

FORMA DE VIDA 02



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

SIMPÓSIO

PARA QUE SERVE O ACORDO ORTOGRÁFICO?

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 6 | MAZELAS Abel Barros Baptista | 13 | O ACORDO É UM PASSO NA DIREÇÃO DE UM ENSINO MAIS VERDADEIRO DO QUE É HOJE O PORTUGUÊS Gustavo Rubim |
| 7 | O ACORDO PODERIA TER DUAS LINHAS João Costa | 16 | LEIS NÃO DEVEM SUBSTITUIR- -SE A HÁBITOS INOFENSIVOS Miguel Tamen |
| 9 | O ACORDO NÃO SERVE PARA NADA, EXCETO PARA CRIAR CONFUSÃO Paulo Franchetti | 17 | SOU PELA CONFUSÃO ORTOGRÁFICA José Maria Vieira Mendes |
| 11 | O HÁBITO FAZ O MONGE Maria Filomena Molder | | |

ENTREVISTA

- 19 **O QUE DIZEM OS ARTISTAS:
LUIZA CUNHA**
Nuno Crespo

ENSAIO

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 29 | A HORA DA VERDADE? Jonny Thakkar | 54 | DEPOIMENTO SOBRE PÁSSAROS Gustavo Rubim |
| 40 | SOBRE A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO David Antunes | 56 | A MORTE DE ALEXANDRA MCCLEAN Telmo Rodrigues |
| 45 | FÓSFORO, HÉSPERO, LÚCIFER João R. Figueiredo | 60 | O PÚBLICO José Maria Vieira Mendes |
| 50 | PROXIMIDADE ZOLÓGICA Vincent Barletta | 63 | HUMOR DE INCONVENIÊNCIA Nuno Amado |

ÍNDICE

ENSAIO

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 67 | ALEXANDRE DUMAS IS BLACK: DJANGO UNCHAINED Sebastião Belfort Cerqueira | 78 | ONDE QUEREMOS VIVER Ana Almeida |
| 71 | 45 MINUTOS OU MAIS, NUM AUTOCARRO Jorge Uribe | 82 | DRAGÕES E DOROTHY FIELDS Carla Quevedo |
| 75 | FISIONOMIA E PARALAXE Humberto Brito | 85 | A PROPÓSITO DE 00:30 A HORA NEGRA Rui Estrada |

FICÇÃO

- | | |
|----|---|
| 90 | UMA ODISSEIA Ana Cláudia Santos |
|----|---|

COMENTÁRIO

- | | |
|----|--|
| 94 | VOCAÇÃO E TRAIÇÃO Tiago de Oliveira Cavaco |
|----|--|

RECENSÕES

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 97 | HOW TO DO THINGS WITH FICTIONS Carlos A. Pereira | 111 | A IRONIA DO PROJETO EUROPEU Paulo Barcelos |
| 100 | A TEMPESTADE, DO TEATRO PRAGA Maria Sequeira Mendes | 116 | O LAGO Alda Rodrigues |
| 108 | A PAIXÃO Pedro Sepúlveda | 119 | O CINEMA DA POESIA Ana Isabel Soares |

SIMPÓSIO PARA QUE SERVE O ACORDO ORTOGRÁFICO?

Posicionando-se por um liberalismo ortográfico, os editores da Forma de Vida não estão particularmente impressionados com a qualidade da discussão pública em torno do Acordo Ortográfico. Assim, decidimos pedir a algumas pessoas – contra, a favor e indiferentes – as suas opiniões sobre o Acordo. Reunimo-las de seguida. Escrevem neste simpósio Abel Barros Baptista, João Costa, Paulo Franchetti, Maria Filomena Molder, Gustavo Rubim, Miguel Tamen e José Maria Vieira Mendes.

MAZELAS

Abel Barros Baptista

É uma coisa entre o escusado e o malgrado. Escusado, porque não há rigorosamente nenhuma necessidade de unificar ortografias (aliás, se se pôde aprender com toda esta movimentação foi que há mesmo razão, não direi para as apartar, mas para dispersar em cada uma o vínculo ortográfico). Malgrado, porque não unifica, antes cria diferenças novas, quase todas ridículas, corroendo-se ao ponto de prescindir de qualquer noção de ortografia.

Aflige por isso que tanta perturbação persista por causa duma coisa escusada, porque inconstante, e malgrado, porque incompetente. Mas outras mazelas afligem mais quando despontam na movimentação em torno do famigerado acordo. Uma delas, dir-se-ia a óbvia, é o modo como a discussão reactiva as noções vulgares de língua portuguesa, ou melhor, uma noção vulgar de língua portuguesa que, com ou sem recurso ao termo «identidade», pressupõe um laço natural entre

nacionalidade e língua e acredita que o português europeu é a matriz de todas as outras variantes, que dele seriam derivações ou adulterações. O apego, sentimental ou político, à língua como património nacional, enternecedor que seja, produz mistificações e reactiva velhos sonhos.

É o caso de outra mazela, aliás, decerto menos óbvia: a ideia de que a língua une, tudo e todos os que a falam, sob uma homogeneidade fundamental e persistente. O pesadelo do acordo apenas se entende como versão ridícula dum certo delírio de onnipotência, que seria este: pela via legal, formulando e impondo a lei da ortografia, ganharíamos o poder de aniquilar a força diferenciadora da língua e assim lhe restabelecer o poder identitário. Sabe-se que isto galvaniza alguns espíritos, sabe-se que antes repugna a outros, e a discussão entre eles provavelmente permanecerá por muito tempo. Mas era escusado apoucá-la com a minúcia ortográfica.

O ACORDO PODERIA TER DUAS LINHAS

João Costa

Para que fique bem clara a minha posição sobre o Acordo Ortográfico: percebo que este dispositivo interesse aos Ministérios dos Negócios Estrangeiros para dar uma imagem de cooperação entre os países de língua portuguesa. Se tivesse sido eu a escrevê-lo, teria a seguinte formulação:

Artigo único:

Reconheçam-se como válidas, em todos os países da CPLP, as normas ortográficas em vigor nos restantes países.

Esta formulação permitiria que o uso de qualquer variante ortográfica não pudesse ser penalizado ou considerado ilegítimo em qualquer país de língua oficial portuguesa ou em qualquer contexto de uso da língua.

Esta não foi a opção de quem negociou o Acordo Ortográfico, tendo sido preferida uma versão que tenta unificar a ortografia.

Quem me conhece sabe que não consegue arrancar de mim nenhuma posição inflamada a favor ou contra o Acordo Ortográfico. Sei que a ortografia é uma mera convenção, que nenhuma versão da nossa ortografia foi coerente entre transparência ou etimologia e que esta e outras versões de instrumentos de normalização ortográfica têm problemas técnicos já assinalados por vários. Não me parece que a versão 1990 seja

pior ou melhor do que a versão 1945 — basta pensar no uso do hífen. É apenas uma convenção — o facto de «hospital» se escrever com <h> em português e sem <h> em italiano não tem qualquer consequência.

Muito do debate em torno do Acordo Ortográfico rasa o absurdo e descreve as consequências da sua aplicação como algo próximo do Armagedão. Há dados que me fazem manter-me longe deste debate.

Sempre que sai uma notícia num jornal sobre o Acordo Ortográfico, surgem centenas de comentários de leitores que, horrorizados, listam os horrores do Acordo Ortográfico em mensagens pejadas de erros ortográficos.

Ouvia, há tempos, alguém que tinha escrito «nada a opôr [sic]» vociferando que não retirava o acento circunflexo, porque se recusa a escrever com o Acordo Ortográfico, que sempre escreveu assim e não vai mudar!

O mesmo, tal e qual, ouvi de alguém que, num programa de rádio, dizia: «não é por causa dos brasileiros que vou tirar a cedilha de *vocês*»!

A obsessão com a ortografia e tudo o que se diz sobre o seu impacto no mundo é a consequência de uma escolarização em que as produções escritas são, tradicionalmente, corrigidas em função de desempenhos temáticos e ortográficos. Coesão e coerência, conformidade com sequências textuais ou explicitação de regras de

pontuação são dimensões da escrita a que a escola nunca prestou a devida atenção, que justificam muitos problemas de escrita (e leitura) e que explicam que se dê tanta importância à ortografia.

Tratando-se apenas de uma convenção, a ortografia não gera penalizações. Se eu escrever a minha lista de compras para o supermercado com inúmeros erros, ninguém saberá e, mesmo que saiba, nada acontece. Só no sistema educativo é que há penalização do erro e é interessante verificar que a introdução do Acordo Ortográfico no sistema educativo se deu sem problemas.

Se é verdade que a ortografia é uma mera convenção e que quem redigiu o Acordo visou uma unificação da ortografia, também é verdade que qualquer pessoa minimamente informada sobre as variantes do português deveria saber que as diferenças fundamentais entre o português usado em Portugal, no Brasil, Angola, Moçambique não estão na ortografia. Tente-se escrever um texto em conjunto com um colega brasileiro e veja-se como se tropeça em cada linha. Há um evidente desconhecimento da língua portuguesa na génese de algumas decisões políticas, o que é conflagrador.

Passados vinte anos sobre a criação deste Acordo, não são ainda evidentes os passos claros que a CPLP está a dar para uma eficiente política de língua. Para dar apenas um exemplo, ainda não se vislumbra uma política comum sobre o ensino de português no estrangeiro.

Dito tudo isto, alguns amigos que conhecem esta minha posição (ou ausência de posição), perguntam-me se uso ou não o Acordo Ortográfico. Comecei a usar no dia em que li um arrazoado de argumentos nacionalistas e de comentários racistas sobre os restantes países da CPLP a propósito do Acordo Ortográfico. Pensei que não queria ser identificado com aquele tipo de argumentação e nesse mesmo dia passei a utilizar, sem grande dificuldade, a nova convenção ortográfica (nunca senti aquela insegurança de que alguns falam, dizendo «Agora não sei como se escreve»).

Passados alguns meses, participei numa reunião em que, em defesa do Acordo Ortográfico, ouvi um eminente académico tecer comentários absolutamente nacionalistas e a rasar o racismo... Fiquei sem saber o que fazer e, pela primeira vez, me deparei com a hesitação de não saber como escrever.

Cresce em mim a vontade de reagir de forma adolescente e não usar o Acordo quando escrevo àqueles que o defendem ferozmente e usar quando escrevo aos que são violentamente contra. Mas, por vezes, tenho de escrever a ambos e, nessa altura, penso: isto é apenas uma convenção, para quê gastar tempo a pensar no assunto?

Se se tivessem ficado pelas minhas duas linhas, ter-se-ia poupado muito tempo...

PS: Ao reler o texto, apercebo-me de que, por vezes, o Acordo Ortográfico não tem mesmo importância nenhuma na forma como se escreve. E garanto que não foi intencional.

O ACORDO NÃO SERVE PARA NADA, EXCETO PARA CRIAR CONFUSÃO

Paulo Franchetti

Talvez a pergunta melhor não fosse essa, mas sim a quem serve o AO, para ter sido implementado como foi.

Mas me ocorrem algumas possibilidades de resposta:

1. No Brasil, serve para mais uma vez demonstrar a inutilidade e a desqualificação cultural e científica dessa instituição anacrônica, caricata de si mesma, que se chama Academia Brasileira de Letras;
2. Em Portugal, para mostrar a dupla face do pós-colonialismo: de um lado, os rugidos xenófobos e nostálgicos do período imperial de alguns revoltados contra o AO; de outro, a subserviência institucional aos interesses econômicos do e no Brasil (e desconfio que, se eu não fosse um homem de letras, mas um executivo de editora portuguesa ou espanhola, talvez ficasse muito tentado a trabalhar, às claras ou encobertamente, pela aprovação do acordo em Portugal);
3. No Brasil, serve para mostrar como a indústria editorial, nacional ou multinacional, especialmente a que publica livros escolares e de referência — os mais beneficiados aqui com o parto doloroso desse aleijão —, tem aumentado seu poder econômico e cooptado intelectuais e políticos em postos de decisão;
4. Em Portugal, serve também para tornar patente o desconhecimento de como funciona o Brasil e da nenhuma importância que aqui se atribui ao pequeno mercado português ou à manutenção de vínculos culturais com a antiga metrópole — pois a implantação do AO no Brasil parece servir a interesses exclusivamente brasileiros, tendo Portugal nessa história apenas função e uso, restrito, como argumento, perdendo mesmo nisso para alguma cobiça pelo também hoje pequeno mercado africano;
5. Ainda no Brasil, para mostrar como — apesar de tudo, inclusive da irresponsabilidade do governo em decretar açodadamente desde há alguns anos que só podem ser utilizados nas escolas livros com a nova ortografia — a sociedade civil ainda tem algum poder de influência, revelado na «suspensão» do acordo, para estudos, a meio caminho; medida que, diga-se a bem da verdade, parece tão absurda neste momento quanto o decreto de sua implementação;
6. Nos dois países, para mostrar como a língua é tratada sem critério e sem respeito, justamente pelos que deveriam zelar por ela;
7. Nos dois países, ainda, para evidenciar que a lusofonia, as proclamações, os jantares, as viagens subsidiadas, os acordos anódinos e ineficazes e todo o arsenal discursivo da integração

cultural pode nunca frutificar, mas ser muito produtivo como argumento a justificar uma ação inconsequente, seja do ponto de vista científico, seja do ponto de vista cultural;

8. Em resumo: o acordo não serve para nada, exceto para criar confusão, para afirmar a inépcia linguística de seus autores, para favo-

recer os vendedores de livros didáticos e de livretos e cursos sobre a «nova ortografia», e — claro — para aumentar o gasto das famílias e dos governos com aquisição de livros didáticos e obras de referência de uso nas escolas.

O HÁBITO FAZ O MONGE

Maria Filomena Molder

Acordos parecem à partida boas coisas e costumam ser associados a coisas boas, concórdia, aprovação, consonância e até unissonância. Eu gostaria de gostar do Acordo Ortográfico.

Mas cada caso é um caso: o hábito não faz o monge — forma medieval de falar das aparências — ou como diria Wittgenstein, para percebermos o significado de uma palavra não basta ir ao dicionário, é preciso pôr à vista os seus usos.

Só que no caso de acordos firmados entre dois Estados, como o AO, o uso da palavra acordo é inseparável do texto que se chama Acordo Ortográfico. Quem o foi ler descobre estupefacto que o hábito faz o monge e na prática, no uso que desse acordo se faz, o reino do hábito conhece uma verdadeira apoteose: os defensores do acordo ortográfico tentam provar que o acordo ortográfico é um acordo porque se chama acordo, foi concebido como acordo, votado como acordo, assinado como acordo e posto em prática como acordo. Nunca um hábito ficou mais usado, e quanto mais usado mais parece ganhar imunidade contra a sentença medieval, quer dizer, para além do hábito este monge não faz nada para ser monge, deixou cair a identidade, opôr-se à prova, o cair em si.

Que os deuses cegam aqueles a quem querem perder (pelo menos desde os Gregos que esta cegueira é conhecida entre os homens) é

uma forma suprema da humorística bondade dos deuses para connosco. Mas noutras tradições (desculpem mas não encontro a fonte: uma coisa é certa não fui eu que descobri isto!), há quem diga que perdido está o homem que consegue realizar um sonho.

Não é preciso ir muito longe, basta comparar o Acordo Ortográfico com o Quinto Império de Pde António Vieira. Não, não pensem que o vou fazer, mas houve quem o fizesse, apertando as mãos — e lavando-as respectivamente mesmo que não o soubessem — no momento em que definitivamente o monge e o hábito ficaram agarradinhos um ao outro, isto é, no momento em que o Acordo Ortográfico foi selado como Acordo Internacional, aqui bi-lateral entre Portugal e o Brasil, mas jurando aplicar a nova sentença a tudo o que mexesse em português.

O que estava em vista com aquela comparação que fica por fazer, é que com o Acordo Ortográfico houve um grande sonho que se viu realizado, a saber, finalmente o português de Portugal e o português do Brasil já eram indiscerníveis, só haveria daqui para a frente uma norma internacionalmente reconhecida (quando existem, por exemplo, meia dúzia de normas para o alemão, dezassete para o inglês, quinze para o francês ou vinte para o espanhol). Apre! O AO tinha conseguido qualquer coisa que Nemroth não teria ouso sonhar.

Mas, desprevenidamente e parte da sua ameaça própria, a realização do sonho arrastou consigo a impossibilidade de o cumprir. Vejamos. Se alguém se encontrar em Bruxelas, como participante nas comissões de cultura em representação do Instituto Camões e no fim lhe perguntarem: ‘Isto agora é redigido na ortografia portuguesa única (de Portugal e do Brasil), mas entre ‘facto’ e ‘fato’ ou entre ‘secção’ e ‘seção’, como é que se vai escolher?’. O que é que responderia essa pessoa? *

Segundo alguns — que temo nunca tenham lido a sua Nota Explicativa —, este Acordo Ortográfico é muito bom, estavam há que tempos à espera dele, cansadíssimos de escreverem letras que não se ouvem.

Aqui, neste ponto não quiseram saber de um outro hábito (tão estudado por tantos monges filósofos, e cuja acme se encontra no pensamento escolástico), que não veste o monge. Trata-se do tesouro que se acumula desde a infância enquanto se ouve soletrar as palavras e se fica a fazer parte de um dos segredos mais instantes

da vida dos homens, e que apenas por ensino se comunica, isto é, aprender a ler e escrever, o que não nunca foi não é nem poderá ser equivalente ao falar (e isto mesmo nas normas como a italiana que tão perto estão da maneira como se fala). Deste hábito o pérfido monge inventariou sem dó nem piedade, com o corretor — um dos mais cómicos efeitos da sanha acordista — em riste, tudo o que tendo sido aprendido teria de ser desaprendido. Como seu hábito, o monge adoptou o «critério da pronúncia». A confusão babélica não nasceu de um critério melhor.

Em 1986, Sophia de Mello Breyner escreveu que ação parecia o nome de um pássaro. Coisas de poeta comentou-se (mesmo entre os desfavoráveis ao AO, cuja discussão pública era acesa, e o repúdio se mostrava em larguíssima escala). Mas, na verdade, olhando para ação, percebe-se que está prestes a levantar voo, que o c que lhe foi tirado o arranca do chão, tornando irreconhecível a sua pertença à Terra. Coisas que o poeta nos deixa ver.

* Numa das passagens de um artigo publicado no *Jornal I* de 28 de Março de 2013, intitulado «Acordo Ortográfico. Há ou não vantagens para a relação de Portugal com os PALOP?» da autoria de Diogo Pombo, pode ler-se o seguinte: «Fernando Cristóvão é outra das vozes defensoras do acordo. O professor catedrático de Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa foi um dos linguistas que, na década de 80 do século passado, negociou com o Brasil as condições do AO. E desse tempo recorda um exemplo para explicar a sua defesa do acordo. «Em Bruxelas, quando participava nas comissões de cultura [presidiu, entre 1984 e 1989, ao Instituto da Cultura Portuguesa, actual Instituto Camões], perguntavam-me no fim: ‘Isto agora é redigido na ortografia português ou brasileira?’. Eu dizia que era em português, pois estávamos na União Europeia. Mas respondiam-me que estavam mais interessados no Brasil e em África», contou.

O ACORDO É UM PASSO NA DIREÇÃO DE UM ENSINO MAIS VERDADEIRO DO QUE É HOJE O PORTUGUÊS

Gustavo Rubim

Concedendo que este é um assunto menor, deve reconhecer-se que alguma coisa foi ferida (ao menos em Portugal) pela simples ideia de fazer um Acordo como o que volta a estar em discussão. Na verdade, a maior parte das pessoas que se pronuncia sistematicamente *contra* o Acordo Ortográfico não faz a menor ideia do que nele está estabelecido e toda a espécie de fantasias foram formuladas como causas de recusa que a nada correspondem nas cláusulas do Acordo. Em Portugal, o debate sobre o Acordo Ortográfico só numa percentagem residual foi um debate intelectual: na maioria, foi uma querela pública e, em regra, tem sido uma ocasião penosa para se atestar (sem margem para dúvida) o estado miserável da informação cultural e linguística daquilo a que se possa chamar uma «opinião pública portuguesa». Que muitos professores (e não poucos de Português) surjam a subscrever textos execráveis de todos os pontos de vista, começando logo no da correção linguística, a exigir intervenção legislativa contra o Acordo Ortográfico — essa constatação só agrava a percepção que se pode ter do baixíssimo nível em que se passou boa parte desta discussão. Os textos estão aí, arquivados, e o arquivo será a melhor prova do chauvinismo, da ignorância e do oportunismo que determinou essa reação que entretanto outros, mais deliberados, não se importaram de manipular.

O Acordo acordou um fantasma histórico: o da sujeição de Portugal ao Brasil. Quase ninguém defendeu maior aproximação ao Brasil e não foi por um senso agudo da óbvia insuficiência da ortografia para esse efeito. Foi, antes, porque o «excesso de identidade» que Eduardo Lourenço diagnosticou à cultura portuguesa atual (e é o melhor diagnóstico sobre ela produzido, desde a célebre tese de Pessoa sobre o provincianismo mental) teve aqui um ensejo raro para exhibir todo o seu triste esplendor. Nada atesta melhor o raso sentido político da parte maior da opinião culta portuguesa do que a descoberta exaltada de malévolos cálculos políticos brasileiros num Acordo que, no entanto, era também objeto de discussão e contestação no Brasil (e frequentemente por motivos similares, capazes de atribuir à supressão do trema a adulteração da própria língua). Ou antes: nada atestava, até que há poucos dias António Guerreiro ultrapassou todos os cúmulo ao integrar a legislação ortográfica nas maldades da «biopolítica» e identificar na histeria anti-Acordo uma epifania da abstrata «arquiescrita» teorizada por Jacques Derrida (cf. suplemento Ípsilon de 29 de Março, p. 30). Já só faltava ao delírio este detalhe requintado: os que reivindicam que não lhes toquem na preciosa língua (de que se imaginam condóminos) serem todos camaradas numa espécie de desconstrução coletiva!

