se situava o edifício da polícia (pp. 15-16), ou Eslöv, o local de onde era uma empregada da família (pp. 15-16), a propósito do qual Tranströmer comenta: «ainda hoje sinto qualquer coisa de especial quando passo, de comboio, na estação de Eslöv. Mas nunca desembarquei nesse lugar mágico.» Do mesmo modo, na relação especial entre o poeta e o Museu de História Natural, uma das recordações mais nítidas é das caminhadas para o edifício «sempre com vento, sempre com o nariz a pingar e os olhos a lacrimejar» (p. 23).

Com a importância do espaço neste relato articula-se directamente o interesse do autor por geografia, reflectido nas suas leituras e actividades da infância e adolescência, designadamente o Verão que dedica a expedições imaginárias em África usando um mapa para se orientar (p. 49).

Um dos lugares mais importantes na geografia do jovem Tranströmer era sem dúvida a biblioteca de um centro cívico em que também se situava uma piscina. A importância deste local é descrita de duas maneiras. Por um lado, através das aventuras e desventuras do jovem poeta entre as secções de adultos e de crianças e das estratégias usadas com o objectivo de requisitar os livros desejados, geralmente relacionados com zoologia e geografia, e de superar estas fronteiras guardadas ferozmente pelas funcionárias. Por outro lado, a associação entre biblioteca e piscina, além de distinguir esta biblioteca (por oposição à biblioteca central de Sveavägen, «onde o ambiente era mais sombrio e o ar era parado, sem vapores de cloro, sem o eco das vozes. O cheiro dos livros também era diferente e fazia dores de cabeça.», p. 48), recria de forma sensorial extremamente sugestiva a riqueza de evocações contida neste espaço: «Logo à entrada se sentiam os vapores da piscina e o cheiro a cloro que vinha dos respiradouros, e ouvia-se o eco das vozes lá dentro. Todas as instalações de banhos têm uma acústica magnífica.» (p. 46). Baseando-se em elementos olfactivos e sonoros, a descrição é objectiva e concreta. A proximida-

de entre biblioteca e piscina parece, no entanto, dar vozes aos livros e intensificar o seu odor através do cloro.

O interesse do escritor por museus e por colecções relaciona-se com esta preferência pelo concreto e pela geografia. Não só a identidade dos museus e das colecções depende do ordenamento de um espaço, como tanto nos museus como nas colecções os objectos são sempre representantes de alguma coisa (de uma experiência, de uma espécie animal, botânica ou mineral, de um período artístico, de um autor, de uma civilização), contendo em si um conjunto de evocações e ecos comparáveis aos das bibliotecas e piscinas povoadas. Quando fala da sua colecção de insectos, o autor sublinha esta riqueza evocativa: «Tinha começado a fazer uma colecção. As minhas colecções cabiam num armário lá em casa. Mas dentro da minha cabeça crescia um museu imenso e entre este museu de fantasia e o museu verdadeiro [...] estabeleceu-se uma relação.» (pp. 22-23). O museu verdadeiro é indissociável do museu de fantasia, tal como os objectos das colecções e dos museus são inseparáveis daquilo em que fazem pensar.

Da entrada do Museu de História Natural, Tranströmer recorda os dois esqueletos de elefante tanto como guardiões da vida exposta nesse espaço como enquanto mensageiros da morte e dos episódios de angústia e de pânico vividos pelo poeta no Inverno em que tinha 15 anos («[t]alvez a minha experiência mais importante», p. 69). Torna-se claro que as próprias colecções de insectos do autor podem ser vistas como intimações de mortalidade: «Desse mundo, eu capturava a mais ínfima fracção de uma ínfima fracção, que depois pregava nas caixas que ainda hoje guardo. Um minimuseu escondido, de que raramente me lembro. Mas eles lá estão, os insectos. Como que à espera da sua hora.» (pp. 25-26).

Quando Tranströmer tem à volta de 15 anos, os interesses artísticos ocupam o espaço da entomologia e das colecções, de algum modo fun-

cionando como prolongamento natural destes. Com a consciência de que tanto a vida como a morte se inscrevem de modo inescapável no concreto (dos museus, das colecções, da geografia, da vida) se articulará a actividade poética do autor nos anos que este volume já não abrange.

HOW MUSIC WORKS

Telmo Rodrigues

David Byrne, *How Music Works*, Edimburgo: Canongate, 2012.

Livros que tentam abordar a música enquanto arte tendem a dividir-se em dois tipos. Num lado do espectro estão os livros em que a prosa tenta, de alguma forma, emular aquilo que os autores sentem ao ouvir música, como se uma descrição das sensações que se tem ao ouvir música constituísse a melhor maneira de explicar a arte; no outro lado do espectro estão os livros que pretendem exactamente o oposto, explicar a música enquanto um conjunto de regras e relações que não dependem de factores emotivos, livros técnicos que parecem obrigar os leitores a anos de estudo de conservatório para os poderem perceber. O novo livro de David Byrne, *How Music Works (Como Funciona a Música)*, parece situar-se entre estas duas posições embora, e a favor do autor, se declare explicitamente pelo lado técnico. Aquilo que Byrne propõe é tentar explicar como funciona a música que ouvimos hoje, como as várias alterações técnicas permitiram a evolução dessa música e o aparecimento e disseminação de novos géneros, particularmente a partir de 1878, data da primeira gravação de som num suporte reproduzível. A intenção é proposta no prefácio, onde Byrne clarifica também, desde logo, que o livro não será uma autobiografia musical, embora a sua experiência venha a ser determinante para aquilo a que se propõe.