Em Portugal, parece que ninguém consegue demonizar o Brasil sem reproduzir uma tosca caricatura do carnaval. Entretanto, sem prejuízo das emendas com que o Acordo realmente ganharia, foram saindo livros no Brasil e em Portugal que adotam as regras introduzidas pelo Acordo, para não falar nos jornais que foram fazendo a mesma opção. Que aconteceu a esses livros, alguns até de poesia? Arruinaram os versos editados? Tornaram-se ininteligíveis de um dia para o outro? Prestaram inconfessáveis serviços a crapulosos interesses e poderes económicos? Instalaram o caos nas escolas, nas bibliotecas e na mente do pobre leitor?

Era interessante e até expectável que os opositores da nova ortografia viessem pegar nesses livros e dismantelá-los a golpes de camartelo linguístico, provando o nefasto impacto ambiental da queda das consoantes mudas ou da escrita dos meses com letra pequena. Pois nada. Saíram as quatrocentas e trinta páginas da *Poesia Traduzida* de Carlos Drummond de Andrade (Cosac Naify e Viveiros de Castro Editora, São Paulo, 2011) e nem um deles aproveitou para malhar num «veem» que traduz um delicado «miran» de Pedro Salinas. Também saíram os *Temperamentos Filosóficos*, de Peter Sloterdijk (Edições 70, Lisboa, 2012), e não veio sequer um filósofo veterográfico — com perdão do neologismo — demonstrar que o capítulo sobre Kant ficou manchado ao escrever-se que na «ação livre» o indivíduo «agia corretamente por mero respeito da lei moral» (e escuso de agregar que os grifos são meus). Sinceramente, isto dececiona, porque afinal abrem-se esses livros — visto não haver paciência para abrir o *Expresso* e francamente não é por causa da ortografia — e mal se resiste a perguntar: tanto barulho, porquê?

Já nem apetece comentar o mal que se recebeu um Acordo que tolera mais de uma grafia para a mesma palavra. Isto é, que não uniformiza onde pretendia até unificar. Que se possa não penalizar alunos (ou orientandos, ou colegas

ou funcionários ou pessoas em geral) por escreverem «percepção» em vez de «perceção» ou «concetual» em vez de «conceptual», eis o que pelos vistos não alegrou a alma nacional. Já se sentia que o desejo de Estado, a ânsia de regra única ditada pelo Estado atravessava a medula de muita gente: agora ficámos cientes de não ser menos intensa nos nervos de vários poetas.

A hipocrisia suprema gerada na reação ao Acordo foi o argumento da preservação da diversidade do Português escrito, quando na verdade se quer defender a conservação de fronteiras rígidas. É justamente por *não ser* na ortografia que se decide a efetiva diversidade existente, que propor uma aproximação ortográfica é alargar a consciência da língua marcando como ela *não é nacional*. A isto, respondeu-se acentuando o estrangeirismo da língua falada e escrita no Brasil ou em Moçambique, como se os livros de Guimarães Rosa nos afetassem tanto ou tão pouco como os de qualquer poeta mongol.

Manter esse discreto *apartheid* linguístico em que não nos queremos misturar com o Português falado fora da Europa é coerente com querer manter um sistema de escolaridade que, ao fim de doze anos de aulas *obrigatórias* de Português, assegura que os alunos saem sem a mais leve noção de quem seja Machado de Assis. Quem não se importa que assim seja irá naturalmente erguer a voz contra um Acordo (ortográfico ou não) que assuma o que significa o nome de Machado de Assis neste contexto: que há na história da língua portuguesa um destino brasileiro, como há também um destino africano (ou vários) e um destino timorense. Ao apoiar a reforma ortográfica, em geral, nunca ignorei que estava a tomar uma posição política, essencialmente a mesma que tomo quando combato a filosofia (nacionalista) do ensino oficial do Português em Portugal. É preciso não esquecer que a língua, como a ortografia, ensina-se e, nas condições atuais, subsiste na medida em que se ensinar. Ora, por princípio, não acho bem que se ensine uma língua falsa ou estropiada das suas

variações historicamente significativas. O Acordo é um passo na direção de um ensino mais verdadeiro do que é hoje o Português. Para mim, este é um assunto político no sentido mais forte da palavra, inconfundível com folclores lusofo-nistas de esquerda ou de direita que servem por

aí diversas conveniências. E para quem pensa deste jeito, o Acordo não é uma decisão política absurda e arbitrariamente aplicada à língua portuguesa: é o efeito de um problema real de *política da língua* que não começa nem acaba na ortografia.

LEIS NÃO DEVEM SUBSTITUIR-SE A HÁBITOS INOFENSIVOS

Miguel Tamen

As pessoas que chamam à sua língua portuguesa (nem todas chamando à língua dos outros a mesma coisa) escrevem, quando escrevem, de maneiras diferentes. Também falam de maneiras diferentes e em qualquer caso dizem coisas diferentes. Às vezes percebem-se umas às outras, e outras não. Quando não se percebem, queixam-se de muitas coisas diferentes: da pronúncia, da sintaxe, da ortografia ou da estupidez dos seus interlocutores. Têm também abundantes maneiras de resolver as suas queixas, que vão das mais práticas (e.g. perguntar a quem fez certos barulhos o que quis dizer, corrigir mentalmente barulhos que não fazem sentido) às mais caras (e.g. perguntar a um tribunal aquilo que quem fez certos barulhos quis dizer).

Uma certa pronúncia, sintaxe ou um nível moderado de obtusidade não são por si necessários ou suficientes para perceber quem quer que seja. Inversamente, posso dizer que quando não percebo uma pessoa (chamemos-lhe por razões simbólicas Professor Malaca Casteleiro) uma transcrição ortográfica diferente daquilo que diz, uma reinterpretação daquilo que diz noutra

pronúncia, ou uma neuro-operação que altere os níveis de obtusidade (chamemos-lhe por razões simbólicas operação Professor Carlos Reis) não melhoram em nada a minha compreensão. Em ambos os casos a experiência é comparável a ler um romance de José Luís Peixoto num livro de capa azul e num livro de capa amarela e já agora em qualquer ortografia: temos sempre a mesma vontade de rir, e nunca se percebe bem.

Mudar a ortografia é parecido com mudar a capa de um livro. Não torna um livro bom num livro mau. Não diminui a natureza fatal dos disparates humanos. A única coisa que faz é contrariar hábitos que não prejudicam ninguém e que, tendo embora uma histórica pitoresca e acidentada, nos chegaram como segunda natureza. Ora a meu ver as leis não devem substituir-se a hábitos inofensivos. A ambição de querer estabelecer a perspicuidade entre falantes de português por via legislativa é por isso insensata: mais valia gastar o dinheiro a diminuir o número de juristas em Portugal, a aumentar o número de tribunais em Angola, e a mandar frigoríficos para a Guiné-Bissau.

SOU PELA CONFUSÃO ORTOGRÁFICA

José Maria Vieira Mendes

Para que serve aos outros, não sei. Amim tem-me servido para brincar aos caracteres. Tirar um e pôr outro conforme a disposição do dia. Recuso porém, com isto, ser representante de um dos lados de uma batalha que me desinteressa. Desinteressa-me a lusofonia, desinteressa-me a conservação da língua, desinteressa-me o bem da poesia e a sagração do sagrado e a uniformização da comunidade e a normatização da escrita e o entendimento mútuo e o nosso passado. Para passado prefiro o meu que não é só meu mas que é cá dos meus. Nesta discussão não sou pois a favor nem contra, porque sou pela confusão ortográfica, contra a norma. E agora posso. Foi a instauração do caos que me levou a querer há de sem hífen. Foi quando percebi que as novas grafias do acordo se contradiziam entre elas e eram hesitantes e pouco claras e violentamente atacadas e disparatadas e até agradáveis e que abriam portas à disposição do escritor que me dediquei a esta nova escrita. Que por mim podia

ser mais caótica (não percebo porque não caem alguns tiles — nao, visao, ilusao... — para quando estou em teclado estrangeiro), mas que, enfim, me dá a diversão de, acrescentando um caracter, escrever no mesmo texto a mesma palavra de dois modos, obrigando o leitor a variar a dicção. E a perguntar-se: será mesmo a mesma? Apenas lamento (e a culpa não é do acordo, é minha) não ter ainda sido capaz de abdicar do acento em «pára». Se o fosse, abriria a possibilidade de misturar um movimento com destino e finalidade com uma imobilidade sem fim à vista. Ou seja, promover um vocábulo paradoxal, tão em linha com o pensamento contemporâneo. Talvez nunca lá chegue. A contemporaneidade foge-me. Como os dias. É o acordo ontológico. Ainda para mais há quem diga que tudo isto é provisório. (Então há que aproveitar, respondo eu.) E que daqui a um ano poderemos estar a escrever com outras letras. (Quem me dera, digo eu. Canso-me depressa da novidade.) Sou incapaz de discutir.

ENTREVISTA



O QUE DIZEM OS ARTISTAS: LUIA CUNHA

Nuno Crespo

Luisa Cunha (n. Lisboa, 1949) é uma artista com um lugar especial na ‘cena’ da arte portuguesa. Em contraste com o percurso comum à generalidade dos artistas, começou a expor tardiamente e o seu percurso, ainda que muito atento aos principais movimentos contemporâneos, foi feito à distância das instâncias mais imediatas de legitimação da arte e dos artistas. É só em meados dos anos 1993 que começa a expor regularmente e as suas obras inserem-se numa linhagem de artistas próximos da chamada arte conceptual em que os nomes de Bruce Nauman e John Cage são essenciais. Expôs em importantes instituições como o Museu de Serralves no Porto, que em 2007 lhe dedicou uma exposição individual, ou a Bienal de Sidney.

Quando se pensa em Luisa Cunha é inevitável pensar-se no som, nas suas esculturas sonoras e no modo como esta artista usa de um modo muito singular a palavra dita nas obras que cria. As suas palavras interpelam o espectador e o seu corpo e levam-nos a estabelecer uma relação de tensão com o espaço, a arquitectura e a aprofundar os mecanismos da visão e da atenção.

Habitualmente trabalha para lugares específicos e as suas obras, dada a relação de intimidade que estabelecem com os lugares onde são mostradas, estão em permanente estado de mutação. Para a artista tratam-se de esculturas sonoras, porque as suas ‘obras sonoras’ nunca são invisíveis: há sempre um cabo, uma coluna, um microfone que dão presença e expressão material aos seus trabalhos.

Mas se o som e a palavra dita são dois dos seus materiais de eleição, o desenho e a fotografia têm uma forte presença no elenco da sua obra. Não são obras feitas com um gesto educado e formado, mas sempre formas primitivas de registar um pensamento, uma ideia, uma imagem. É esta imediatez da experiência que o trabalho de Luisa Cunha está sempre a dizer.

Como é que surgiu a arte?

Surgiu cedo. Entrou sem eu dar por isso. Fui habituada pelo meu avô a dar passeios e prestar atenção a tudo: aos vários tons de verde das árvores, às formas das rochas... Isto em Sintra, no Penedo. Em Lisboa eram as colunas gregas e os capitéis e mais os fustes, as jónicas e as dóricas. Portanto, habituei-me desde pequena a reparar.

Como ele ensinava Geometria Descritiva, nas Belas-Artes, fazíamos exercícios em que nos sentávamos num sofá da casa dele e ele dizia: agora faz um ponto, agora liga esse ponto a outro com uma recta, agora une estes outros, agora esse plano interseccionado com um outro e agora o que é que se vê? Portanto um jogo geométrico,

uma brincadeira que tinha imensa piada e eu entrava naquela história toda...

E era fácil essa disciplina de observação?

Tinha muita facilidade, observava muito e andava, o chamado andar a pé que não é bem passear. Conhecia as ruas de Lisboa muito bem e olhava para qualquer coisa que estivesse à minha volta e era muito natural para mim este olhar que faz um apanhado de tudo o que vê.

Era tão natural que, quando mais tarde comecei a fazer arte, como naquelas obras em que eu fiz uma descrição quase fotográfica dos espaços e salas, ficava numa euforia, e ainda fico, ao ver que a obra estava exactamente como eu queria.

O que significa que mesmo não estando a fazer arte, estive sempre a produzir.

Mas a licenciatura é em Línguas?

Em Filologia. Porque me interessava a filosofia da linguagem, a estrutura e a linguagem como comunicação.

E porque não as Belas-Artes?

Porque, como dizia o meu avô, aí tiravam-me o 'traço'. Fui dar aulas, o que não me satisfiz. Imediatamente comecei a fazer propostas ligadas às artes: promovia exposições, projectos artísticos, etc.

Mas a partir de um determinado momento surgiu a necessidade de criar um trabalho próprio. Foi por isso que apareceu o Ar.Co?

Sim, a partir de certa altura, ainda na Madeira onde vivi 11 anos, fiz um gesto que não sabia que me iria marcar tanto: peguei em barro e resolvi ir para o centro do Funchal, ao pé da Sé num largo onde fazem o mercado. Fui para lá, sentei-me num banco e, às 7h da manhã, peguei no barro e comecei a fazer o que me apetecia. Depois desta acção regresssei definitivamente a Lisboa. A este período correspondeu uma quase-morte interior e um renascimento. Um processo em que se tornou evidente a necessidade de uma nova linguagem. Tive absoluta certeza que só as palavras não me chegavam. Lembro-me de na altura existirem dentro de mim frases do tipo: «não me chegam as palavras», «tenho de inventar uma nova linguagem». E vi nas imagens o silêncio que precisava para mim.

Quanto às imagens verbais reduzi-me praticamente ao silêncio e, durante dois anos, adotei, por absoluta necessidade de sobrevivência, apenas um tempo verbal: o presente — «faço isto»; «estou a fazer isto». Não podia utilizar nem o passado, nem o futuro, porque isso significava trazer para o presente esses outros tempos. Se tivesse feito isso eu não tinha condições para sobreviver.

Fazer arte foi uma ambição?

Não, nem sei o que é isso da ambição de ser artista. Fui atirada para isto. Quando o meu discurso se modificou eu percebi que tinha de fazer uma coisa: deixar fluir o presente. Estava a tender para o silêncio, para a mudez, para a não convocação de imagens. E as palavras são, de facto, uma convocação de imagens, com um poder terrível e enorme.

Mas a imagem não é uma forma de enunciação?

Sim, mas não é igual dar uma aula de Inglês ou de Educação Visual. Uma pode ser silenciosa, a outra não. Nas artes visuais não tens de estar constantemente a explicar as coisas, podes deixar fluir. Eu andei à procura de muitas coisas e encontrei isso no Ar.Co, nunca nos diziam: é assim ou assado, diziam: vai fazendo...

Nessa visão há uma certa ingenuidade, porque há determinados contextos em que a linguagem é permutável por um gesto ou por uma imagem.

Sim. Mas estou aqui a falar de um período que não só é um período de ruptura intelectual, mas também de ruptura a todos os níveis: emocional, afectivo. Havia uma mudez que era justificada por eu não ser capaz de falar. Foi assim que surgiram os primeiros trabalhos do Ar.Co.

Que trabalhos são esses?

Sobretudo exercícios. Exercícios muito ligados à tridimensionalidade. Mas apesar da ruptura havia ainda restos da estrutura da linguagem verbal que eu mantinha na linguagem visual. A grande dificuldade foi perceber que a linguagem visual não aguenta esse tipo de discurso, tem que haver uma transformação e eu não sabia fazer essa transformação. Portanto, com toda a calma esperei que surgisse. Não é uma coisa que se possa ensinar.

Mas nos mais escultóricos há, desde o início, uma presença enorme da linguagem.

Ao fim de três anos percebi que era um universo completamente novo que eu não dominava. Vi muitos trabalhos de outros artistas, frequentei muitos cursos teóricos, discuti trabalhos de colegas e tudo isto fez um *clíc*: eu ainda estava agarrada à linguagem escrita. Se eu não tivesse percebido qual era o meu problema teria sido grave, mas como percebi foi só deixar fluir. A partir daí apareciam-me ideias constantemente.

São desta altura de crise os «Objectos sem Nome»?

Isso foi muito mais para a frente. O primeiro grande salto foi a performance «Subversão I». O tema proposto era a relação corpo-espaco, que eu recusei logo.. Por isso desapareci da escola durante dois meses e quando voltei fiz a performance que foi, absolutamente, um acto de revolta, de corte.

O gesto performático permanece ainda no seu trabalho: a linguagem não surge para ser lida, mas é uma exigência feita ao espectador.

Eu gosto disso, porque tenho horror à tranquilidade e para conseguir sobreviver no dia-a-dia tenho de ser absurda, de fazer cortes na rotina porque esta é a minha maneira de ser. Tenho de fazer cortes que são feitos e ninguém vê: são feitos em casa, com os amigos, com a linguagem, com as observações que faço.

Nunca começo por pensar no espectador. Só depois o tenho em consideração, por isso nunca poderei exigir nada a ninguém. Estou sempre a falar comigo, são sempre coisas minhas. Depois, claro, que me coloco no lugar do outro para ir testar o trabalho, aqui faço o percurso inverso, de análise, e coloco-me na posição do espectador para testar tudo com todo o rigor e pormenor. Mas é-me muito difícil saber o que é que provo- co nos outros.

Mas detecta este carácter performático nas suas peças?

As performances são coisas que eu gosto, são ritmos. Eu acho que a arte é, e a minha é-o sem qualquer dúvida, totalmente sistema nervoso. Por isso ela respira como eu respiro, ao ritmo da minha respiração, das minhas emoções, dos meus gestos, dos meus pensamentos, daquilo que leio, que vejo, das pessoas que amo, das raivas que tenho, das revoltas loucas, dos nervos.

Sistema nervoso?

Sim, sistema nervoso. Os nervos correspondem à maneira como eu capto e como sou receptora das coisas. Só isto, mais nada.

E às vezes acho que não sei nada e por isso não tenho objectivos, só sou muito penetrável e tudo entra em mim, recebo muita coisa e estou disponível, isto é, tenho um olhar muito disponível. Falo em penetrar e em entrar porque estes são exactamente os termos certos. As coisas penetram-me e daí o sistema nervoso. Eu tenho muitos poros e as coisas entram-me por todos os poros...e depois o que é que eu faço com aquilo? É que aquilo fica tudo cá dentro... E eu é que fico com os meus demónios, quer dizer, não são demónios porque são coisas óptimas, excelentes, mas é tanta ideia, tanto estímulo que tenho de sintetizar rapidamente senão instala-se em mim o caos. É talvez por isso que o meu ritmo de produção tivesse sido, durante tanto tempo, muito espaçado. Porque os estímulos são muitos e eu interesso-me por muita coisa. E, por reacção, sou muito sintética como forma de me defender do caos. E defendo-me com frases absolutamente exactas e um mínimo de objectos.

Quem a ouvir e não conhecer o seu trabalho pode achar que o seu trabalho é uma espécie de safa psicanalítica, libertação de uma neurose...

Não, não é nada disso. Eu acho que a arte tem a ver com o funcionamento de cada pessoa e cada

pessoa funciona de uma maneira específica, e eu funciono assim. Só posso fazer um trabalho deste tipo. Porque eu sou assim. Tudo entra e pode criar o caos. Por exemplo, as leituras, ou outro estímulo qualquer, pode ser uma obra de arte, uma pessoa, um pormenor de arquitectura, o que for. Mas falo até mais das leituras do que falo de obras de arte. E nos estímulos oriento-me muito pela emoção. Por exemplo, eu hoje estive a ler uma recensão sobre um livro e li as primeiras partes e fiquei de tal maneira que era como se já tivesse lido o livro. O artigo era ótimo, mas tive de o pôr de parte. Começou-me a doer. Eu não acho que isto seja uma doença, mas uma capacidade de emoção muito grande. Amanhã já sei que irei voltar a ler o artigo, mas tenho primeiro de me distanciar. São assim os meus nervos.

Isso provém da tal atenção nervosa aos estímulos?

Acho que sim, fui sempre educada a olhar, a observar. E tudo com grande liberdade e descontração, sem pressão, sem ser obrigada a nada. Eu sou rebelde. Para mim a disciplina, as horas, tudo isso é tortura. Não consigo estar sentada, prefiro estar de pé, porque penso melhor. Até pode ser dentro de casa, mas penso melhor a andar.

Witgenstein diz que devemos substituir toda a explicação por uma descrição.

Isso é perfeito. O objectivo é eliminar os juízos de valor e abalar as fronteiras.

Por exemplo em «Ali vai o João» é o modo subjectivo como tu vês a sala que coexiste com o extremo rigor geométrico, arquitectónico e escultórico.

Sim, estou muito habituada a filtrar e a resumir-me ao essencial. Sinto o espaço e depois tenho de o resumir e quanto maior é a emoção, maior é o poder de síntese. E a criação das obras está de tal modo relacionada com a emoção que, às

vezes, as obras surgem instantaneamente no próprio espaço.

A maior parte das suas obras são literais nas descrições que fazem, nunca há metáforas. Ou seja, em «Porta para o exterior» a porta é mesmo para o exterior, em «Ali vai o João» ouve-se a totalidade dos elementos da sala a serem descritos, em «Words for Gardens» estás mesmo a descrever como é que se desenha relva. Mas para quem experimenta as suas obras, dessa objectividade e síntese nasce uma intensidade poética.

Claro. Essa poética que o espectador capta corresponde à emoção que eu tive.

O que é muito interessante porque não transforma o espaço, não acrescenta nada, está tudo lá. E de repente através da descrição nasce outra coisa que não pode ser dita mas que está lá...

É mesmo isso. Porque me cansa tudo o que é dito.

É, verdadeiramente, uma artista em que a arte sai pela boca.

Pois é, sai pela boca e pelo coração. Mas é importante distinguir entre uma linguagem real, que são aquelas palavras que não me interessam, e a outra linguagem em que há qualquer coisa por trás, uma linguagem com sombra, que deixa sombra. Não é uma linguagem de meio-dia, é uma linguagem de todo o tempo antes do meio-dia e depois do meio-dia. Mas o rigor da linguagem que quero é o do meio-dia.

O que é isso do rigor do meio-dia?

A sua execução: o meio-dia não dá sombra. Os suportes que utilizo são executados com o rigor do meio-dia para que não haja sombra nenhuma, para serem absolutamente limpos, rigorosos. Aquilo que lá está é aquilo que lá está e é o que eu quero que lá esteja. São os tais elementos mínimos.

Quando diz não ser a 'linguagem real' isso pode significar que cria uma nova gramática ou vocabulário, mas utiliza a gramática e os vocábulos que nós todos usamos para designar o que quer que seja: estão ali duas colunas, quero um copo de água, etc.

Exacto, mas estou a convocar uma percepção do espaço que não é a esperada. Estou a descrever o espaço de uma maneira que corresponde ao próprio espaço, mas ao mesmo tempo não corresponde. Porque eu não estou exactamente a descreve-lo ponto por ponto, ainda que seja o que me apetece fazer. Isso determina o ritmo que eu dou à minha voz, o texto que eu própria escrevo e as suas velocidades. Eu tenho aquela necessidade de síntese e esta dita-me a velocidade certa para não perder a imagem da cabeça. Trata-se de resumir para fixar novamente. E a seguir passa-se para outro nível.

Num trabalho recente, «Biblioteca», é muito interessante o duplo espanto: primeiro espantamo-nos com a sua percepção do espaço e, depois, com o seu próprio espanto.

Exactamente, as pessoas espantam-se com o meu espanto.

Regressamos à poesia?

A poesia já me interessou muito mais. Não digo interessar, mas já a li muito mais. Agora leio só de vez em quando, porque depois aquilo começa a espalhar-se na minha cabeça e eu não aguento tantas conexões. O poder de síntese e aquela capacidade do Fernando Pessoa para assumir várias personalidades é algo que me está muito próximo. Portanto eu não posso ler muito daquilo.

Já quando tinha quinze ou dezasseis anos fazia desenhos e introduzia a linguagem. Vou-lhe mostrar aqui o tipo de linguagem que utilizava nesses desenhos e se olhar para isto percebe que é meu. Foram feitos para aí em 1969: e lê-se «Deus é gordo e redondo», «Deus é gordo, o melhor é não falarmos com ele», «Também dizem que ele é azul» e depois «E o deus gordo saberá

descer escadas?» Há aqui muito das coisas que estão nas minhas obras. Sobretudo esta de «Deus é gordo e redondo» foi dito cá com uma força...

Mas afinal interessa-lhe a matéria da poesia: o ritmo, o som e a linguagem utilizada com um rigor milimétrico e geométrico.

Sim, a linguagem da poesia é muito sintética, é muito depurada.

E a poesia é também uma arte do som. Como é que o som entra no seu trabalho, por via da linguagem ou é outra coisa?

Pela linguagem acho eu. Embora a música sempre tivesse sido uma componente muito forte na minha vida, mas neste caso o som vem através da linguagem. Tinha longos solilóquios em voz alta comigo própria: sabia utilizar a voz, dava uma ou outra entoação e neste falar o espelho foi um elemento muito importante. Não admira que eu tenha um grande fascínio por espelhos: é a possibilidade de me ver de me ver a falar, de poder observar e estudar os gestos.

E reconhece-se na imagem do espelho?

Sim, muito bem. Eu e o espelho somos amigos íntimos.

Mas em «Hello!» não nos conseguimos reconhecer no espelho.

Não pensei sobre isso, mas ainda bem que diz que pode ser sobre isso porque ainda acrescenta mais à minha obra.

Nesse trabalho há um espelho onde está a falar consigo própria e a impressionar-se com a tua própria presença.

Sim, sou eu a falar e o outro tem a sua própria imagem mas não tem a minha, só tem a minha voz e reage a ela.

Parece que o som naquela peça só aumenta a distorção que existe entre o espectador e a sua imagem no espelho.

Pode ser a imagem dos outros, a minha não é de certeza. Eu lido muito bem com o espelho. Fascinam-me as fronteiras que as pessoas estabelecem entre o privado e o público e, como eu não tenho fronteiras, rompo-as. O facto de ir para um espaço público e meter-me lá dentro tem muito a ver com essa ideia de abolição de fronteira.

É um salto ou é lutar contra o limite?

É sempre o meu limite, um limite ténue. É um salto.

A tentativa é a de transformar o limite em limiar? Podemos pensar em todos os seus trabalhos que têm a ver com o horizonte em que não se dá conta de um fechamento do campo de visão, mas da sua abertura.

Isso atrai-me muito. E, naturalmente, gosto desse risco em trabalhar com qualquer coisa que está e não está, que é e não é.

E o silêncio é importante?

Comprei muitos livros sobre o silêncio. Portanto...

Mas é um recurso que utiliza?

Sim, as pausas, os intervalos, tudo isso é silêncio, tudo isso é linguagem. O silêncio é quando o outro começa a falar e quando eu própria digo alguma coisa e depois me calo para poder ficar saborear o que disse. Quando pronuncio as frases há um período em que se instala um silêncio em mim, em que as oíço cá dentro e elas continuam a ecoar. Através desse silêncio as palavras adquirem significado. Aí acho que quero deixar espaço para o outro.

E esse silêncio é visível?

Não, é audível. Sim, é visível. O silêncio tem que ver com ritmo. As palavras são som. São como notas numa pauta.

Fala em pauta e lembramos o trabalho na Casa da Música «Partitura» em que há uma relação com a música contemporânea. O que é que lhe interessa na música contemporânea?

Eu interesso-me por toda a contemporaneidade, na arquitectura, na música ou no que for. Interessa-me o presente. E faz-me muito confusão que pessoas excelentes numa área sejam muito ignorantes noutra. Por vezes tenho a sensação que vejo o mundo de cima e por isso tenho vontade de conhecer tudo.

Tem uma perspectiva aérea, vê tudo por cima com um olhar sinóptico?

Isso até parece que implica um certo controlo, mas não é, porque eu não tenho nenhum objetivo. É caótico ver tudo a acontecer ao mesmo tempo, imagina que toda a gente podia falar ao mesmo tempo? Eu acho que este não é um olhar aéreo, mas uma noção de precariedade que encara o presente como o tempo onde há certas coisas, mas também onde não as há.

Interessa-lhe a voz do outro mas utiliza sempre a sua.

Sim, já tentei utilizar a de outros. Mas não dá porque o trabalho está dentro de mim e eu não posso descolá-lo: é como se eu tivesse composto uma música.

Mas quando diz que o trabalho está dentro de si, estás a dizer que não pode comunicá-lo se não utilizar a sua voz?

Quando estou a pronunciar as palavras estou a ver imagens e as palavras produzem um certo tipo de som. Se não for eu a dizê-las não existem aquelas imagens, se não houver precisamente aquelas imagens não há som, não há obra.

As suas imagens produzem som e os sons produzem imagens?

Acho que pode ser isso, são as duas coisas juntas. A linguagem é a construção de imagens.

Não estamos a repetir-nos?

A repetição tem um efeito em mim, leva-me a dar saltos no texto. É um afastamento para depois poder saltar. Também é um descanso: por vezes repito palavras sozinha e depois passo para outra.

Às vezes até parece querer que nós sintamos a força da palavra e dissociemos a matéria da palavra do seu sentido.

Eu insisto sempre no ponto em que não trabalho com intenção alguma, nunca o fiz. Compreendo que o trabalho ao ser analisado por outros lhe possam atribuir certos sentidos ou reconhecer-lhe uma função, mas eu não.

É conhecido o seu interesse pelo John Cage e pela sua máxima «noise is my business», o seu assunto também é o assunto dele? O Cage através da repetição exaustiva de certos acordes transforma a música em barulho e a repetição da linguagem que acontece nos teus trabalhos também os transforma numa espécie barulho.

É um bocadinho diferente. Comigo há uma fragmentação que se transforma em ruído. A palavra fragmentação aplica-se muito bem a mim, porque sou muito fragmentada e tenho de andar à procura dos meus pedaços, de mim própria.

Eu sempre fui atraída por situações de caos, de fragmentação, de precariedade. Como observo muito o mundo das pessoas, vejo a fragilidade do mundo físico e dos objectos. Isto faz parte da minha obra. Não concebo uma obra em que não estejam presentes estes elementos fragmentários.

Mas a forma como se defende do caos, da fragmentação e da precariedade é uma nova ordem?

Não é assim tão literal. Mais uma vez, é uma coisa absolutamente natural. As coisas estão inscritas naquilo que é a vida que é instável e até os nomes que temos para os objectos são uma convenção, uma ilusão de estabilidade. Portanto, é não é, é mas podia ser outra coisa.

É essa convenção que tenta combater?

O meu trabalho reflecte a maneira como eu olho para as coisas e penso sobre elas.

É esse o ingrediente político?

A posteriori, sim.

Rompe a convenção linguística ao instaurar uma espécie de nova ordem espacial. E há pouco dizia que as palavras criam imagens, mas não criam também espaços?

Criam espaço, o espaço já provoca as palavras, o espaço está na origem das palavras.

Mas há mais qualquer coisa. Há uma natureza quase escultórica na maneira como tu utiliza a linguagem. É como se estivesse a criar um outro espaço dentro do espaço.

Sem dúvida. O espaço para mim já está cá dentro.

As suas peças sonoras podem ser entendidas como bandas sonoras dos lugares em que trabalhas?

Não. Até me repugna um bocado ver aquilo em Cd: só as consigo ver dentro de um espaço. Ouvir sem ver a peça...

Mas de que maneira é que a linguagem constrói esse espaço?

Os textos foram concebidos para o espaço, é a experiência do espaço que cria o texto.

Pode dizer-se que esculpe com as palavras?

Se falarmos de pedra é sempre extrair e eu desbaste as palavras.

Interessa-se por arquitecturas precárias e móveis porque assume haver um espaço que todos nós temos, porque todos nós ocupamos o espaço e o transportamos?

Exactamente, eu considero o corpo como um contentor e o corpo é feito desta maneira e nós transportamo-lo, isso possui um correspondente naquilo que é construído pelos profissionais de habitats, os arquitectos. Eligo este tipo de arquitectura com aquilo que é a mobilidade e com a

possibilidade de nos podermos mover até ao horizonte num mundo que não seja finito.

Sabemos que não faz os trabalhos nos espaços onde expõe, faz depois, por isso a memória desempenha um papel fundamental.

A memória com a sua componente emocional. Eu deixo o espaço entrar, deixo o espaço falar, tenho os poros abertos. Vou percorrendo, vou caminhando. Posso percorrer o espaço de várias maneiras e estas vão desencadeando sensações que eu depois vou catalizando, verbalizando, associando a outras sensações anteriores. Associo as minhas memórias, como é o caso do «The Hat» no claustro de Loulé, mas tendo em conta sempre a arquitectura, neste caso um claustro.

Trata-se de um exercício sobre a memória do espaço?

O espectador aí cola-se a mim, eu sou ele, e ele sou eu.

É como se com a sua obra quisesse recuperar a imediatez da experiência.

Exacto, sem tirar nem pôr.

E isso não torna o seu trabalho em algo precário? Porque se há coisa irrecuperável é a experiência imediata: aconteceu, já lá não podemos voltar.

Mas a verdade é que não sucede exactamente como eu a experienciei, eu só quis apreender o espaço. Mas há o reconhecimento. Consegue-se perceber qual foi a minha sensação, o meu percurso.

Tento sempre não me desviar dos pontos cardeais. A noção de precariedade tem de estar sempre presente. Não tenho uma noção exacta, mas relativa das coisas. As fronteiras também me interessam: lugar e não-lugar.

No meu dia-a-dia tudo vai entrando e por vezes uma ideia exige-me um certo suporte. Foi por isso que tive de ir para a fotografia, que me obrigou a aprender a funcionar com a fotografia que era algo que eu não sabia. Tive de ir comprar

uma máquina digital e fazer uma cábula com instruções. Mas a ideia é tão forte que acabo por fazer o que tem de ser feito. Com o vídeo foi o mesmo, era uma coisa para a qual eu não queria ir.

Não seria mais eficaz para chegar ao lugar que quer, usar o seu corpo em vez de suportes sonoros?

Eu gosto de um certo distanciamento e a minha ausência provoca um distanciamento muito maior. Se eu lá estivesse as pessoas iam distrair-se comigo, e não iam estar a prestar atenção ao espaço. Não haveria sombra.

Isso também tem a ver com a minha presença nos espaços sociais: eu estou muito presente num sítio mas depois preciso de me ausentar, recuar. E nos meus trabalhos isto também se reflecte, não está desligado. Até costumo dizer que a minha vida funciona em zoom, aproxima — afasta, aproxima — afasta. Cá está a imagem fotográfica.

E a fotografia também é sobre espectros, mortos, ausências, limites.

Pois, mas a palavra limita mais, o silêncio é mais forte. A ausência do som e a ausência do corpo são bastante significativas. Eu dou-me muito bem conta de quando já disse palavras a mais. Quando já ouvi muitos sons meus. Nomear as coisas tem uma energia, é como escrever, é uma energia que limita. Nomear uma coisa é por vezes libertador, mas muitas vezes as palavras fecham a nossa capacidade de ver para além delas.

Mas nos seus trabalhos aquilo que predomina não são adjectivos mas nomes, está a dar nome às coisas. A descrição não é o reino do verbo, isto é, da acção, mas sim da enunciação.

Estou precisamente a sublinhar essa função da linguagem.

A nossa matriz compreensiva é linguística, só conseguimos compreender quando ouvimos ou dizemos um nome.

É essa parte das línguas que me interessa, eu é que me enganei no curso. Não ia às aulas mas ia construindo a coisa para mim. Eu conheço a palavra, sei que é o meio mais imediato de expressão, mas também sei analisar os discursos, também sei que as palavras não chegam quando tens grandes emoções e isso é algo que eu tenho para mim como certo.

E as imagens são o sítio onde se acalma.

Estou a ter mais imagens que palavras... só ter as palavras era uma grande tortura, porque só teria as fronteiras entre as coisas, o sítio onde uma coisa começa e outra acaba.

Por um lado ama a linguagem, mas por outro lado está sempre a dar-lhe pontapés.

Gosto de brincar com ela e rio-me imenso com os meus trabalhos, adoro gozar comigo.

Sempre foi uma artista «rebelde» e agora é uma artista «profissional» e institucionalizada.

Uma pergunta dessas dá-me logo vontade de lançar uma bomba. Aliás, já o fiz na peça «Drop

the bomb». Ninguém imagina a síntese que está por detrás desta peça, nem é preciso que alguém imagine, basta que eu saiba. Voltando à pergunta. É muito simples: eu não pactuo com o que não posso pactuar. Tenho, neste momento, uma visão mais realista da vida: não vejo a rebeldia incompatível com o facto de poder ser considerada uma artista ‘profissional’ (estar no circuito comercial através de uma galeria) ou ‘institucionalizada’ (expor em instituições e ter obras adquiridas por elas). Agora, para aguentar esta não-incompatibilidade sou de uma atenção permanente aos discursos do poder e às minhas reacções a esses discursos. Analiso as duas coisas. E depois, é ter coragem para recusar tudo o que me viole. É simples, mas dói. Dói, mas faço-o. Se, por vezes, não o faço é porque não tenho dados suficientes para o fazer e então prefiro esperar por uma nova situação. Não trabalho com todas as pessoas, não vendo obras a determinadas pessoas, não exponho onde não quero expor. A minha carreira como artista só chegará onde tiver que chegar. Quero leveza na minha vida.

REFERÊNCIAS

http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=en&art=21
http://www.culturgest.pt/docs/lc_chiado8.pdf
http://loja.serralves.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=692

ENSAIO



A HORA DA VERDADE?

Jonny Thakkar

Uma revolução muito americana tomou lugar em 1906. Nada de motins, nada de cartazes, nada de justiça popular; foi uma revolução vinda de cima, apresentada como uma evolução natural de um velho regime que já começara a dar de si e a ruir. Divorciado há anos do rãguebi e das suas corridas livres e ziguezagueantes, o futebol americano tornara-se pouco mais que uma guerra de trincheiras — desgastante, feia, sangrenta. Este desporto encontrava-se em tal impasse em 1905 que os Michigan Wolverines não concederam um único ponto nos primeiros doze jogos da temporada, uma série apenas interrompida com uma derrota de dois a zero contra os Chicago Maroons de A.A. Stagg. E quando, apenas nesse ano, morreram dezoito jogadores e cento e cinquenta e nove ficaram feridos, Teddy Roosevelt ameaçou abolir o desporto por decreto governamental. Forçado a tomar uma atitude, a Comissão Regulamentar chegou a um acordo a respeito de um conjunto de mudanças — quase trinta — para tornar o jogo mais atractivo. Entre as novidades, estava o passe em frente, que enfureceu conservadores como Pop Warner, o treinador de Cornell, que se queixava de que o verdadeiro futebol era «um jogo em que a bola era feita avançar correndo com ela ou chutando-a», profetizando ainda o advento de «táticas de basquetebol». As novas regras permitiram de facto novas táticas, mas com elas apareceram novos níveis de

criatividade: um *quarterback* podia agora fazer passes curtos ou longos, estreitos ou largos, para trás ou para a frente, e tudo por improviso. Demorou anos até que os *quarterbacks* assimilassem inteiramente a notícia da sua emancipação, mas o futebol americano acabou por recuperar da crise de 1905-6 para se tornar um dos grandes desportos mundiais, produzindo habitualmente momentos de beleza e drama como o da final do *Super Bowl* de 2009, quando Santonio Holmes, equilibrado nas pontas dos pés como um bailarino de noventa quilos, a trinta segundos do fim, agarrou o passe inspirado de Ben Roethlisberger, marcando o *touchdown* da vitória.

A América precisa hoje de outra revolução. As suas instituições políticas afundaram-se em linhas de defesa compactas, enlameadas, de má vontade, alinhadas para bloquear qualquer corrida em frente. Mas marcadores de 2-0 não são o suficiente para um país que, como escreveu recentemente o outrora neoconservador Francis Fukuyama, se está a tornar rapidamente numa plutocracia regulamentada não apenas pelos, mas também para, os ricos. O 1 por cento das famílias americanas mais ricas possuem agora 23, 5 por cento do produto interno, subindo dos 9 por cento em 1978; desde 1978, a taxa de impostos sobre os rendimentos de contribuintes mais ricos diminuiu para metade, de 70 por cento para 35 por cento; e os mais ricos acabaram de

conseguir uma nova e célebre redução de impostos. Apesar de todo o sucesso da economia neoliberal em disseminar a noção agradavelmente simples de que reduções de impostos equivalem a crescimento económico, custa a acreditar que isto reflecta a vontade geral. Na América, os ricos parecem levar a melhor.

«As sociedades mais disfuncionais dos países em desenvolvimento», escreve Fukuyama, «são aquelas cujas elites são bem sucedidas quer em eximirem-se legalmente da tributação, ou em tirarem partido de políticas fiscais permissivas para se evadirem dela, deslocando desse modo o peso da despesa pública para o resto da sociedade». Por outras palavras, a América começa a assemelhar-se com uma república das bananas. Mas enquan-

to tais repúblicas são infamemente instáveis não existe na América qualquer movimento populista contra os plutocratas. Apoderou-se da nossa política um cinismo fatigado; expressões de ultraje desesperadas é tudo quanto somos capazes de mobilizar. Até mesmo falar de revolução é nestes tempos soar não apenas histriónico e iludido, mas também bilioso e violento; algures entre Robespierre e Lenine, Mao e Pol Pot, as revoluções adquiriram uma má reputação. Mas nem todas as revoluções são iguais. Algumas revoluções vêm de cima — exigidas pelo Presidente, executadas por legislação, apresentadas em termos inerentes ao sistema existente. Nada de motins, nada de cartazes, nada de justiça popular, apenas a reforma inevitável. Tal como em 1906.

* * *

Dir-se-á, claro está, que o futebol americano é apenas um jogo. Mas nenhum desporto é apenas um jogo, uma vez que apenas alguns jogos se qualificam como desportos. O *Ultimate frisbee*, por exemplo, começou por ser um jogo praticado por alunos de liceu, mas tornou-se entretanto um desporto. Quer o jogo como o desporto, ambos envolvem atirar o mesmo objecto nalguma espécie de contexto competitivo; a diferença é que as regras do desporto são leis, aplicadas por um corpo governativo. A palavra inglesa «sport» começou por ser usada na sua actual acepção — e então importada por línguas tão diversas quanto o francês, o grego e o japonês, que não possuíam esse conceito, apenas mais ao menos no século em que os ingleses esquematizaram uma grande quantidade de jogos, que incluem o futebol, o críquete, o hóquei de campo, o ténis, o ténis de mesa, o rãguebi, o pólo, o golfe, o badminton, o snooker, e os dardos, estabelecendo corpos governativos de modo a exportar e a aplicar aquelas regras através de todo o império. Os ingleses gostam de atribuir a si mesmos a fundação de todos estes desportos,

mas normalmente fundar um desporto é apenas institucionalizar um jogo preexistente, não inventá-lo — ainda que o basquetebol tenha sido desenhado de raiz por um professor de educação física canadiano, e que os fãs de Harry Potter tenham aparentemente grandes esperanças para o «quidditch».