Na História da Música que Byrne conta no primeiro capítulo, há uma relação directa entre a evolução da composição musical e os espaços e utilidades que eram atribuídos a essa música. Nesta descrição, a composição musical está associada às limitações físicas do espaço, quer esse espaço fosse a rua, no caso da música tribal africana, quer esse espaço fosse uma igreja gótica ou um clube na baixa nova-iorquina. Há a ideia de que a música evolui de uma forma similar à das espécies animais, uma posição darwinista que pressupõe a sobrevivência dos géneros musicais que melhor se adaptam às circunstâncias sociais e técnicas de cada período; esta posição darwinista reflectir-se-á ao longo de todo o livro, numa tendência que pende progressivamente para teorias biológicas e físicas para explicar como nos relacionamos com a música. Na secção final deste capítulo inicial, por exemplo, em consonância com esta posição darwinista, tenta estabelecer-se uma relação entre a evolução da música e a forma como certas espécies de aves alteraram o seu canto para se fazerem ouvir no solo da floresta ou acima do barulho da cidade. Da mesma forma, acrescenta Byrne, a necessidade parece fazer com que os seres humanos constantemente se adaptem ao seu meio ambiente, tendo essa adaptação relevância no processo criativo musical e, evidentemente, nas canções que daí resultam.

A partir desta breve História da Música, as preocupações do autor viram-se para as questões técnicas que intervêm directamente no processo criativo; aqui, mais do que uma teoria, o que Byrne faz é expor diversas maneiras como os músicos se podem relacionar com a indústria, usando a sua experiência pessoal como exemplo, explicando a forma como foi criando as canções e os discos em que foi participando ao longo da carreira. Rejeitando que a indústria represente um mal universal, numa posição que recusa explicitamente Adorno, a experiência de Byrne enquanto músico serve de base à história que se conta, contradizendo a ideia, anunciada no prefácio, de que este livro não seria uma autobiografia. Da posição que ocupa no mundo da música, a de cantor e compositor de música pop, Byrne faz uma leitura da relevância da música no contexto do século XXI que pressupõe uma utilidade social e uma dignidade moral do tipo de música que compõe, por oposição à ideia de que há outros tipos de música moralmente mais adequados à formação de pessoas boas; é na oposição entre música clássica e música popular que a sua posição é tendenciosa e, tal como na sua leitura darwinista da História da Música, as conclusões pendem para a relevância de usar a música pop como força social mobilizadora. Os exemplos que invoca de colectivos que, em diversas partes do mundo, usaram a música para mudar contextos sociais particularmente adversos, como as favelas brasileiras (p. 291), pressupõe uma teoria em que a produção musical é mais relevante que o consumo de música, mas é também mais relevante socialmente que a prática de qualquer outra arte (fosse Byrne um pintor e teríamos, provavelmente, a descrição de projectos de pintura que, ao envolverem mem-

bros de determinadas comunidades, tiveram repercussões na alteração da forma como essas comunidades se organizam).

No final, Byrne compila, de forma generosa, uma série de teorias sobre a forma como a música evoluiu e de como essa evolução está, intrinsecamente, associada à maneira como nos relacionamos com ela. Não tendo como objectivo resolver nenhuma das questões problemáticas que vai abordando, esta compilação de problemas musicais ganha proeminência exactamente nos momentos em que, de forma evidente, há uma relação entre a exploração desses temas e a autobiografia do autor. Quando Byrne afirma, acerca da gravação do disco dos Talking Heads, *Naked* (1988), que a sua amplitude vocal mudou para exprimir os seus sentimentos em relação ao nascimento da sua filha (p. 170), ou que o disco *Grown Backwards* (2004) foi construído sob a influência da segunda guerra no Iraque e reflecte a posição do autor sobre essa guerra (pp. 177-9), já não estamos no mesmo reino das espécies animais com as quais procuramos criar analogias comportamentais; as aves podem, circunstancialmente, mudar hábitos de acordo com o seu meio ambiente, mas dificilmente mudam radicalmente de hábitos para espelhar acontecimentos na sua vida quotidiana ou da vida política da sociedade onde se inserem. Esta pode não ser, de facto, uma autobiografia no sentido clássico do termo, mas a mais-valia do livro reside exactamente na ideia de que não há uma separação evidente entre uma prática artística e uma teoria artística — nesse sentido, esta História da Música é muito mais autobiografia do que aquilo que o autor nos quer fazer crer e muito mais interessante por isso mesmo.

A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tem arbitragem independente e aceita propostas de artigos.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e Literatura [↗](#).

Para nos contactar, use este endereço [↗](#).

ISSN 2183-1343