Tendo leis e corpos governativos, os desportos podem ajudar-nos a compreender o que significa governar bem. Um jogo pode morrer, seja porque nunca foi grande coisa, ou porque já não se ajusta ao mundo. (Alguém alinha numa justa?) Por vezes, um líder deve, assim, mudar a instituição simplesmente para a manter viva. Os desportos são instituições conservadoras, preservando muitas vezes coisas absurdas simplesmente porque são tradicionais (considere-se o sistema de pontuação do ténis), mas todos os desportos têm que evoluir. O caso do futebol americano é particularmente radical — não raras vezes o árbitro tem de explicar as regras mais recentes às bancadas no meio de um jogo —, mas não é o único desporto com uma história de revolução. O hóquei no gelo, por exemplo, apenas

legalizou o passe em frente nos anos 1930, e até um desporto tão definido quanto o críquete viu-se forçado a encurtar alguns jogos de modo a sobreviver num mundo que está a perder rapidamente a paciência para os seus ritmos serenos e cerimoniais.

Mas para reformar um desporto os seus reguladores devem decidir primeiro o que o torna realmente no desporto que é. De outro modo, ao mudar as suas regras, poderiam estar a criar um jogo completamente diferente. Decidir que partes de uma instituição devem sobreviver a quaisquer modificações é decidir acerca da *essência* do jogo, acerca do seu cerne. Não é fácil perceber de que maneira nos poderíamos sentar e desvendar a essência do futebol americano, digamos, muito menos apresentar em *powerpoint* as nossas conclusões a uma sala cheia de executivos, mas é-nos útil pelo menos começarmos por fazer as perguntas certas. Qual é o papel do desporto na vida humana? Para que *serve* o desporto?

Parece *quem* o desporto é parece óbvio: jogadores e/ou espectadores. Diferentes culturas têm entendido isto de maneiras diferentes. Em Roma, o desporto era para benefício dos espectadores, e era obviamente esperado que os gladiadores morressem; na Inglaterra imperial, o desporto era concebido como para benefício dos jogadores e, por essa razão, era encorajada a participação de amadores; a América contemporânea combina uma profissionalização considerável com um ideal amador poderoso. Mas, em todo o caso, que benefício pode um desporto dar aos seus jogadores e espectadores?

Antes de mais, um bom desporto é uma diversão. Os seus progressos são imprevisíveis; desafia-nos física e mentalmente; permite-nos competir por vitórias suadas. Um desporto que não tivesse efeito nos nossos níveis de adrenalina seria um mau desporto: precisamos de sentir a pressão no sangue. Como tal, um bom desporto inflama as paixões, o que pode ser perigoso. Santo Agostinho descreve a experiência de um

dos seus amigos num combate de gladiadores: «ele viu, ele berrou, ele ficou em brasa, ele levou a loucura consigo para casa...» Todos os adeptos de desporto fervorosos reconhecerão esta emoção, mas poucos concordarão com agostinianos puritanos que deveríamos por conseguinte censurar o desporto. Um adepto poderia argumentar, por exemplo, que o desporto permite aos jogadores e espectadores purgarem-se de energias agressivas, tornando o resto do mundo um lugar mais seguro. Na comédia de 1999 *The Cup (A Taça)*, os anciãos de um mosteiro budista acabam por deixar os seus noviços assistir à final do Campeonato do Mundo de futebol — «duas nações civilizadas lutando por uma bola» — como uma espécie de lição para se libertarem do seu apego à ilusão, a raiz da agressão e da angústia. Por contraste, puritanos não faltam cuja agressividade amarga abafada pode ser tanto pior quanto não se manifestar.

Os puritanos têm no entanto razão em afirmar que o desporto, como qualquer instituição, molda os nossos hábitos e, como tal, os nossos caracteres. Um bom desporto decerto desenvolve nos seus jogadores destreza e um culto do corpo, mas também qualidades como coragem física e mental, paciência e espírito de equipa, disciplina e determinação, humildade e desportivismo. Obviamente, diferentes desportos apuram estes aspectos em diferentes graus: um lançador de dardos não precisa de ser atlético e um golfista não precisa de ser um jogador de equipa; o basquetebol ensina espírito de equipa melhor que o basebol, mas o basebol cultiva a força mental mais do que qualquer outro desporto, excepto o golfe. Como sugere Santo Agostinho, os desportos também têm um efeito nos espectadores, exactamente como peças de teatro ou filmes. Em *Three Uses of the Knife*, David Mamet nota que uma boa partida é basicamente um drama em três actos: esperança, revés, triunfo. Saboreamos o espectáculo mas procuramos também uma educação ética, atribuindo o sucesso à virtude e o falhanço à cobardia ou a húbriis, como se houvesse algum

autor à espreita orquestrando um conto moral. Na verdade, contudo, o espectáculo desportivo é regulado não por um dramaturgo didáctico mas pela velha sorte de sempre. Sob a influência dos seus caprichos cruéis, não aprendemos senão a controlar a nossa tendência para nos entediarmos ou vangloriarmos. Tal como no teatro, estamos mais prontos a aprender tais lições se nos imaginarmos na posição do protagonista. Os melhores comentadores desportivos facilitam este treino ético recorrendo a mantras desenhados para perfilar a situação com a qual o jogador se encontra confrontado: existem de facto ocasiões em que é preciso tirar uma do chapéu, mas na vida, tal como no críquete, devemos sempre acrescentar dois *wickets* ao resultado.

Contudo, um bom desporto não é ainda um grande desporto — como uma obra de arte é preciso que faça mais do que entusiasmar, mais do que ensinar alguma coisa. É preciso que seja belo. A relação entre a beleza e o desporto é muito antiga: na Grécia Antiga os atletas eram vistos como paradigmas de beleza, e a necessidade de comemorar a vitória de um atleta foi crucial para a evolução da escultura. Num sentido mais importante, as acções atléticas podem elas mesmas ser belas. A palavra grega para assistir a partidas é a mesma que a usada para a contemplação (*theôrein*) e é verdade que um passe ou um arremesso ou uma tacada ou um afundamento podem ser vistos como uma obra de arte. Os próprios jogadores parecem reconhecê-lo: contra toda a lógica, Wayne Rooney tenta fazer um chapéu ao guarda-redes do mesmo ângulo com tanta frequência, que se assemelha a um artista que não consegue nunca capturar o seu sonho recorrente. E os adeptos do Manchester United mais maduros são até capazes de detectar a angústia da influência, uma vez que a obra de arte que Rooney procura tão desesperadamente emular — a bola a sobrevoar o guarda-redes antes de cair na perfeição dentro da baliza — não passa de uma réplica da coroa de glória do seu grande antecessor no United, Eric Cantona. Na realidade,

Rooney já emulou por uma vez o golo de Cantona contra o Sunderland em 1996, imitando-o contra o Portsmouth em 2007, e as suas estatísticas são melhores; e, porém, treze anos após Cantona ter abandonado o futebol para se tornar actor, os adeptos continuam a entoar cânticos ao homem a que chamam Rei. Desse modo, Rooney não consegue senão reparar que por si mesmos os números não fazem um grande jogador — é necessário também beleza. E isto é verdade em todos os desportos, não apenas no «jogo-rei»: Michael Jordan, Roger Federer, Brian Lara, e por aí fora, todos a tiveram. À imagem de bailarinos cujos corpos estão a tal ponto afinados que são capazes de expressar uma profundidade interior no acto de se aproximarem da impossibilidade física, os movimentos graciosos de um grande desportista, de algum modo simultaneamente deliberados e sem esforço, corpo e mente completamente unidos, parecem por vezes manifestar o animal humano na sua perfeição plena.

E como os nossos ideais de beleza e excelência se alteram historicamente, um desporto que procure a beleza pode ser uma janela para o espírito de um povo ou de uma época. Do meu ponto de vista, colorido, sem dúvida, pela nostalgia por uma infância preocupada com o jogo e os seus anais, o críquete deve ter desempenhado esta função na Inglaterra imperial do século dezanove e do princípio do século vinte, representando um ideal de competição cavalheiresco que era amador no melhor sentido. A agressividade era permitida e requerida, mas apenas dentro de certos limites; o jogo premiava a paciência e a virtude tão vitoriana do auto-controlo. Quando alguém tentava quebrar as regras na vida real, essa pessoa era lembrada do ideal: «receio bem que não seja críquete». Por muito beato que isto soe, ganhar não é de facto o bem mais elevado disponível no desporto. Depois de um arremesso particularmente maldoso permitir um rebate hábil, não admira que os comentadores declarem que «o vencedor é o críquete». Enquanto jogador de críquete escolar, em criança, sonhava, não com

troféus e medalhas, mas com o instante seguinte a um *cover drive* perfeitamente natural, no qual todo o meu corpo pairaria suspenso como uma estátua. Certa tarde, arrastando-me num estran-

geiro e profano campo de futebol, ainda um jogador de críquete de coração, fui repreendido, aos berros, por ter parado para aplaudir a beleza do passe de um adversário.

* * *

Mas o mundo não é ideal, e nenhuma instituição o tornará ideal. Ainda que o críquete corporize certos ideais, os seus jogadores cedo começaram a ficar aquém desses ideais, pelo menos desde a brutal série «Bodyline» de 1932-33, na qual os batedores ingleses estavam instruídos para lançar os seus mísseis contra o corpo dos adversários para os impedir de marcar. Uma instituição apenas existe na medida em que as suas regras sejam seguidas e, como tal, interpretadas, por pessoas particulares com práticas e costumes particulares.

A NFL, por exemplo, procura, de facto, moldar a cultura americana, mas apenas o consegue fazer até certo ponto. Pense-se nas repetições em vídeo. É fácil imaginar uma outra cultura em que uma ética do desportivismo tornasse vergonhoso que um treinador exigisse que o árbitro revisse a sua decisão, a não ser que estivesse francamente certo de que uma injustiça fora cometida. Em tal cultura poderia ser permitido um número ilimitado de pedidos de revisão, sem causar grande dano ao jogo, pois, na realidade, não existem assim tantas injustiças claras. Mas a América não é assim. Em anos recentes, aquilo que se supunha ser uma descrição objectiva do comportamento humano, ou pelo menos uma maneira heurística de o compreender — as pessoas maximizam o seu próprio bem-estar — tornou-se um imperativo ético: procura obter tanto quanto puderes dentro das regras. A NFL não pode mudar completamente uma cultura na qual colocar o bem do todo antes dos nossos próprios interesses imediatos é considerado ingénio e nada másculo. Não obstante, desempenha o seu papel. Tomando os homens por

aquilo que são, e não por aquilo que deveriam ser, constrange-os a agir *como se* fossem bons desportistas. A cada treinador são permitidas apenas dois pedidos de revisão; se ambos falharem, não lhe são permitidos quaisquer outros. Para obter tantos quanto possível, para ser tão «racional» quanto possível, precisa de aprender a levantar questões apenas quando está certo de que foi cometida uma injustiça. E, ao formar este hábito, aprenderá gradualmente, porventura, a começar a pensar como um bom desportista. Porventura.

Mas esta imagem bonita do desporto como instrumento para tornar o mundo num lugar melhor e mais belo não deixa de depender, ainda, da ideia de reguladores sábios, capazes de decidir acerca da melhor maneira de se viver. Talvez ninguém tenha a autoridade para o fazer; em todo o caso, as pessoas que hoje dirigem os desportos claramente não a têm. Com efeito, se compararmos os maiorais falsos e ineptos da FIFA ou do IOC com dirigentes ideais, a situação presente parece não nos reservar qualquer esperança. À semelhança de hipopótamos, passam a maior parte do tempo fora de vista, submersos em reuniões de comités, chafurdando em saunas e jacuzzis de hotéis de Zurique, apenas vindo à superfície para se saciarem. A sua avidez pela novidade e pelo lucro pessoal conduz a decisões caricatas como testar uma bola nova com propriedades aerodinâmicas diferentes durante o Campeonato do Mundo de 2010 ou a de atribuir a organização do torneio de 2022 ao Qatar, um país com 1,6 milhões de habitantes, um clima desumano e nem um único estádio — mas, pior do que isso, torna-os vulneráveis àqueles chacais que, cobrindo-se

sob a aura do futuro, afirmam com solenidade que a única forma de um desporto sobreviver é produzir cada vez mais dinheiro.

Escolha-se qualquer desporto que seja, olhe-se para as decisões recentes acerca daquilo que deveria ser mudado, e determine-se o que é que os seus reguladores consideram importante preservar. O mais provável é verificarmos que a essência implícita dos nossos queridos desportos, a finalidade básica que os unifica e que não pode ser destruída, não é a de promover o bem e a beleza, mas a de gerar dinheiro para os seus donos, administradores e jogadores. Por vezes, isso vem agarrado a uma desculpa débil acerca de uma forma de redistribuição da riqueza, como quando os administradores do críquete inglês alegaram que vender os direitos televisivos ao canal de satélite de Rupert Murdoch, em vez de manter as transmissões em canal aberto, ajudaria a financiar os equipamentos das camadas inferiores da modalidade. Mas frequentemente tais subterfúgios são desnecessários, uma vez que a necessidade de capital já se infiltrou nas próprias regras do desporto em questão. Tal parece ser o caso do inventivo sistema de *time-outs* no basquetebol e no futebol americano que, declaradamente, permite reconfigurações tácticas, mas também, e de uma forma suspeitamente conveniente, intervalos publicitários — tanto na televisão como nos próprios estádios, onde é provável que, ao levantarem os olhos dos seus cachorros-quentes, os espectadores vejam o recinto, o ringue, ou o campo, invadido por figurantes vestidos de Big Macs. Literalmente.

Mas o espírito do capitalismo pode expressar-se num desporto a um nível ainda mais profundo: no futebol americano ele expressa-se na composição das próprias equipas. Não nos esqueçamos que cada equipa abrange essencialmente duas equipas, uma para atacar e uma para defender. Quando um dos lados perde a posse de bola, interrompe-se o jogo e todos os jogadores abandonam o campo, sendo substituídos por outros, mais

adequados à nova tarefa. Cada jogador tem uma função bem definida: em princípio, não se espera que um *lineman* defensivo corra com a bola, um *kicker* só entra em jogo quando é preciso pontapeá-la e a única função de um *long snapper* é a de passar a bola (*snap*) ao *punter*. Se se pode dizer que um grande desporto nos dá uma janela para os ideais da sua época, o futebol americano pode ser, por conseguinte, o desporto paradigmático da América moderna, no sentido em que a extrema divisão do trabalho é muito reconhecida como uma das marcas distintivas do capitalismo. Adam Smith começa *A Riqueza das Nações* com uma discussão acerca da sua capacidade de aumentar a produtividade; um trabalhador que se concentre num único processo torna-se mais competente nessa tarefa. O objectivo de um *lineman* ofensivo é o de obstruir a defesa do adversário na altura em que esta se atira ao *runner* ou ao *thrower*. Os mais aptos a desempenhar esta tarefa acabam por ser homens tão inchados de gordura e músculo que mal se conseguem mexer, mamutes quase inteiramente inúteis se lhes pedissem que corressem com a bola regularmente ou que perseguissem um *defensive back* depois de uma intersecção. Deste modo, o seu físico aumenta amplamente os padrões de protecção do *quarterback*, o que obriga a uma série de inovações tácticas.

Todavia, a divisão do trabalho não deixa de ter detractores. Um dos seus principais detractores era na realidade o próprio Adam Smith, um facto misteriosamente esquecido pelos seus defensores nos *think thanks* de direita. Smith defendia que, apesar de a especialização produzir riqueza material, ela empobrecia consideravelmente as vidas dos próprios trabalhadores. Observando, tal como Marx, que «o desenvolvimento intelectual da maior parte das pessoas é necessariamente formado através dos seus empregos vulgares», Smith proporia que sob o capitalismo estes empregos privam os trabalhadores dos seus poderes criativos, tornando-os

estúpidos, ignorantes e imorais. Um especialista pode desenvolver uma considerável habilidade na sua micro-tarefa, mas ao mesmo tempo as suas outras habilidades secam. Além disso, ele deixa de ser capaz de considerar o processo como um todo, o que o impossibilita de compreender o sentido do seu próprio trabalho. Uma vez que compreender aquilo que estamos a fazer e a razão pela qual o fazemos é crucial para uma vida activa e em florescimento, a extrema divisão do trabalho ameaça roubar-nos a nossa completa humanidade.

Na NFL, apenas o treinador principal é capaz de ver o jogo como um todo; todos os outros envolvidos se preocupam com subprocessos particulares. Nalgumas jogadas o *lineman* ofensivo não tem qualquer ideia do que realmente aconteceu até ao momento em que vê a repetição. Ele é apenas uma roda dentada, uma máquina cujo funcionamento não é capaz de compreender completamente — nem se espera que o seja. Mas enquanto a especialização pode privar o *lineman* da sua humanidade num sentido rarefeito e abstracto, pode também privá-lo de uma coisa muito mais terra a terra, a saber, a sua vida: aquilo que noutras indústrias é considerado o refinamento progressivo de matéria bruta é, no caso do *lineman* ofensivo um aumento progressivo de peso. De acordo com o relatório Scripps Howard de 2006, entre 1985 e 2005 a placagem ofensiva média tornou-se 13 por cento mais pesada, e os *linemen* têm agora um risco 52 por cento mais elevado de complicações cardíacas fatais do que a população em geral. Talvez não estejamos no fim de contas assim tão distantes dos gladiadores.

No entanto, a crescente especialização tem igualmente efeitos no espectador, uma vez que o futebol americano se tornou tão complexo que é impossível compreender completamente uma jogada vendo-a apenas uma vez. Em desportos como o futebol, o rúgubi e o basquetebol, o espectador pode geralmente imaginar-se na posição do jogador com a posse de bola e, por assim dizer, escolher por si mesmo passar, correr, ou

driblar. No futebol americano, por outro lado, o *quarterback* tem uma espécie de acesso a informação privilegiada no que toca aos momentos futuros dos *wide receivers* de modo que as explosões e as súplicas dos espectadores durante certa jogada revelar-se-ão em retrospectiva simplesmente infundadas. Este problema é ainda exacerbado pela cobertura televisiva, que não nos permite ver os *wide receivers* de todo, até ao momento em que estão quase a receber a bola, mas até mesmo no estádio é necessário escolher a subsecção do jogo na qual nos queremos concentrar, ou a linha ofensiva contra a defesa que se aproxima, ou os *wide receivers* à procura de espaço, ou o *quarterback* em busca de opções. O futebol americano só pode ser absolutamente apreciado quando juntamos todas as peças na repetição no ecrã, o que o torna um desporto peculiarmente moderno; e ainda que isto não prive o espectador da sua humanidade, a verdade é que o priva de uma parte do seu prazer primitivo.

Porém, o futebol americano é um grande desporto precisamente porque expressa os valores e as contradições da sua era. Tal como o jogo que é em diversos sentidos o seu anverso, o críquete, o futebol americano combina, de algum modo, uma complexidade táctica extraordinária com um potencial para momentos altamente dramáticos e momentos de beleza assombrosa, como a final de 2009 do *Super Bowl*. Mas tal como o críquete está igualmente a tornar-se muito rapidamente numa espécie de relíquia fascinante à medida que o mundo que reflecte e evoca — não mais a pequena nobreza e a aldeia, mas antes a linha de montagem chaplinesca do início do século vinte — está a ser varrido pelas indústrias eco-tecnológicas de Seattle e de São Francisco, onde não existe prole oprimida, apenas inovadores vestidos de maneira informal, e que pensam fora da caixa e que subcontratam todo o trabalho duro. Com efeito, o melhor emblema desta nova eflorescência de capital é possivelmente, no mundo do desporto, o ascensão do *Ultimate frisbee* — num sentido lato, nada mais do que

futebol americano excepto o contacto, o mesmo jogo sem o sangue, agora arejado e seguro para um público universitário de elite e supostamente de contra-cultura. Mas poderá o NFL, esse

velho excêntrico e pesado, ter um truque ou dois para nos ensinar, a nós, novatos desevolto e enfatuados?

* * *

Talvez um dos aspectos mais fascinantes dos desportos americanos vistos a partir de uma perspectiva europeia seja o de que, apesar de todo o seu glamour consumista — meninas de claque; concertos de rock ao intervalo — e da implacabilidade peculiar que tal consumismo acarreta — equipas como «franchises» às quais é permitido relocizarem-se em busca de facilidades fiscais e mercados televisivos; apesar de cânticos vâpidos e pré-fabricados como «Let's go, x!» ou «Defense! Defense!» — as ligas exemplificam, elas mesmas, não o capitalismo, mas o seu aparente contrário: o socialismo. A NFL por exemplo é certamente o estado democrata mais à esquerda das ligas desportivas americanas, e contudo as mesmas multidões que grelham pilhas de nacos de carne nas traseiras de carrinhas *pick-up* épicas antes dos jogos acarinham igualmente uma instituição na qual os recursos e os êxitos são sistematicamente redistribuídos dos favorecidos para os desfavorecidos. A NFL tem um limite máximo salarial para impedir que as equipas mais ricas concorram deslealmente com as mais pobres; a cada ano as piores equipas têm hipótese de recrutar os melhores jogadores mais jovens; e, mais surpreendentemente, as melhores equipas têm de jogar mais vezes entre si apenas para que as piores equipas tenham oportunidade de chegar aos *playoffs*. Por outras palavras, cada temporada bem sucedida é submetida à mãe de todos os impostos sobre a propriedade: a perda. E as razões para este socialismo são simultaneamente claras e largamente aceites: apenas se cada equipa tiver uma hipótese genuína de ganhar ou perder poderão os jogadores estar no seu melhor e, desse modo, extasiar-nos com

a sua estampa atlética, criatividade e beleza. Ou, dizendo-o da maneira mais habitual: os adeptos só sustentam a liga se cada jogo for suficientemente equilibrado.

Os costumes do nosso próprio país parecem-nos sempre naturais e partimos do princípio que eles são coerentes. Mas a regrada Alemanha não tem limite de velocidade nas auto-estradas, enquanto a livre América multa peões por atravessarem a rua incorrectamente. Sucede então que os mesmos países europeus que em geral restringem o capitalismo, não lhe colocam quaisquer barreiras no desporto. No futebol, os clubes podem gastar o que quiserem e quanto mais bem sucedida for uma equipa, maiores os seus proventos em direitos televisivos. O futebol tornou-se deste modo um estudo de caso para o que acontece a uma mini-sociedade com pouca ou nenhuma redistribuição. As ligas domésticas, como a inglesa, a italiana, a francesa, a espanhola e a escocesa tornaram-se gradualmente não competitivas; o campeonato escocês, por exemplo, foi sempre ganho por um de dois clubes ao longo dos últimos 25 anos. As equipas de topo de cada liga estão hoje mais preocupadas com o seu desempenho nas competições europeias, cuja estrutura por eliminatórias as tornam muito menos previsíveis, mas mesmo neste domínio tudo é determinado pelo dinheiro: a recente viragem de poder dos clubes ingleses para os espanhóis tem tanto que ver com a quebra das libras face ao euro em 2007-08, como com a beleza do sistema de «Futebol Total» que os espanhóis importaram da Holanda. E como que para confirmar que o futebol se tornou uma plutocracia, os plutocratas da vida real — na maioria, homens do petróleo oriundos

da Rússia e dos países Árabes — impuseram-se na festa como estrelas de rock num concurso de talentos, transformando instituições outrora veneráveis das classes trabalhadoras nos seus brinquedos privados. O paradoxo, porém, é o de que o futebol apenas permanecerá uma diversão interessante a partir das *villas* de terracota e dos iates repletos de supermodelos dos oligarcas porque o dinheiro *não* se traduz directamente em êxito. O prazer está no atrito. À luz da experiência europeia, a redistribuição de recursos do futebol americano parece realmente sensata. Mas se o desporto europeu precisa de uma dose de socialismo americano para permanecer saudável, não poderíamos nós prescrever uma dose de socialismo europeu à sociedade americana? É improvável que os «trabalhadores do conhecimento» de hoje possam ser persuadidos de que *devem* às classes mais baixas uma fatia da sua riqueza. No fim de contas, não as exploram em fábricas com pessoal miserável e malnutrido; estão apenas a vender a sua capacidade mental à oferta mais alta — uma troca justa, não um roubo. Mas e se a economia de mercado precisar de redistribuição para continuar a funcionar? No seu livro premiado *Fault Lines*, o antigo economista do FMI Raghuram Rajan argumenta que a crise financeira de 2008 foi precipitada pela crescente desigualdade dos Estados Unidos. «Em 1975, 9 por cento ganhavam em média cerca de três vezes mais que a restante população», explica-nos ele; «em 2005, ganhavam cinco vezes mais». Mas em vez de redistribuírem a riqueza — gastando mais em educação, em áreas mais pobres, por exemplo — sucessivos administradores decidiram melhorar a *percepção* da sua riqueza das classes mais baixas estendendo-lhes linhas de crédito artificialmente baratas. Isto conduziu a todos os géneros de incentivos perversos, que criaram a bolha, que acabou por rebentar. Fosse a América menos desigual, toda esta charada não teria sido necessária e a economia assentaria num terreno mais firme.

Mas a desigualdade enfraquece o capitalismo ainda de outras maneiras. Para que a economia

seja tão dinâmica quanto possível a actividade empreendedora deve ser inteiramente incentivada; as melhores ideias devem ser trazidas para primeiro plano; cada indivíduo deve ter uma hipótese genuína de sucesso. Mas esta igualdade de oportunidades requer obviamente um imposto sucessório significativo que force cada jovem adulto a inventar modos de criar a sua própria riqueza. Estamos tão longe deste sonho tão americano que só podemos fazer piadas a seu respeito, a exemplo da tirada auto-depreciativa do patrono do Tea Party, David Koch:

Podiam perguntar: como pode o David Koch ser tão rico e tão generoso? Bom, deixem-me contar-vos uma história. Tudo começou quando eu era pequeno. Certo dia, o meu pai deu-me uma maçã. Vendi-a por cinco dólares e comprei duas maçãs e vendi-as por dez. Depois comprei quatro maçãs e vendi-as por vinte. Enfim, isto continuou assim dia após dia, semana após semana, mês após mês, ano após ano, até que o meu pai morreu e me deixou trezentos milhões de dólares!

Triste é que esta história seja verdadeira, e que Koch pareça indiferente a que ela invalide as políticas neoliberais de sobrevivência do mais forte que a sua firma de advogados, os seus *think tanks* e Universidades promovem. Ele é como o homem rico do cartoon de Charles Rodrigues que repreende um mendigo: «Vá herdar a sua própria herança!».

É-nos difícil, senão impossível, tolerar a incoerência, e se nos comprometemos com o socialismo de mercado num domínio, não podemos simplesmente descartá-lo noutra domínio. Talvez Koch não acompanhe o futebol americano, mas há muitas pessoas que o fazem. E apesar de a NFL poder dificilmente modificar a cultura capitalista mais ampla que o futebol profissional reflecte na sua essência, ela pode pelo menos apontar para uma versão mais humana dessa cultura que coloque o bem do colectivo acima do bem de qualquer um dos seus indivíduos.

Por outras palavras, talvez salvar o capitalismo dos capitalistas seja tudo a que devemos aspirar nesta altura. O próprio Marx não acreditava na pura e simples revolução. Seguindo Hegel, que era mais conservador, defendia que a mudança

deveria basear-se naquilo que há de mais valioso numa sociedade tal como ela é, em vez de se fazer tábua rasa do que existe. Para efeitos da nossa revolução, olhemos, então, não para a Rússia de 1917, mas para a América de 1906.

* * *

Pouco mais de cem anos depois de Teddy Roosevelt ter usado a sua presidência para salvar o futebol americano de si mesmo, um adepto dos Bears candidato à presidência reavivou o espírito de 1906. «O grande risco desta eleição», explicou-nos ele, «é o de jogar o mesmo jogo de Washington com os mesmos jogadores de Washington e esperar um resultado diferente». Estamos a atravessar uma guerra impossível de vencer e uma recessão profunda, e a população não tem educação suficiente e está mal informada, e no entanto Washington continua a recusar-se a obrigar os ricos a pagarem os seus impostos. Aparentemente, alguns eleitores são mais iguais que outros. Para sobreviver, a democracia americana precisa desesperadamente de um passo na direcção da justiça e da igualdade de oportunidades. Verdade seja dita, pode ser que os seus Fundadores não tivessem em mente senão o jogo corrido. Mas não nos deveríamos nunca esquecer de que os Fundadores eram eles próprios revolucionários — melhor que ninguém, eles sabiam que um regime podre deve ser desmantelado. As regras que nos unem e constroem não são leis naturais, fixas e imutáveis, mas algo que podemos criar e modificar. Os nossos objectivos últimos podem ser a grandeza, a perfeição, a beleza — mas em primeiro lugar é preciso termos o bem, a justiça, a ética. E antes de termos estas virtudes nas nossas sociedades devemos tê-las nas nossas instituições políticas. Aquilo que o desporto nos ensina é que o jogo molda os jogadores; para mudar os jogadores é preciso mudar o jogo. Dificilmente se espera que os nossos políticos sejam nobres, por exemplo, dado

que precisam de se prostituir por contribuições para as suas campanhas semanalmente; a reforma do financiamento das campanhas é urgente e indispensável, ainda que requeira uma alteração constitucional. Mas toda a gente sabe que se um partido sugere uma emenda, a estratégia «racional» para o outro partido será recusá-la. Devemos forçar os nossos representantes a agir *como se* pusessem o país acima deles mesmos seja dizendo os nomes e envergonhando aqueles que têm «interesses» na legislação, ou reintroduzindo o drama só-por-cima-do-meu-cadáver que o *filibustering* costumava implicar. E porventura agindo como se tivessem maturidade os políticos se tornem realmente maduros. Porventura.

No ano remoto de 1938, o historiador holandês Johan Huizinga escreveu que a propaganda eleitoral na América era «uma espécie de desporto nacional», com «duas equipas gigantes cas cujas diferenças políticas eram dificilmente discerníveis para forasteiros». Mas não obstante quão fervorosamente acompanhemos ou pratiquemos desportos e não obstante o seu valor ético, estético e cultural, quando as coisas apertam, eles continuam a ser formas de *jogo*. E um jogo não é a sério. Como afirma Huizinga, «jogar nunca é uma tarefa»; se outros interesses se tornam prementes, podemos sempre parar de jogar. Mas a política nunca pode ser deferida ou posta em suspenso, pelo menos se queremos viver bem. Pois, enquanto seres humanos, não somos capazes de florescer isoladamente; precisamos de um ambiente adequado. E a política é a arte de criar esse ambiente, de moldar práticas e, desse modo, pessoas. Por conseguinte, a plutocracia acabará

não apenas por distorcer a nossa política, mas também as nossas próprias almas, desfigurando-as tão gradualmente que não se pode protestar,

ao ponto de ficarem irreconhecíveis. Para preservarmos a dignidade, teremos de salvar o sistema — mas o relógio está quase no fim.

REFERÊNCIAS

Fukuyama, Francis, «Left Out».
Huizinga, Johan, *Homo Ludens*.

Nelson, David M., *The Anatomy of a Game*
Smith, Adam, *The Wealth of Nations*

Publicado originalmente como «Hail Mary Time?» em The Point, Issue Four, Spring 2011, Chicago: McNaughton & Gunn Inc. Tradução portuguesa de Humberto Brito e Ana Almeida

SOBRE A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO

David Antunes

Um dos factos incontornáveis da minha vida é a conclusão quotidiana de que há um conjunto de coisas que eu admiro e gostaria muito de saber fazer ou de fazer, mas que não posso na verdade realizar, mesmo considerando que cumpriria uma série de condições necessárias, mas aparentemente não suficientes, para a sua realização. Não se pense que são coisas muito especiais ou fora do vulgar, embora, de um outro ponto de vista, sejam. São coisas como escrever um poema, dançar o tango, ou, em vez de tirar vinte fotografias à *Fontana di Trevi*, desenhá-la a carvão e aguarela numa folha de papel comprada em Florença. Há algumas coisas que posso fazer para realizar estes desejos: ler muito, ir à escola, contratar um professor de dança e outro de desenho, ou mesmo, em momentos de delírio romântico, acreditar que o espírito de Hemingway sobrevive nas folhas pautadas de um *moleskine*. Em todo o caso, continuo a ter dúvidas relativamente à eficácia destas soluções. Admito, por outro lado, que já se possa ter dado o caso de ter escrito um poema acidentalmente, ou de ter executado um conjunto de movimentos vagamente parecidos com dançar o tango, sem (eu ou alguém) ter dado por isso, ou de vir a desenhar a *Fontana di Trevi* por acaso ou com muito esforço e suor. Estas possibilidades e o facto de serem possibilidades deixam-me, naturalmente, apreensivo, independentemente da eventual recepção entusiasta e estupefacta de quem a isso assista ou de

mim próprio. Ultimamente e cada vez mais, estas possibilidades alertam-me para a necessidade de me precaver o mais possível quanto à sua ocorrência, embora em todas se verifique um certo grau de autonomia que ultrapassa qualquer atitude vigilante. Ou seja, se por vezes me predispus a correr o risco de acertar em X, iludindo-me de que estava a fazer X (ou, quem sabe, fazendo X efectivamente), agora, convicto de que certas pessoas que fazem estas coisas não erram ou acertam ao acaso, mesmo quando isso é ou foi o caso, e de que, pelo contrário, outras pessoas, como eu, ficarão sempre na dúvida ou suscitarão essa dúvida, prefiro resistir à tentação e evitar ocorrências, cuja plausibilidade é objecto de consideração, e dilemas existenciais e éticos. Num famoso ensaio, Emerson tenta, aparentemente, desvincular-nos desta ideia e deste receio, assinalando a surpresa (e, nalguns casos, a irritação) decorrentes de, por vezes, observarmos no outro os nossos pensamentos rejeitados: «Em toda a obra de génio, reconhecemos os nossos próprios pensamentos rejeitados: eles voltam para nós com uma certa majestade alheia. As grandes obras de arte não nos dão lição mais válida que esta. Elas ensinam-nos a persistir nas nossas impressões genuínas com serena inflexibilidade, sobretudo quando o coro das opiniões está no campo oposto» (p. 18). Mas, justamente, este outro no qual observamos os nossos pensamentos rejeitados é, para Emerson, o génio e será,

muito especificamente, Walt Whitman, a quem, a propósito de *Leaves of Grass* (1855), Emerson escreve uma carta, dizendo-lhe: «Considero-a a mais extraordinária obra de génio e saber que a América já deu ao mundo [*that America has yet contributed*]».

Há ainda um outro aspecto, relativamente ao tipo de coisas que tenho estado a procurar descrever, que é preciso esclarecer melhor. É que, em bom rigor e procurando ser o mais honesto possível, por um lado, eu não sei bem porque é que gostava de escrever um poema, dançar o tango ou desenhar a *Fontana di Trevi*. Não sei bem quer dizer que eu não sei bem se gostava de ser poeta, bailarino ou desenhador, ou se gostava de saber como se pode ser poeta, bailarino ou desenhador, i. e., de saber como se fazem as coisas que estas pessoas fazem, independentemente de me tornar praticante activo das mesmas. Por outro lado e como já disse de um outro modo, também ninguém sabe bem o que posso querer dizer com escrever um poema, dançar o tango ou desenhar a *Fontana di Trevi*, no sentido em que, por exemplo, estas expressões supusessem uma relação inequívoca entre a palavra poema, o acto de dançar o tango e o desenho da *Fontana di Trevi* e três coisas determinadas no mundo que existem ou passam a existir, sendo reconhecidas como tal. Esta última observação é talvez problemática porque, de certo modo, mostra que estas coisas podem dar-se, sem que tenham sido propriamente realizadas (ou com essa intenção), e podem não se dar, tendo sido diligentemente realizadas (ou com essa intenção). No limite, esta última observação pode tornar completamente vazio o conteúdo desiderativo e a aplicabilidade de frases como «Eu gostava de / quero escrever um poema» ou «Eu quero ser poeta» e de frases como «Eu não gostava / não quero escrever um poema» ou «Eu não quero ser poeta», sugerindo a situação divertida de alguém que faz todo o esforço para não ser X e é-o e de alguém que não quer outra coisa e não consegue sê-lo. Narrativas messiânicas e sacrificiais, trágicas ou cómicas, servem-se frequentemente desta estratégia.

Há felizmente uma série de coisas que, talvez de um modo não profissional, mas suficientemente eficaz e convincente, sou capaz de fazer, porque sempre tive um apreço pelas virtudes, de algum modo aristotélicas, da *bricolage*, e uma propensão forte para desconfiar dos méritos, tão apregoados, da especialização. A felicidade que derivo desta situação é, ainda assim, assombrada por sentimentos mistos. Por um lado, o exercício de uma certa sabedoria prática, aqui implicado, deixa-me pragmaticamente satisfeito e convencido relativamente às vantagens da aprendizagem, da imitação, da observação, do tacto e da auto-suficiência. Por outro, o exercício mediano, ainda que competente e, ocasionalmente, excepcional, de actividades que, não sendo necessariamente do meu apreço e formação, envolvem, como todas as actividades, um certo grau de conhecimento, procedimentos e ferramentas específicos, que não domino completamente, não me deixa propriamente convicto, no que se refere às vantagens claras em mudar de vida e passar a ser ladrilhador, cozinheiro, mecânico ou político.

Por fim, consigo sempre imaginar alguém que faz melhor aquilo que eu faço bem ou mesmo muito bem, aspecto que não me conduz propriamente a pensamentos deprimentes sobre mim, mas à ideia de que aquilo que faço habitualmente é, não obstante o grau da sua necessidade e pertinência, relativamente comum, no sentido de ser feito por muitas pessoas. Este aspecto não é, em si, nem bom nem mau, mas assinala ainda mais o significado da primeira descrição acerca de coisas de que gosto muito, mas que, muito previsivelmente, nunca poderei nem conseguirei realizar.

Uma espécie de consolo que às vezes obtemos de pessoas que admiramos, mas que obviamente não podemos ser, embora possamos imitar, e de coisas, que essas pessoas fazem ou não, que também admiramos e que gostaríamos eventualmente de saber fazer, é a compreensão ou esclarecimento posteriores de que a existência dessas coisas e pessoas se deve a nós ou nada é se nós não existirmos. Para além de nos sentirmos candidatos

putativos a figurar nas *tabulae gratulatoriae*, a que se refere Miguel Tamen num ensaio do número anterior, neste instante de revelação, acho que não conta como pecado capital sentir o júbilo íntimo do mistério da participação, julgando-se, simultaneamente, vingado pela distribuição caprichosa de talentos e, quem sabe, de acasos felizes. Parecendo haver uma diferença entre o acto de «participar em» e o acto de «participar de», a actividade colaborativa suposta pela primeira expressão parece só tornar-se possível quando através de um acto de reconhecimento, que a segunda parece proporcionar, eu sou identificado por e identifico aquilo em que posso participar, porque dele participo. Afinal, aprendemos, o poema não existiria sem a nossa recepção ou leitura e, por conseguinte, o poeta, *qua* poeta, não existiria se nenhum dos seus poemas fosse lido e, aliás, lido de uma certa forma. Esta leitura é especial porque não se conforma ao poema mas forma-o, ela cria os aspectos necessários para o reconhecer ou identificar como tal. Como diz Stanley Fish: «actos de reconhecimento, mais do que despoletados por características formais, constituem a sua origem. Não é a presença de qualidades poéticas que determina um certo tipo de atenção, mas o prestar de um certo tipo de atenção resulta na emergência de qualidades poéticas» (p. 326). A experiência desta participação hermenêutica e identificadora coloca a existência e a sobrevivência da coisa e da pessoa fora delas e este aspecto é, do ponto de vista da consideração da minha importância enquanto leitor e espectador, no mínimo relevante, talvez irónico e vagamente bíblico. Resgata-se assim o poema da sua petrificação e mutismo históricos e a excepcionalidade esotérica da sua criação é deflacionada pelo exercício democrático do comentário, ou pelo quotidiano como experiência artística, ou pela experiência (a participação) como exercício quotidiano da arte. Mas de um outro ponto de vista, a consideração do leitor e do espectador como participantes activos na constituição do que lêem ou vêem transfere para a sua responsabilidade as decisões sobre o que é elegível, admissível

e identificável, ora desvinculando a obra e a criação da formulação de um juízo sobre si, e portanto não admitindo ou recusando a necessidade de qualquer espécie de justificação «interna», ora vinculando, tanto a obra como o espectador, a um processo simpático que vai do convite à imersão total a um apelo à necessidade de distanciamento crítico. Em qualquer dos casos, o processo de participação envolve-nos na dissolução do que, paradoxalmente e por outro lado, somos (espectadores) e constituímos (a obra, o poema), como, por exemplo, Jacques Rancière afirma com propriedade acerca do teatro do século XX, muitas vezes usado como paradigma da própria compreensão da cena artística contemporânea:

O palco e a *performance* teatrais passam assim a ser uma mediação evanescente entre o mal do espectáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Cena e *performance* teatrais propõem-se ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática colectiva. De acordo com o paradigma brechtiano, a mediação teatral torna-os conscientes da situação social que dá lugar a essa mesma mediação, e desencadeia o desejo de agir para transformar a dita situação social. Segundo a lógica de Artaud, fá-los sair da sua posição de espectadores: em vez de estarem perante um espectáculo, são envolvidos pela *performance*, arrastados para dentro do círculo da acção que lhes devolve a sua energia colectiva. Num caso como noutro, o teatro oferece-se como mediação tendente à sua própria supressão. (p. 16)

De repente, vemo-nos a braços com as exigências do que nos é dado aceder e participar e anelamos por um estado de emancipação (não participação) em que as palavras fossem apenas palavras e os espectadores não sentissem que uma das exigências da cidadania política, e provavelmente o seu último reduto, é a participação artística.

Tudo isto está, de certo modo, contido na mais complexa e longa história da metafísica da participação da qual importa fazer referência a

alguns aspectos. Uma fonte que apresenta e problematiza a ideia de participação é o *Parménides* de Platão. Este diálogo tem certamente como referência indirecta, sobretudo na segunda parte, o poema de Parménides sobre o Ser, *Peri Physeos* (*Sobre a Natureza*), do qual apenas nos restam fragmentos (pode ser encontrada uma tradução dos fragmentos e um comentário aos mesmos em *Parmenides, Cosmos and Being — A Philosophical Interpretation*, de Panagiotis Thanassas). Num diálogo da fase tardia de Platão, um Parménides, de idade adiantada, interroga um Sócrates jovem, algo embaraçado com a argumentação do seu oponente, de quem é, surpreendentemente, o interlocutor. O aspecto fundamental do diálogo é, *grosso modo*, o de perceber se as coisas participam da totalidade das ideias ou se, pelo contrário, participam apenas de uma parte das mesmas. Se participam das ideias, na sua totalidade, que razão há para considerá-las diferentes das ideias e como explicar a diferença em si, ou a possibilidade dessa diferença, de ideias (diferentes) das quais participam por completo. Se pelo contrário as coisas participam das ideias, numa parte, como parece defender Sócrates, de que modo é que, por um lado, isto afecta a totalidade da ideia, que é única e indivisível, colocando-se portanto a questão de saber como pode ser reconhecida subsistir numa das suas partes, porque se encontra dividida na sua totalidade, e, por outro, como excluir que a ideia não é ela já uma coisa que, por sua vez, teria de participar de uma ideia anterior, que subsumisse todas as instâncias (menores) da sua natureza absoluta, mas não fosse ela própria uma. Se um homem participa da ideia de homem, e por isso é reconhecível e se reconhece como homem, mas a ideia não é um homem, como contém esta ideia, na sua totalidade, a natureza de homem (*man-ness*), a não ser supondo que a recebe por participação de uma terceira e anterior ideia de homem e assim até ao infinito? Estas dificuldades que, pela boca de Parménides, Platão adulto, na pessoa de um Sócrates juvenil, coloca a si próprio, são cruciais

e alguns comentadores mais perplexos não hesitam em considerar o diálogo como uma glosa das habilidades retóricas dos sofistas, ao passo que outros compreendem aí uma revisão profunda da Teoria das Formas e a tentativa de resolver os seus problemas mais decisivos, mesmo que o resultado final seja a exposição de uma série de aporias (ver, por exemplo, a Introdução de *Plato's Parmenides*, de Constance Meinwald). Talvez mais importante do que isto é observar que as mesmas dificuldades emergem em diferentes lugares e sob diferentes modos, por exemplo, quando se discute se coisas muito grandes, como Deus, cabem ou estão em coisas muito pequenas, como o homem ou uma imagem de d(D)eus, ou se naturezas diferentes, com um predicado comum, são ou podem ser o mesmo ou não (o exemplo pode ser o mesmo), ou quando se debate a relação entre *eidós* (forma, conceito) e *eidolon* (imagem, fantasma), ou se procura ter a certeza de, face a um conjunto determinado de palavras, estarmos perante um poema, ou se defende a tese de que todos os textos do mundo são apenas um.

Uma possibilidade de resolver as objecções de Parménides a Sócrates é supor que a ideia *está presente* na coisa, mas que a coisa não é a ideia, ou seja, o ser da ideia não é / acontece na coisa. Talvez seja o que Sócrates quer dizer quando, posta de lado a possibilidade de ser uma relação de similitude entre a coisa e a ideia que justifica a participação, propõe que as ideias estejam nas nossas mentes sob a forma de pensamentos: «Mas não será o caso, perguntou Sócrates, de as ideias serem apenas pensamentos, e não terem propriamente existência a não ser nas nossas mentes, Parménides? Porque neste caso cada ideia pode ainda assim ser uma [una], não experienciando esta multiplicação infinita» (p. 4). Assim, a ideia de presença e uma metafísica da presença não seria equivalente a uma metafísica do ser, embora, possivelmente, contígua desta. Este aspecto pode ser relevante para a discussão contemporânea acerca da presença na arte ou,

por exemplo, no teatro, no sentido em que sugere que estar presente é não ser o que está em presença.

Outro modo de resolver os problemas de Sócrates torna-se perceptível no princípio tomista de que *quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur* (o que quer que seja recebido é-o no modo do recipiente) o que, entre outras coisas, salvaguarda a diferença entre o criador e a criatura. A criatura recebe do criador apenas o que está na sua capacidade conter, independente da eventual generosidade absoluta do participado, como a subtil frase laudatória de Emerson a Whitman, em que, súbita e simultaneamente, o autor é *desapossado* e desapossado da sua autoria, para se ver diluído na totalidade da América, demonstra indirectamente. Para Emerson, o que Whitman recebe é de tal modo grande que só pode ser contido pela América na qual Whitman se vê traduzido. Na realidade, Whitman participa da América, mas como, dada a sua condição de recipiente, não a pode receber na totalidade é metamorfoseado na própria América. É ele próprio uma criação do que acaba de criar, cumprindo inteiramente, como diz Emerson umas linhas à frente da carta que citei, as exigências que desde sempre tinha feito.

Tudo isto se orienta finalmente para uma questão de tentar perceber melhor porque achamos que participamos de ou queremos participar de e um motivo que me ajuda a pensar numa possível resposta é, simultaneamente, identitário e político, queremos isso porque temos uma vontade de representação. Esta vontade de representação é a vontade de sermos representados e é a vontade de nos identificarmos e nos reconhecermos no discurso do outro, para que tenhamos a certeza da nossa própria existência no momento em que os nossos pensamentos, rejeitados ou não, alguma vez pensados ou não, voltam a nós com «uma certa majestade alheia». Não acho que esta vontade de representação seja uma questão de vaidade pessoal ou de misantropia clubista, por nos vermos, eventualmente, participantes de uma realidade que, aos olhos de outros, poderá não passar de um clube exclusivo de excentricidades menores. O mundo de que fazemos parte e nós próprios só resistem ao cepticismo quanto à sua existência, se antes mesmo de existirmos já tivermos sido concebidos por pessoas e coisas que depois passamos a admirar e de que esperamos um sentido. Mas isto, de certo modo, significa não esperar nada dessas pessoas e dessas coisas. A minha autobiografia é sempre a história de vida de outra pessoa.

REFERÊNCIAS

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Mass.; London: Harvard UP, 1980.
 Meinwald, Constance C. *Plato's Parmenides*. NY: Oxford UP, 1991.
 Platão, *Parmenides*, Benjamin Jowett (trad.) WEB.

Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
 Thanassas, Panagiotis. *Parmenides, Cosmos and Being – A Philosophical Interpretation*. Milwaukee, Wisconsin: Marquette UP, 2007.

FÓSFORO, HÉSPERO, LÚCIFER

João R. Figueiredo

No Museu Gulbenkian, uma figura de mulher jovem obriga o observador a um ponto de vista baixo. Não pertence à realeza nem à aristocracia, mas o pintor sugere que está tomado de amores pela sua personagem e pretende partilhar esse sentimento com os demais mortais. A fazer fé na tradição, e não tanto numa certa falta de semelhança nos traços fisionómicos apontada por alguns historiadores, trata-se de Helena Fourment, a segunda mulher de Rubens, que aqui a pintou de corpo inteiro, preenchendo por completo o painel. A paisagem, esse género tão cultivado por Rubens, é aqui subsidiária da figura humana, resumindo-se a algumas ervas espontâneas, detalhadas no primeiro plano, a duas ou três árvores diminutas a caminho do horizonte baixo da Flandres, e ao céu, a cuja importância voltarei.

A paisagem submete-se à figura humana, nomeadamente à figura humana pintada porque esta é uma segunda natureza, mais perfeita do que a primeira. Além de assinalar a superioridade do homem (no caso, da sua mulher fértil) face à natureza, Rubens coloca a arte acima da natureza, visitando um lugar-comum fatigado. O rosto, o colo e as mãos de Helena Fourment brilham num primeiro plano que lhe pertence por inteiro. Resta saber de onde provém este brilho, já que a luz natural é crepuscular, ou porque o sol nasça ou porque se

esteja a pôr, ao fundo, no horizonte baixo da Flandres.

Pode-se aqui invocar as convenções artísticas com o intuito de explicar esta dupla fonte de luz. Estando no meio da Natureza (aliás, dir-se-ia em posição de porta-estandarte da natureza, pois tudo, no espaço, se lhe segue), a figura da mulher de Rubens é iluminada artificialmente. É fácil, pois, aceitar que o retrato tem um carácter teatral e que a paisagem funciona como um cartão pintado à maneira de cenário. Foi provavelmente o que aconteceu: Rubens terá pintado a mulher no estúdio e ter-lhe-á acrescentado a paisagem, um adereço entre outros possíveis — por exemplo, uma coluna com reposteiro e passamanes, sugestivos de um interior opulento. A luz quente reflectida pela pele da jovem é mais fruto da veneração do mestre de Antuérpia pelos mestres venezianos que do sol débil do Brabante.

A tarefa do historiador da arte consiste em explicar a escolha de uma solução técnica em detrimento das outras. Bem-entendido, é impensável catalogar todas as possibilidades de que Rubens disporia, soluções sancionadas pela tradição e temperadas pela sua experiência como pintor. Mas em face do quadro e do pouco que se sabe dele — admitamos que se trata de um retrato de Helena Fourment — cabe ao historiador propor uma explicação plausível

para aquela combinação particular de figura e adereços.

O retrato é declaradamente lírico. Nada alheio a essa característica é o facto de se situar ao ar livre. Nos retratos masculinos de Rubens, a localização no exterior está reservada quase sempre para os militares, geralmente a cavalo: de épocas diferentes, o *Duque de Lerma* e o *Cardeal-Infante Fernando* (Madrid, Prado) são talvez os melhores exemplos. Todos os outros ou são membros da nobreza em ambientes onde predominam a arquitectura e o veludo ou são profissionais liberais, como o humanista Jan Gaspard Gevartius (Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) e o médico Ludovicus Nonnius (Londres, National Gallery), que se fazem acompanhar pelos instrumentos da profissão — livros, em ambos os casos — e tutelas emuláveis — bustos de Marco Aurélio e Hipócrates, respectivamente.

As senhoras retratadas por Rubens são, regra geral, aristocratas e têm sempre cabimento em amplas galerias perspectivadas ou em *loggíe* que se abrem, a um canto, para uma paisagem idílica. Apenas às mulheres da sua família concedeu Rubens, por vezes, o ambiente descontraído da natureza ou protegido do jardim da sua casa em Antuérpia. O retrato da cunhada Susana, conhecido como *Le chapeau de paille* (Londres, National Gallery), é um caso maior de pintura espontânea, rápida, em que a simplicidade recatada da jovem é afim, no mesmo tratamento pictórico largo e arejado, do céu, e também do próprio processo de ampliação gradual, por meio do acrescento de tábuas, à medida que ia sendo pintado, de um quadro que nunca deixou de ser pequeno e pouco calculado.

Cerca de duas décadas antes, Rubens auto-retratara-se com a primeira mulher, Isabella Brandt, diante de uma latada de madressilva (Munique, Alte Pinakothek). Com Helena Fourment, mal saída da adolescência — tinha dezasseis anos quando casou com o pintor — e um dos filhos do casal, faz-se passear no seu

jardim, iniciando-a alegoricamente nas virtudes do casamento e da maternidade (Nova Iorque, Metropolitan Museum).

Já foi sugerido que é Susana Lunden, *née* Fourment, quem olha para nós no retrato Gulbenkian. Seja como for, Rubens nunca deixou de ser lírico relativamente às duas irmãs, filhas do próspero mercador de tapeçarias Daniel Fourment. O exemplo maior é, provavelmente, o quadro conhecido como *Het Pelsken — A peçozinha* (Viena, Kunsthistorisches Museum) — em que Helena surge nua, na pose da Vénus Medici, mal se cobrindo com um imponente casaco debruado a ouro e forrado a peles. Agasalhando a escultura antiga e assim sugerindo que pode ter frio, Rubens anima-a, transpõe-na para o presente, reclamando para a pintura o calor vital. Vénus é, deste modo, actualizada na sua segunda mulher, émula dos modelos clássicos, e pela qual Rubens nutria um amor sobejamente documentado. Apesar de a figura se recortar contra uma parede escura que lhe está próxima, entrevê-se ainda assim o céu a espreitar do lado esquerdo. A arquitectura é pouco elaborada e apenas um tapete e uma almofada de veludo escarlates sugerem o chão requintado e acolhedor que conforta os pés de Helena saída do banho ou de Vénus nascida do mar, com uma *toilette* sofisticada, presume-se, à sua espera fora do limite do quadro, à direita. Uma e outra têm em Rubens o seu primeiro admirador, num sentido cronológico do adjectivo numeral. Ao contrário do encontro de Actéon com Diana, esta é uma visão beatífica, e o olhar da jovem retribui e ratifica o amor de quem a surpreende.

Apesar da pose frontal e de a figura permanecer estática, também no quadro da colecção Gulbenkian se sugere um certo tipo de movimento, ainda que discreto, mais icónico do que mimético. A grande gola semi-circular, completada pela pena de avestruz que a personagem segura, desenhando uma diagonal com o véu esvoaçante à esquerda e que passa pelas mãos, contribui para

sugerir que a figura se poderá ter virado para nós há poucos momentos. O véu ainda esvoaça e o complexo formado pela gola e pela pena de avestruz parece um ícone de movimento em torno de um eixo. O rosto de Helena Fourment brilha no meio de um céu pesado, que se aligeirou para lhe dar espaço, por causa dela.

Um dos aspectos mais notáveis deste retrato é a fusão entre a parte superior do corpo de Helena Fourment e o céu, em grande parte congestionado por nuvens carregadas. A linha diagonal acima referida é comum à figura de Helena, com os seus adereços luxuosos, e à atmosfera: as penas do chapéu, por exemplo, em cima e à esquerda, confundem-se com as nuvens e, à direita, configura-se um padrão estriado de faixas diagonais, alternadamente claras e escuras. Rubens sugere, deste modo, que a barreira material, extensa, de cetim negro, virtuosisticamente traduzido na tela em brilhos criteriosos, vincos imaculados e numa versão mais encorpada, de brocado, para formar as abas, é suplantada por um princípio anímico que habita as regiões superiores do quadro e da cúpula celeste, o olhar e o sorriso discreto de Helena Fourment, por sua vez cúmulos do busto emoldurado por uma corrente de ouro e pedraria.

O coração desta mulher está preso e as mãos (talvez o detalhe mais insinuante do quadro), ao invés de assumirem uma atitude protectora — característica das Vénus pudicas — ecoam as mãos do próprio Rubens. Cingindo-a pela cintura, guardam um tesouro que pertence ao pintor. Mas são uma versão das mãos de Rubens também na medida em que a grande pena de avestruz, erguida na mão direita, ocupa o lugar do pincel que dá corpo à figura. No modo de trabalhar, no estilo reconhecível, o quadro é todo Rubens. É-o igualmente na declaração de amor transbordante mas decorosa, um hino ao casamento do pintor com a rapariga, como se falássemos do estádio final, apoteótico, de um processo iniciado em *Het Pelsken*.

Este hino ao casamento é também composto pelas nuvens pesadas que cobrem o céu à excepção da zona dominada pelo rosto da figura e que têm a função de transportar a luz crepuscular através da atmosfera, até cerca de meia altura do painel. A grande saia do vestido é assim envolvida por aquela tonalidade calorosa, outro modo de Rubens não limitar os tons quentes da pele à zona superior do quadro.

Não se trata aqui, todavia, de fazer uma análise estritamente formalista deste aspecto do quadro. O transporte da luz crepuscular que envolve a figura de Helena Fourment faz dela, por contiguidade, uma associada do nascer do dia ou do pôr-do-sol. Num e noutro caso, o seu rosto ilumina um quadro em grande parte escuro. Se transpusermos os contrastes cromáticos para o domínio da física e da astronomia, as razões de tanta escuridão residem ou no facto de o dia ainda não ter rompido completamente ou de a noite, em parte, já ter chegado. Num e noutro caso, o rosto da jovem mulher de Rubens é associável a nada menos que a estrela da manhã e a estrela da tarde — que desde a Antiguidade se sabia serem uma só — e, por isso, à deusa que lhes deu o nome: Vénus.

Ao longo da sua carreira, Rubens pintou oito versões do juízo de Páris. As duas últimas são prodígios de bravura técnica, ainda mais se pensarmos que, nos seus últimos anos, o pintor sofria severamente de gota (ou, com maior probabilidade, de artrite). Tanto na versão da National Gallery (muito alterada depois da morte de Rubens) como na do Prado, as feições de Helena Fourment são reconhecíveis na deusa Vénus, laçada por Minerva e por Juno. Faz sentido, à luz da felicidade do segundo casamento de Rubens. Mas faz igualmente sentido se tivermos em consideração que, no mito, Helena, a epónima da mulher de Rubens, fora o engodo com que Vénus subornara Páris, de modo a que este lhe atribuisse a maçã de ouro que a Discórdia, por não ter sido convidada para as núpcias de Tétis e Peleu, destinara à deusa mais bela.

Em certo sentido, pode dizer-se que estas duas versões rubensianas tardias do mítico concurso de beleza substituem uma história de prazer erótico conseguido através da corrupção por uma história autobiográfica de felicidade conjugal, dada a co-existência de Helena e de Vénus numa só figura: a deusa é o prémio de si mesma e o casamento de Rubens, ao contrário do de Menelau, não sofreu um arranhão.

O crítico francês do século XIX, Eugène Fromentin, qualificou Rubens de modo antológico como «um espírito sem tempestade, sem langor, nem tormento, nem quimeras». A descrição é tão mais apropriada quanto não se conhecem zangas ou desavenças do mestre com outras pessoas — com uma excepção. Além de um dos melhores gravadores do século XVII, o seu colaborador muito próximo Lucas Vorsterman ficou também conhecido como o único homem que atentou contra a vida de Rubens, num acesso da mesma loucura que Van Dijk pôde captar, fisciando contra um fundo negro, no retrato que pintou de Vorsterman (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga). A equanimidade de que fala Fromentin rivaliza com a excelência da sua pintura para explicar o facto de Rubens ter sido um dos diplomatas mais exímios do seu tempo. Armado cavaleiro pelo rei de Inglaterra depois de ter negociado com êxito a paz com Espanha, e auto-retratando-se no fim da vida com uma espada ao flanco, diante de uma coluna (Viena, Kunsthistorisches Museum), Rubens cultivou

sempre, em acto, a tradição de pretender para a pintura a dignidade das outras artes liberais. A carreira diplomática e o reconhecimento de Carlos I seguiram-se das suas qualidades de carácter, apesar da sua vontade, e não se conhece nele a mais ténue afectação ou sentimento de classe. Aos cinquenta e três anos, quando se preparava para contrair segundas núpcias com Helena Fourment, manteve-se firme na sua decisão, apesar dos que o aconselhavam a casar com uma aristocrata, de maneira a completar o seu *cursus honorum*. Numa carta em que fala do amor pela jovem noiva do mesmo modo que fala do amor pela sua profissão, declara que prefere casar com uma mulher que não ruborize de vergonha ao vê-lo com os pincéis na mão, a ter de renunciar à pintura, nessa época, apesar dos esforços dos artistas e teóricos da arte durante os dois séculos precedentes, ainda incompatível, aos olhos da sociedade, com ser-se um cavaleiro.

Por ironia do destino, o retrato de Lucas Vorsterman foi doado ao Museu de Arte Antiga por Calouste Gulbenkian, que elegia a *Helena Fourment* como o seu quadro favorito. Não está em causa a qualidade da filantropia de Calouste Gulbenkian, mas talvez que o coleccionador, ciente do *affaire* Vorsterman e do amor de Rubens pela segunda mulher, quisesse afastar do penhor matrimonial que tanto admirava a vizinhança da única sombra que pairou, realmente ameaçadora, sobre a vida do pintor.

REFERÊNCIAS

Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique-Hollande* (Paris, 1876).
 Julius S. Held, *Rubens and His Circle* (Princeton, N. J., 1982).
 José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian coleccionador* (Lisboa, 1969).
 Max Rooses & Charles Ruelens, eds., *Codex diplomaticus rubenianus: correspondance de Rubens et documents épisto-*

lares concernant sa vie et ses œuvres, 6 vols. (Antuérpia, 1887-1909).
 Hans Vlieghe, *Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, vol. XIX, t. 2 (London, 1987).

IMAGENS

Retrato de Helena Fourment (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa) 

Retrato equestre do Duque de Lerma (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão alta resolução) 

FdV02

- Retrato equestre do Cardeal-Infante Fernando de Áustria na batalha de Nördlingen* (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão de alta resolução) 
- Retrato de Jan Gaspard Gevartius* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia) 
- Retrato de Ludovicus Nonnius* (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 
- Le Chapeau de Paille* (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 
- Auto-retrato com Helena Fourment e o filho Frans* (The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque) (disponível em versão de alta resolução) 
- Het Pelsken* (Kunsthistorisches Museum, Viena) 
- Juízo de Páris* (National Gallery, Londres) (disponível em versão de alta resolução) 
- Juízo de Páris* (Museu do Prado, Madrid) (disponível em versão de alta resolução) 
- A. van Dijk, *Retrato de Lucas Vorsterman* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) 
- Auto-retrato* (Kunsthistorisches Museum, Viena) 

PROXIMIDADE ZOOLOGICA

Vincent Barletta

Há dois Verões, a minha família e eu decidimos passar uma tarde no Jardim Zoológico de Lisboa. Ou talvez seja mais exacto dizer que a nossa filha mais velha tomou a decisão de o visitar, e não descansou enquanto não a levámos ao Zoo. Tinha então seis anos e já nessa altura parecia ter uma capacidade rogatória ilimitada e o domínio precoce do mecanismo retórico a que os gregos chamavam *diácope* que a tornaram uma criança de oito anos quase imbatível. Queria ver as chitas e, por isso, durante quase toda a semana que antecedeu a visita, assaltou-nos com essa palavra e algumas outras: «chitas, chitas, papá, chitas, por favor, chitas, chitas, mamã, chitas, levem-me lá, chitas, por favor...» Não obstante os seus intervalos regulares de sono, o efeito era parecido com o de dez mil andorinhas colidindo, uma a uma, contra a nossa janela da sala: ligeiramente perturbador de começo, mas induzindo por fim um trauma e choque Hitchcockianos. Assim, quando finalmente chegámos, totalmente derrotados, à exibição de chitas (para nós previsivelmente desapontadora, mas uma maravilha genuína para as nossas filhas), aproveitámos, a minha mulher e eu, a oportunidade de nos sentarmos defronte dela, saboreando uns minutos roubados de sossego à sombra das pequenas árvores que flanqueiam o picadeiro dos ocapis.

Uma vez sentados, ficámos a conversar, e acabámos por concordar que os jardins zoológicos

são lugares estranhos e deprimentes aonde levar crianças pequenas. Não se entenda nisto uma reprimenda contra o zoológico de Lisboa; os seus responsáveis tiveram pelo menos o humor negro de posicionar os crocodilos junto ao McDonald's, e parecem fazer o melhor que podem com recursos que não se comparam com os fundos de outros zoológicos famosos, em cidades como Berlim e Singapura. Mais um pouco de humor negro: um amigo português, mais velho que eu, suspirou certa vez, num instante de melancolia passageira, que havia no zoo de Lisboa espécimes de animais africanos muito melhores (e em maior variedade) antes de 1974. Respondi que ele devia arrombar o zoo de noite e pintar o espaço dos leões de cor-de-rosa, mas tal sugestão não lhe pareceu engraçada. Ou prática. Estas realidades económicas e pós-imperiais são certamente difíceis de ignorar no Jardim Zoológico de Lisboa (o que o torna um microcosmos espantoso), mas, por outro lado, tem uma exposição de chitas que, numa bela tarde de Junho, há dois anos, conseguiu distrair as nossas filhas durante tempo suficiente para que eu e a minha mulher nos sentássemos à sombra, durante uns minutos, de mãos dadas, a falar sobre as muitas hipocrisias e horrores deste mundo. Como bem sabem os pais com crianças pequenas, momentos destes são uma dádiva rara, e é-me por isso difícil, compreensivelmente, talvez, tecer quaisquer críticas sustentadas ao zoo de Lisboa.

O problema, em todo o caso, não está no zoo de Lisboa, mas nos jardins zoológicos em geral. Como notam muitos activistas, os zoos são monumentos à ganância e vaidade humana — ao modo como, de boa vontade, nos apoderamos de milhares de hectares de habitat animal selvagem para os convertermos em fazendas, campos de exploração de petróleo, minas e subúrbios. Tudo isto é bem verdade, mas argumentaria que nada há de particularmente útil nessa asserção, que se assemelha, pelo menos num sentido genérico, a queixarmo-nos de que certo tipo de regime ditatorial é repressivo. Todos os regimes ditatoriais são, claro está (porventura em graus diferentes), repressivos por definição, e, de modo similar, monumentos à ganância e à vaidade são muito possivelmente o único género de monumento alguma vez erigido. Fazer qualquer outra espécie de monumento compêlir-nos-ia, aparentemente, a não construir um monumento de todo. Um monumento desmonumental que evocasse passivamente algo de muito mais nobre que a acção humana. De facto, pode dizer-se que é na ausência de monumentos — as notas que não tocamos — que demonstramos o nosso génio na sua máxima expressão e o nosso maior potencial enquanto espécie. A imagem de Deus é a auto-contenção. O facto cru de que o normal é arrancarmos árvores e plantas e destruímos o habitat animal para erigir os nossos monumentos (eu gosto do Mosteiro dos Jerónimos, mas parece-me sempre que um arvoredo teria sido infinitamente mais belo) torna este argumento mais forte.

Portanto, não, não sou um grande adepto de monumentos, qualquer que seja o seu género. Mas depois aquilo que me irrita particularmente nos jardins zoológicos não é que sejam um índice da nossa rapacidade insaciável (mais uma vez, tais índices estão por toda a parte em nosso redor); mas antes as suas tentativas desesperadamente esforçadas de, além disso, nos representarem como criaturas, nalgum sentido, magnânimas e zelosas. Dizem-nos: «Com certeza, praticamente

limpámos do mapa estas espécies, sem grande justificação, mas somos essencialmente bons e compassivos; reparem em como tratamos bem destes macacos-aranha e destes rinocerontes.» Há algo de inerentemente demente na nossa necessidade de parecermos éticos e até auto-sacrificiais ao mesmo tempo que inflingimos danos globais tão sérios, e os zoológicos são instrumentos simbólicos eficazes deste processo: venham testemunhar as nossas sinceras tentativas de salvar o gorila e o nosso enorme esmero com esta família de gorilas particular, ao mesmo tempo que nós (enquanto espécie) trabalhamos diligentemente para o apagarmos (enquanto espécie) da face do planeta. Deus, o qual, presumo, não terá sentido de humor acerca de tais coisas, terá provavelmente passado o último século a considerar se não deveria ter dado o planeta antes aos gorilas, e ter-nos simplesmente sufocado no nosso berço filogenético.

À parte toda esta hipocrisia existencial, os jardins zoológicos exibem ainda um fedor assustador. O cheiro do oblívio e da ruína (e da urina e fezes dos seus habitantes) é omnipresente nos zoos, em especial nas tardes quentes de Verão quando, por exemplo, as brisas fluviais do Tejo não chegam a alcançar Sete Rios. Tire-se as lojas de recordações e os quiosques de gelados a um zoo e restará pouco mais do que um brando campo de concentração para os perseguidos e os derrotados, uma antecâmara paliativa da noite infernal da extinção. Um corredor da morte, mas com uma loja de souvenirs para os miúdos. A título de exemplo, poderíamos considerar a mão-cheia de lince ibéricos actualmente em exposição no Zoobotánico Jerez. Existem hoje aproximadamente 200 lince ibéricos vivos em todo o mundo e, apesar dos francos esforços de conservação da espécie na Andaluzia (nos quais o zoo tem uma participação importante), é provável que em breve a espécie desapareça por completo. Facto arrepiante e perturbador, e, porém, ali estão eles, andando de um lado para o outro num espaço fechado, para que os possamos ver e fotografar, nus e mundanos na derrota, do outro

lado da rua na Calle Taxdirt (assim chamada em homenagem ao êxito de uma carga da cavalaria espanhola no norte de Marrocos) e a menos de um quarteirão de uma eminente escola de terapia Gestalt. O zoo anuncia a exposição de lincees como uma oportunidade de estar «cara a cara» com o felino mais ameaçado do planeta, e no entanto tem-se a forte impressão de que, perante tal afirmação, Emmanuel Levinas abanaria a cabeça em descrença.

Será que pode existir um cara a cara em semelhantes condições? Será que pode haver proximidade com um espectáculo tão obviamente exótico e triste, um Prometeu felino imbuído no ritmo da economia simbólica dos monumentos humanos? Não há muito tempo para pensarmos nisto: quando as nossas filhas forem adultas, é provável que já não existam lincees ibéricos (nem ursos polares selvagens) no mundo. E podem muito bem não restar também quaisquer chitas.

As imagens de tigres-do-cáspio (o tigre hircano de Camões) nos jardins zoológicos do final do século dezanove dão-nos uma janela sóbria para os últimos dias de uma espécie animal. Numa fotografia do Zoo Berlin, um tigre-do-cáspio está parado atrás das grades da sua jaula. O seu crânio pequeno, de buldogue, e a sua juba branca guiam o corpo robusto na sua rotina de cativo, a milhares de quilómetros da cordilheira de Elburz e das manadas de javalis que por ali procuravam bolotas: anda para um lado da jaula, anda para o outro lado, olha para cima, olha para baixo, senta-se, arqueja um pouco, coça-se, espera que o alimentem. Cerca de cinquenta anos depois desta fotografia (chocante na sua banalidade) ter sido tirada, não restava um único tigre-do-cáspio na terra. Vítimas da guerra e das ordens do exército soviético para atirar sobre eles se os avistassem (no Cáucaso horrendo, fraco infante, / criado ao peito dalgũa tigre hircana), e ao bom-senso de não procrearem em cativo, estes tigres regressaram à noite longa e inominável que os antecederam.

Sentados à sombra junto aos ocapis, a minha mulher e eu assegurámo-nos de manter a conver-

sa de crescidos acerca de extinção e da insensatez humana longe dos ouvidos das nossas duas filhas. Não tarda, ficarão a par de todas estas coisas e, como a maioria dos pais, temos o cuidado de evitar sobrecarregar os seus ombros com o peso de certas verdades, antes que o consigam aguentar com segurança, ou pelo menos para não abrirem a boca cedo de mais na escola. A nossa filha mais velha sabe, por exemplo, que os bebés vêm de um processo biológico misterioso e abstracto a que os cientistas chamam «reprodução», mas até agora abstivemo-nos de descrever qualquer detalhe. É uma decisão nossa, mas as questões relacionadas com a concepção e a extinção parecem permanecer para lá do horizonte até do determinadíssimo entendimento da nossa filha mais velha — e, para ser mais preciso, não queremos que os pais dos seus amigos e amigas nos venham repreender por ela ter contado aos seus filhos de onde vêm os bebés (ou que o Zoo de São Francisco é essencialmente uma sala dos horrores). Ser pai é, no fim de contas, uma quase universal cultura da vergonha.

De regresso ao jardim zoológico de há dois Verões, as nossas filhas gozavam o seu encontro com uma chita que viera aproximar-se delas, esfregando o seu flanco sarapintado contra a vedação de acrílico que a separava delas. Risinhos nervosos de leite, um silêncio calado e tentativas de falar com o animal através de barulhos meiguinhos, de ser a primeira menina a romper toda aquela camada de selvajaria carnívora e de reflexos rápidos, e conhecer os pensamentos e receios do animal mais veloz do mundo. Ser a primeira a trepar a vedação acrílica e sentar-se ao lado da chita, e que a sua pequena cabeça de gato (com o seu, ainda mais pequeno, cérebro) repousasse ao seu colo e adormecesse a tarde quente fora, à medida que as pessoas aparecessem de toda a parte para fotografar este milagre pós-humanista. Os jornais publicariam um artigo sobre a menina que fala com chitas, e o Primeiro Ministro esqueceria os planos de austeridade por um dia, para a conhecer, ecogitaria sobre os seus estranhos poderes. Conhecendo a nossa filha mais velha, ela estaria, além disso,

a incubar algum plano elaborado para adoptar a chita e trazê-la connosco de volta à Califórnia. Havia de lhe fazer vestidos de lantejoulas e alimentá-la-ia com peixe e pizza de pepperoni, e o animal escoltá-la-ia quando fosse para a escola. Sentar-se-ia obedientemente a seu lado, na sala de aula, enquanto a nossa filha se debatia com operações de divisão, e a Daniela, a menina que costuma meter-se com ela e que lhe tira coisas da lancheira, teria, de ora em diante, de pôr-se na linha ou ser comida. Hollywood faria um filme acerca de uma menina e a sua chita de estimação, e a nossa filha insistiria em representar o papel de si mesma, que lhe traria críticas entusiásticas e muitos prémios. Tudo isto estava já completamente arquitectado na sua cabeça ao inclinar-se para a chita e ao sussurrar-lhe, junto com a sua irmã mais nova, promessas e declarações de amor incondicional. A chita não interrompeu a sua rotina diária, imperturbada e indiferente aos murmúrios suaves das pequeninas.

Aquilo que me espantou, então, foi também o facto de eu e a minha mulher estarmos igualmente descontraídos a respeito da proximidade física entre as nossas filhas e a chita. Tornou-se então evidente que o que quer que possa ser «proximidade» (closeness), é possível que o seu fio se parta na presença de barreiras como as de acrílico, que mantinha a chita no seu (muito reduzido) mundo e a nossa filha no delas. Imaginei as nossas filhas nalguma pradaria da Zâmbia (regressa assim o mapa cor-de-rosa à nossa história), quem sabe a cinquenta metros da mesma chita. Será que a minha mulher e eu continuaríamos sentados, gozando a sombra fresca, des preocupados? Ou atropelávamo-nos para prote-

ger as nossas filhas da proximidade ameaçadora e intolerável de um carnívoro capaz de fazer essa distância em menos de três segundos? Mas como pode uma distância de cinquenta metros afastar-nos tão dramaticamente da nossa economia habitual, enquanto uma distância de poucos centímetros nos permite sonhar acordados e filosofar à sombra? A resposta óbvia é a de que a barreira de acrílico, manifestação material das garantias dadas pelo zoo de Lisboa de que podemos desfrutar de um McRoyal Cheese e batatas fritas sem sermos comidos por crocodilos famintos, e de que as nossas filhas poderão sussurrar ao ouvido de uma chita sem que esse seja o seu último acto nesta terra. Uma experiência exótica e divertida, mas talvez o exacto oposto da proximidade.

Após pouco tempo, as nossas filhas fartaram-se das chitas (como sucede a respeito de quase todas as diversões) e sugeriram que avançássemos para os leões, os pinguins-africanos e os tigres brancos, pela ordem que nos apetecesse. No fim de contas, não importa, suponho, quais foram os animais que decidimos ir ver, pois tudo aquilo escolhemos era na verdade a nossa própria autonomia e liberdade de escolha, numa espécie de *loop* infinito de lazer, segurança e privilégio. Pouco faltará para que os cães e os gatos se tornem os únicos animais não-humanos que restam no mundo. Enquanto este novo futuro se aproxima, ficaremos certamente felizes por termos tido o discernimento de construir jardins zoológicos para nos ajudar a realizar o milagre, a lembrar Cristo, de transformar (tanto quanto baste) os nossos crimes mais impensáveis em doces para as nossas crianças.

Tradução portuguesa de Humberto Brito.

DEPOIMENTO SOBRE PÁSSAROS

Gustavo Rubim

Há uma entrevista em que Richard Rorty explica que se dedica a observar pássaros principalmente porque vai na expectativa de ver uma espécie rara, num espírito portanto muito próximo daquilo a que ele chama (e bem) «instinto de colecionador». Percebo-o mas, se tiver de encontrar as minhas próprias razões para observar pássaros, não é aí que vou parar.

De facto, a razão principal que me fez descobrir bem tarde esta paixão resume-se toda numa palavra: *proximidade*. Tanto quanto consigo entender, a palavra aplica-se aqui em três ou quatro sentidos diferentes, mas todos necessários.

O primeiro é em geral o da proximidade a que, a dada altura, passei a estar de certas espécies de aves que nunca antes tinha visto em meio selvagem (digamos assim). Flamingos, garças e outras espécies que não sabia distinguir nem nomear, avistadas no estuário do Tejo, em bandos muito numerosos, tornaram-se irresistíveis — para dizer tudo com simplicidade. A ideia de ver de mais perto (e menos fugazmente do que permite a velocidade do carro ou do autocarro) foi-se tornando obsessiva, mesmo muito antes de começar as caminhadas para esse fim. O episódio que desencadeou a série das observações foi o de uma aproximação inesperada de garças brancas que pareciam estar a escolher uma árvore para passar a noite — isto numa tarde em que ali perto se reunia um certo número de pes-

soas para festejar ao ar livre o aniversário de uma criança. De súbito, as garças (com a sua elegância, a sua beleza, mas também a sua timidez, reserva e considerável tendência para o alarido) estavam mesmo ao nosso lado no exercício das suas ocupações quotidianas.

O segundo sentido foi o da proximidade familiar e afetiva. É o lado um pouco triste desta história, visto que a família se separou e eu estou aqui a lembrar uma parte muito importante da felicidade que vivemos juntos. Éramos três e raramente, durante quase três anos, algum de nós foi ver pássaros sozinho (e raramente alguém mais nos acompanhou). Isto para dizer que muito do meu entusiasmo foi um entusiasmo de amor, sempre acompanhado pela sensação de que a proximidade entre nós crescia muito nestas jornadas pelo meio das salinas, das marinhas, dos campos, da praia fluvial, na mira de alfaiares, abibes, águias, íbis ou corvos-marinhos. Dois adultos e uma criança apaixonados pelos pássaros (e uns pelos outros) não se cansam destes passeios que no entanto podem ser bem cansativos. Dos três, eu era o único que não fotografava — ou quase nunca. Partilhava, de fora, aquelas dificuldades de captar sobretudo os pássaros pequenos e o triunfo que para uma criança de oito ou nove anos de idade representa fazer, no fim, uma bela série de imagens com um tecelão-de-cabeça-preta a desfazer o seu ninho.

Um terceiro sentido da proximidade é o que diz respeito ao mundo dos pássaros em si mesmo. Numa dada fase, comecei a notar que tinha uma influência muito grande o ambiente em que ficava mergulhado assim que chegava ao local escolhido. Não se ouve barulho quase nenhum, salvo um ou outro grito ou pio de ave numa extensão muito ampla e, por vezes, o correr de água ou algum res-tolho pisado. Fora isso, silêncio. No estado atual das coisas, o silêncio é uma saída do mundo humano, pura e simplesmente, uma experiência não humana. Foi ao sentir isto que comecei a ver até que ponto me tinha aproximado do mundo dos pássaros e como nunca tinha de facto conseguido imaginá-lo enquanto mundo muito diferente do dos animais humanos. Este deslize da sensibilidade — do olhar para o ouvido — é suficiente para acabar com as ilusões (chamemos-lhes modernistas) de que a «natureza» acabou ou de que já nada existe além de uma reserva de recursos para consumo humano. É o contrário: os animais estão aí, mesmo ao lado e, em grande parte, fazem tudo para preservar a independência do seu mundo em relação à violência da intrusão humana ou até para explorarem em seu benefício os espaços que os homens organizaram para os seus próprios fins. Flamingos ou colhereiros que debandam, se veem reduzida a larga distância a que gostam de nos conservar; galeirões que voam para vinte ou trinta metros mais longe, se sentem que abusamos da confiança com que flutuam em largos grupos nas águas dum lago — tornam-se animais respeitáveis só por essa sobrançeria com que impõem a regra da observação de que na verdade nunca são os meros sujeitos passivos que a palavra «observação» de alguma maneira sugere. Eles também nos observam e, em muitos casos, com uma atenção bem superior àquela com que somos capazes de os contemplar.

Por fim, a proximidade tem um efeito de conhecimento íntimo, que é o mais surpreendente para quem não passa de um amador destas coi-

sas. De facto, não há pássaros que não variem em maneira de ser individual e, portanto, o que vai acontecer numas horas de visita aos pássaros é, em rigor, imprevisível. (À exceção, talvez, do encontro dos cartaxos nalgum poste ou ramo bem saliente, porque o cartaxo, de facto, é vaidoso, gosta que olhem para ele, deixa-se fotografar à vontade e está absolutamente certo de que ninguém está sequer a pensar em fazer-lhe mal. É um pequeno animal cheio de autoestima.) Quem adivinharia que vai encontrar um corvo-marinho que se deixa ficar bem exposto, quase provocador, mesmo ali a seis ou sete metros de distância, enquanto apanha sol num dia de primavera em cima dum pau enterrado no lodo, se normalmente eles levantam voo da água mal sentem um fotógrafo escondido no meio da folhagem? E quem pode imaginar que um guarda-rios se deixe estar quieto, quando só se lhe costuma ouvir o canto e ver rapidamente a plumagem azul a fugir rápida por cima das águas, entre uma margem e outra? Ou quem diria que pode assistir a um combate no ar entre duas águias, poucas dezenas de metros à frente, quando nos três meses anteriores não tinha conseguido avistar nenhuma senão a altitudes que as tornam desesperantemente abstratas? Chegar a perceber que os pernilongos estão a gritar muito mais porque têm crias nos ninhos ou que um certo chapim-azul não se importa de brincar às escondidas com o visitante, mesmo não vendo crias nem ninhos em parte nenhuma, nem fazendo a menor ideia se os chapins brincam ou não brincam — é já uma fase em que, do próximo, passamos ao limiar do íntimo.

Nessa fase, estranhamente, os pássaros começam a oferecer-se-nos, atravessam-se-nos ao caminho nos sítios mais inesperados (no meio da cidade, até) e curam eles mesmos a leve angústia que sentimos quando deixou de haver tempo para sair de propósito ao encontro deles. E é o que nos salva.

A MORTE DE ALEXANDRA MCCLEAN

Telmo Rodrigues

Em Janeiro de 1978, depois de uma digressão americana, os Sex Pistols separavam-se. A banda que tinha começado como golpe publicitário para vender calças da loja Sex, propriedade de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood, tornara-se na representante de um movimento que, originalmente, nem era britânico; com o seu fim, cerca de dois anos após o seu primeiro concerto, acabavam as esperanças de que na génese do punk estivesse algum tipo de ideologia. Em Abril desse ano, Alexandra Elene McClean Denny faleceria, alguns dias depois de ter sido encontrada inanimada em casa da amiga Miranda Ward. O impacto da sua morte seria, naturalmente, superficial, quando comparado com todas as convulsões mediáticas em volta dos Pistols e do punk. A incapacidade de assegurar o lugar de destaque a que explicitamente aspirava no mundo da música foi sempre vista como uma falha por Denny; o seu último disco a solo, *Rendezvous*, editado no Verão de 1977, era um último esforço para obter o reconhecimento pelo seu trabalho. A voz de Denny, sujeita durante anos ao abuso de álcool, estava já em decadência; no entanto, seria a agitação em volta dos Pistols e dos punks, para quem esse ano se tornaria sagrado, que ditaria que esse último esforço não passasse de uma nota de rodapé naquele Verão.

Philip Larkin imaginava, no poema «Posteriority», o seu biógrafo, entediado, a pensar que teria

de suportar mais um ano às voltas com os papéis de Larkin para poder garantir a posição de professor, cansado por saber que nada de novo se seguiria; pelo contrário, quando os biógrafos vêm animados pelo entusiasmo, tudo no biografado parece especial e único. Em 1998, quando se celebravam vinte anos da morte de Denny, o jornalista Jim Irvin publicava, na revista *Mojo*, um longo artigo em que revia a carreira da cantora através dos testemunhos de algumas pessoas próximas de Denny. O título do artigo de Irvin, «Sandy Denny: O Anjo de Avalon» , não convoca apenas as modas literárias do final da década de noventa, mas a ideia de que a biografada pertence a um mundo diferente do mundo real. Anos mais tarde, inspirado pelo artigo de Irvin e pela agitação em torno de reedições da obra de Denny, Clinton Heylin editaria uma biografia de Denny. A biografia de Heylin não é tão explícita no seu título (*Acabaram-se os Refrões Tristes*), mas não esconde, desde o prefácio, a ideia de que Denny pertence a um espaço diferente, que não é apenas mais uma cantora. Talvez parte do problema esteja relacionado com o facto de ambos começarem por relatar a morte de Denny e de esse relato estar intimamente associado à descrição de Jon Cole. Cole, um amigo que tinha ficado de passar por casa de Miranda para verificar como estava Denny, refere como, nessa segunda-feira, 17 de Abril, quando se deslocava

sozinho no carro para o ensaio da sua banda, já tinha decidido que não valeria a pena ir ver Denny; no entanto, diz que a certa altura nesse percurso ouviu uma voz feminina pedir ajuda. Não sendo dado a ouvir vozes, nas suas próprias palavras, resolveu voltar atrás e passar por casa de Miranda, onde encontrou Denny desmaiada à porta da casa de banho. Vestia umas calças de boca de sino e uma camisola cor-de-rosa de angorá. Na sexta-feira seguinte, às oito da noite, depois de três dias em coma, as máquinas que a mantinham viva seriam desligadas.

Alexandra Denny nasceu em Wimbledon, a 6 de Janeiro de 1947. O nome Sandy, o diminutivo escocês de Alexandra, pelo qual seria conhecida quase toda a vida, ter-lhe-á sido atribuído pela avó paterna, orgulhosa das origens escocesas da família. Revelando sempre um enorme desprezo pelas instituições académicas que frequentou, Denny manteve, desde cedo, uma relação próxima com a música, embora os muitos desenhos que partilham espaço com as letras de canções nos seus cadernos demonstrem que sempre procurou estar relacionada com outras artes. Terá sido a facilidade em lidar com a música, particularmente pela forma intuitiva como a compreendia, que a levou a privilegiar essa arte em detrimento das outras. A sua breve passagem pelo Kingston Art College é outra demonstração da tentativa de manter uma relação próxima com as artes, em detrimento de profissões mais clássicas como a enfermagem, a que se dedicou durante um breve período. Esta displicência será central para a sua vida e trará consequências para a sua carreira; não é, contudo, nem uma característica que a torne especial nem uma consequência de ser especial.

Na Londres em que Denny cresceu, os Beatles e o rock americano partilhavam o espaço com o revivalismo folk. Enquanto nos Estados Unidos a folk compilava nomes de afro-americanos desconhecidos, no Reino Unido a recolha não se concentrava em intérpretes, mas sobretudo em recolher variantes de canções que já faziam parte da

tradição popular. O ritual de cantar canções tradicionais envolvia nomear o título da canção, o local onde tinha sido ouvida e a sua origem (referindo-se à região onde era originalmente cantada ou, em alternativa, ao volume onde se encontrava registada a versão que ia ser cantada); ignorar este processo era ignorar a pureza a que se pretendia chegar nos cancioneiros que se colecionavam e actualizavam como bíblias. Denny, e, de uma forma geral, a sua geração, nunca se preocupou muito com estas formalidades, mais impressionada com o sucesso de Dylan do que com variantes arcaicas de canções que ouvira toda a vida; esta atitude impediu que tivesse acesso imediato ao circuito de pubs londrinos onde os cantores mais notáveis deste período actuavam. No entanto, a agitação em volta da folk dera lugar a um circuito alternativo de pubs onde os mais jovens e menos dados a certas formalidades podiam cantar, onde a folk tradicional convivia com o rock. Foi aí, nesse circuito, que a carreira de Denny começou, com um reportório que misturava canções tradicionais com canções de compositores contemporâneos (nomeadamente americanos). A sua reputação foi crescendo e, num mundo de homens, Denny dava nas vistas tanto pela sua voz como pela forma como lidava com o álcool. A facilidade de se movimentar em meios tendencialmente masculinos permitiu-lhe criar uma rede de conhecimentos que, fortuitamente, lhe ia permitindo cantar em espaços mais relevantes. A rapariga que afirmara ter dificuldade em falhar notas quando cantava tinha, nessa voz, a arma para se impor num meio que fora, desde os primeiros momentos, adverso. Quando começava a sobressair neste pequeno meio musical, chegou o convite para ser vocalista dos Fairport Convention; aceitar este convite seria a primeira decisão errada de uma carreira que se fundou sobre muitas decisões erradas.

Com os Fairport, Denny sentir-se-ia mais protegida. O medo crónico de enfrentar o público acompanhá-la-ia durante toda a carreira, um medo que o álcool ajudava a debelar, mas que a

presença de terceiros em palco anulava. Foi com os Fairport que as capacidades de Denny como compositora se começaram a revelar, embora a sua participação ainda fosse mais enquanto cantora do que compositora. Tal como a carreira a solo de Denny, a carreira dos Fairport ficaria marcada pela constante promessa de ascensão ao estrelato e pelas consequentes desilusões que eram os discos (pelo menos no que diz respeito às vendas). Com os Fairport, Denny gravou três discos: *What We Did On Our Holidays* (69) 🎵, *Unhalfbricking* (69) 🎵 e *Liege & Lief* (69) 🎵. Mais tarde, juntar-se-ia aos Fairport, noutras condições, para gravar *Rising For the Moon* (75) 🎵, quando o seu marido, o australiano Trevor Lucas, passou a fazer parte da banda. Ironicamente, tinha sido Lucas a causa da sua saída dos Fairport quando, já envolvidos numa relação intensa que duraria até ao final da vida de Denny, decidiram formar os Fotheringay. Mais uma vez, o sentido de oportunidade de Denny falhava; *Liege & Lief* seria o mais bem sucedido disco dos Fairport e a saída de Denny representava um final abrupto na ascensão da banda. Os Fotheringay não chegariam ao segundo disco e a eles seguiram-se anos a lutar pelo disco a solo perfeito, uma luta tão displicente como a sua vida académica, confiante de que a sua voz seria, no final, suficiente. A primeira tentativa, que contou com a ajuda de Richard Thompson, seria *The North Star Grassman and The Ravens* (71) 🎵. Seguir-se-iam *Sandy* (72) 🎵, *Like an Old Fashioned Waltz* (74) 🎵 e *Rendezvous* (77) 🎵.

Talvez o momento crucial da carreira de Denny tenha sido uma decisão em nada relacionada com a música: o seu casamento com Lucas, em 1973, e a subsequente mudança do centro de Londres para a pequena localidade de Byfield. Esta aldeia, e outras nas suas imediações, albergavam, por esta altura, muitas das figuras de proa da geração de Denny. Era uma geração à procura do seu idílio campestre, na esperança de poder continuar a viver um estilo de vida que anunciava o seu colapso nos meios urbanos;

era uma espécie de comuna não oficial, onde um conjunto de pessoas se movimentava e comportava como se o mundo fora daquele espaço estivesse parado. As metáforas pastorais, que já marcavam a escrita de Denny, encontravam aqui o seu espaço, a Avalon possível. Denny viveria aí até aos últimos dias da sua vida, quando o seu alcoolismo parecia já fora de controlo; os habitantes da pequena aldeia queixavam-se do seu comportamento errático, particularmente depois de Denny ter sido mãe. A segurança de Georgia, nascida em Julho de 77, terá sido uma das razões para Lucas deixar a mulher, levando consigo a filha. Lucas terá avisado Miranda na quinta-feira anterior ao dia em que Denny foi encontrada inanimada, dizendo-lhe, por telefone, que Denny estava descontrolada e pedindo-lhe que olhasse por ela. Miranda recolheu a amiga em casa e tratou dela durante o último fim-de-semana. Denny queixava-se de dores de cabeça desde que dera uma queda numa visita à casa dos pais, alguns dias antes; na altura, não terá sido vista por um médico porque, segundo Heylin, a mãe se recusara a ser vista com a «filha bêbada». A causa de morte oficial, hemorragia cerebral, é consistente com estes relatos e afasta os rumores sobre ingestão excessiva de álcool ou drogas; ao que parece, a morte de Denny terá sido resultado da decisão de não consultar um médico aquando da primeira queda.

Da descrição da morte de Denny, Irvin e Heylin retiveram o aspecto místico da voz que Cole diz ter ouvido; mas o aspecto central, a pontuar a vida desta cantora, seria destacar o que ela trazia vestido: umas calças de boca de sino. Quando Denny editou *Rendezvous*, já não havia ninguém para a ouvir, já não havia ninguém para reencontrar; como muitas das coisas que estimara e que, de alguma forma, ajudara a criar, Denny fazia parte do conjunto de coisas contra o qual a nova geração se rebelava. Quando Denny afirma, acerca das canções que escrevia: «[as letras] são autobiográficas, [apesar de] só umas dez pessoas conseguirem percebê-las.

Basicamente pego numa história e reduzo-a ao essencial... Não escreveria canções se não significassem nada para mim mas não estou preparada para contar a minha vida privada a toda a gente, como faz a Joni Mitchell. Gosto de ser um pouco mais evasiva nesse aspecto» (Heylin, p. 139), estará consciente da dificuldade que as pessoas teriam em relacionar-se com aquilo que cantava; imaginar que bastava a sua voz para que as pessoas se pudessem relacionar com as suas canções terá sido outro dos erros de cálculo que Denny terá cometido. Com este tipo de escrita, Denny estava condenada a não ser ouvida, particularmente a partir do momento em que uma nova geração se rebelava contra o virtuosismo que tinha tomado conta do mundo da música. Nos anos que precederiam a sua morte, os anos do punk, a utilização de metáforas e subtilezas era um tipo de ofensa grave; se, num certo sentido, a sua vida dependia do sucesso deste último disco, Denny estaria, desde logo, condenada.

A ironia do insucesso comercial de Denny reside no facto de a sua vida conter, desde muito

cedo, os ingredientes para a fama, num mundo musical já dominado pela imprensa: relações com pessoas famosas, como os hipotéticos casos com Pete Townshend ou Frank Zappa, consumo de drogas e álcool em grandes quantidades, um casamento atribulado com muitos casos extra-conjugais, ou uma passagem, ainda que breve, pelas fileiras da cientologia, seriam razões suficientes para justificar a visibilidade mediática que nunca teve. A inquestionável qualidade vocal, as competências reconhecidas enquanto compositora e as atribuições pessoais, que muitas vezes bastam para impor nomes ao público, não chegaram para a tornar na figura incontornável que parecia destinada a ser. Por vezes, o reconhecimento advém da capacidade que algumas pessoas têm para fazer escolhas certas no momento certo; por vezes, a escolha de um par de calças é mais relevante do que tudo o resto e, em 1978, vestir um par de calças de boca de sino era equivalente a falar uma língua morta que mais ninguém entende: havia outras calças à venda que lhe granjeariam um lugar mediático.

REFERÊNCIAS

Heylin, Clinton. *No More Sad Refrains: The Life and Times of Sandy Denny*. 2000. New York: Omnibus Press, 2011.

IMAGENS

1. Sandy Denny numa sessão fotográfica de Keith Morris, em 1972. 
2. Denny e Trevor Lucas, à porta do registo civil de Fulham, no dia do seu casamento, em 1973. (sem registo de autoria) 
3. Denny fotografada por Anton Corbijn, 1975. 
4. Denny com os Fotheringay, 1970 (fotografia de Barrie Wentzell). 

O PÚBLICO

José Maria Vieira Mendes

Max Herrmann, que, no início do século XX, fundou os Estudos Teatrais alemães, defendeu a criação de uma nova área científica independente dos estudos germanísticos com o argumento de que não era a literatura que fazia do teatro uma arte, mas sim o espetáculo, a apresentação pública (die Aufführung). Este nascimento dos Estudos ou Ciências Teatrais (Theaterwissenschaft) e a argumentação de Max Herrmann acompanham e respondem a uma reivindicação daqueles que, contemporaneamente, produzem espetáculos de teatro. Após mais de duzentos anos do reinado do teatro dramático, levantam-se vozes que reclamam uma identidade própria para o género, liberta do espartilho literário e dos dramaturgos. O teatro deixa então de olhar para a literatura como justificação ou centro, e reclama um discurso à parte. Nas palavras do encenador Gordon Craig: «the theatre must not forever rely upon having a play to perform, but must in time perform pieces of its own art.»

Este movimento de afirmação e recomposição de uma identidade de género (que nunca negou uma herança num teatro anterior e pré-romântico — o encenador Georg Fuchs chamou-lhe por isso uma «re-teatralização») está em harmonia com uma corrente de final do século XX dos Estudos Teatrais que pretende colocar no centro da análise o conceito de acontecimento, por oposição ao de obra. De um ponto de vista

mais abrangente, e tendo em conta a crescente influência do teatro nos outros géneros artísticos, negam-se assim duas condições anteriormente consideradas fundamentais para caracterizar o que se tinha por arte: a da existência do artefacto ou objeto (substituída por eventos fugazes, únicos e irrepetíveis); e a separação entre produtor e recetor (relativizada, se não mesmo eliminada, por estas novas práticas). A deslocação a que se assiste no teatro corresponde pois a uma outra, transversal a diferentes áreas artísticas, e que reage aos gostos românticos que aproximavam obra e autor de qualidades divinas e auráticas. Depois da ideia de obra acabada e perfeita que comunica uma verdade, relativiza-se o objeto e a sua leitura, com a contribuição, ao longo do século XX, dos estudos da receção e das análises estruturalistas. O sujeito que olha passa a ser tido na definição do objeto e participa num diálogo infinito com aquilo que vê.

Facilmente reconheceremos nesta descrição as lamentações do crítico e historiador de arte Michael Fried que, no conhecido ensaio «Art and Objecthood» dos anos 60 do século XX, nega estatuto às esculturas minimalistas ou «literalistas» por fazerem depender a sua leitura e existência artística da presença de um espectador (*beholder*). E se, para Fried, a arte, para além de perder a «graça», «degenera à medida que se aproxima da condição de teatro», a verdade é

que, contrariando as suas expectativas, o espectador foi sendo claramente empurrado para a ribalta, sobretudo com a emergência, nos anos 60 e 70, das vanguardas performáticas americanas e europeias. Com os artistas a produzirem acontecimentos (*happenings*, performances) que envolvem não apenas os próprios como os seus recetores, observadores e espectadores, a análise crítica, bem como os estudos teatrais e performativos, encontraram amplo campo para a produção de discurso sobre o público.

É esta a tradição invocada por Erika Fischer-Lichte em *A estética do performativo* (2004), obra amplamente traduzida e citada (Portugal é a exceção que confirma a regra), que reclama o protagonismo para um conjunto de conceitos como a caracterização do espetáculo enquanto acontecimento, com uma «materialidade líquida» cuja semiótica trabalha um «estado intermédio» (*Zwischenzustand*) ou «liminaridade» que abre a possibilidade de transformar as dicotomias clássicas disjuntivas («ou isto ou aquilo») em dicotomias copulativas («isto e aquilo»). É essa também, por exemplo, a linha seguida pelo crítico de arte Boris Groys quando designa a instalação como forma de arte privilegiada da contemporaneidade, por se sustentar em decisões e não na sua produção, decisões que são sempre contemporâneas da obra e que extravasam o objeto. Ou Hans-Thies Lehmann, autor responsável pela divulgação do carimbo «teatro pós-dramático» para quem «o espectador passou a ser, de um ponto de vista prático, mas, mais ainda, de um ponto de vista estético, a questão central do teatro, a sua praxis e a sua teoria». Os autores e obras e colóquios e ensaios sucedem-se, bem como os espetáculos e festivais e discursos artísticos, que trabalham as suas variações até ao limite. O teatro foi invadido pelo vocabulário da relação, do estado intermédio, e por um discurso com ecos pós-modernos que procura a marca distintiva das artes performativas na efemeridade, nas dificuldades de percepção, na diluição de fronteiras entre sujeito

e objeto, performance e espectador. O teatro, ou seja, o espetáculo (*die Aufführung*) é aquilo que se situa a meio caminho entre a plateia e o palco, num lugar abstrato e invisível e de fronteiras indefinidas. E é tanto mais político quanto considerar o público como fazedor de teatro — já não o fazedor participante ativo do século passado, mas agora um fazedor intelectual, cujo investimento de sentido é necessário para a validação e existência do espetáculo. (Os recentes neologismos da gíria burocrática do teatro como «criação de novos públicos», «público alvo» ou «interação com o espectador» são primos desta definição do político no teatro.)

Se tendencialmente simpatizo, ainda assim, com aquilo que contribui para nos afastarmos do peso da obra e do criador e daqueles que olham para o teatro como disciplina literária ou para as práticas artísticas como exercícios de virtuosismo ou malabarismo estético em busca de resultados e eficácia, ao ler algumas destas obras e estudos, e ao «participar» (como público) em alguns destes espetáculos, fica-me um travo seco na boca, como aquele de quem bebe e ainda assim não mata a sede. Convém que fique claro que, entre dois males, a minha simpatia irá sempre recair nos que decidem olhar para o espetáculo e se aproximam de uma indefinição do que é o teatro, do que naqueles que se limitam a vê-lo como um objeto fechado. E não é possível não concordar com Fischer-Lichte, quando esta nota que o espectador não pode parar a imagem, voltar atrás, aproximar-se ou afastar-se do palco para ver melhor, deter-se num pormenor específico durante o tempo que entender, etc. O público de teatro terá sempre de lidar com a efemeridade e confiar na sua memória, mesmo com ajudas ou complementos (as captações vídeo dos espetáculos, as fotos, o guião ou texto, as lembranças de outros espectadores, etc.) Na comparação com a análise literária, a diferença é evidente.

Trata-se porém, do meu ponto de vista, não de uma diferença de género mas sim de uma

diferença de grau. E é este aproveitamento e distorção (transformar o grau em género) que permite entender a presença ao vivo do público como marca distintiva do teatro. Procurar a marca distintiva atrapalha por si só, mas o caso de se escolher o público como alvo é mais sensível por contribuir para algo semelhante ao que Rancière denuncia como o «pressuposto comunitário» do teatro, que se antecipa ao próprio espetáculo. Achar que todo o teatro, por si só, tem uma valência comunitária (Rancière está a denunciar uma ideia de uma esquerda paternalista que vê no teatro um microcosmo de uma sociedade possível) não apenas impõe ao espetáculo uma necessidade de comunhão, como, de um modo mais abrangente, limita o género, num gesto contraditório com o que foi conquistado pelas mesmas vanguardas que se citam com orgulho: o da indefinição e permanente reconstrução dos géneros artísticos. É este mesmo pensamento preconceituoso que se encontra em quem entende o público como protagonista do novo teatro, e quem no fundo postula que a ideia de espectador precede o espetáculo. Como se fosse condição necessária para se definir um espetáculo definir o seu espectador. Enão é?

O encenador Peter Brook descreveu como premissas necessárias para a existência de um ato teatral uma pessoa que entra num espaço vazio a ser observada por outra pessoa. Uma definição aparentemente consensual. No entanto, igualmente válida para definir a existência de uma pessoa que entra num espaço vazio a ser observada por outra pessoa. Porque a necessidade da presença do outro para validar a minha existência é uma evidência. O público é tão fundamental para o espetáculo como os olhos que observam a árvore que cai na floresta. E nesse sentido, o leitor é igualmente fundamental para a existência do livro ou o ouvinte para a existência da música. Não se trata pois de uma qualidade própria ou exclusiva do teatro, de uma marca distintiva, de uma diferença de género. É, quanto muito, e em certos espetáculos e épocas, motivo para tema e

insistência, uma escolha própria do espetáculo em focar-se no papel do seu público. Esim, é compreensível que se escreva sobre o público no teatro, e os espetáculos o pensem, mas não que o teatro se caracterize por uma materialidade líquida ou que a crítica deva estar refém da efemeridade e da relação entre sujeito e objeto. E, já agora, de que público se fala quando se reclama o seu protagonismo no teatro contemporâneo?

O, chamemos-lhe, «pressuposto público» parece supor uma qualidade definida para o espectador. Aliás, lendo, por exemplo, *O espectador emancipado* de Rancière ou *A estética do performativo* de Fischer-Lichte (ou tantos outros), ficamos com a ideia de que nem todos os que veem um espetáculo podem ser público. É que o espectador tem de demonstrar uma disposição para o diálogo e uma abertura para a comunicação, e estar pronto a juntar-se ao espetáculo. Só é público quem pensa o espetáculo, quem for parte ativa neste jogo de trocas, abrindo-se com este critério uma necessidade de avaliação da disposição pública — quem mede a inteligência do espectador, a sua implicação intelectual no espetáculo ou a sua entrega, a partir de que ponto somos espectador? (Encontro semelhanças neste preconceito com um outro mais comum, aquele que considera que todas as pessoas precisam de arte e cultura, mesmo as que dizem que não.)

Parece-me pois difícil exigir do público, do teatro e dos estudos teatrais mais do que aquilo que Max Herrmann propôs há cem anos atrás: o objeto de análise deve ser o espetáculo, aquilo que não sabemos à partida o que será. Enquanto público circunstancial desse acontecimento ou objeto (o título pouco importa), resta-nos a consolação de sermos um Outro, o espelho que reflete a imagem de um sujeito, de uma árvore que cai numa floresta, de um espetáculo que começa e acaba.

O público é o segundo daquilo que se supõe poder vir a ser uma série de quatro textos sobre teatro e literatura.

HUMOR DE INCONVENIÊNCIA

Nuno Amado

Qualquer coisa de singular há-de ter, concordará quem saiba com que concordar, uma série de televisão que, antes, durante e até após o último episódio, intima a que se desconfie de que tal episódio é de facto o último e não vale a pena esperar por outro. Não é pouco frequente, evidentemente, que o último episódio de uma série não corresponda ao que se espera de um último episódio; é o que acontece, por exemplo, quando uma série é cancelada, e a narrativa, cujo desenlace ainda não se dera, é interrompida. Mas não foi isso o que aconteceu em *Odisseia*, série exibida na RTP nos últimos dois meses, produzida pela *Take it Easy* e criada por Bruno Nogueira, Gonçalo Waddington e Tiago Guedes. O último episódio cumpre boa parte dos protocolos narrativos de um episódio final (as personagens regressam a casa, o meio de transporte no qual tinham percorrido o país, nos sete episódios anteriores, é vendido, etc.) e foi anunciado como tal; ainda assim, poucos terão sido os que, tendo acompanhado a série desde o início, não pensaram na possibilidade de estarem a ser deliberadamente enganados.

Assim foi porque foi em iludir o espectador, ou, pelo menos, em frustrar-lhe todas as expectativas, que se concentraram os esforços dos argumentistas desde o primeiro episódio. As primeiras cenas, de resto, são dessa estratégia notável evidência, pois nem uma série de televisão costuma principiar com a figura épica de

um aedo a invocar musas, nem é típico do género humorístico que a narrativa se desenrole a partir da tentativa de suicídio de um dos protagonistas. Claro está que recorrer à seriedade de determinados assuntos para deles fazer paródia é algo que os humoristas não costumam negligenciar, e é nessa possibilidade que o espectador, depois de surpreendido por duas cenas iniciais em que nem uma só gargalhada lhe fora solicitada, começa inevitavelmente a pensar. Equivocadamente o faz, já que as cenas seguintes, bem como cada um dos detalhes que as define, apenas vêm intensificar a atmosfera melodramática das anteriores. Sucedem, assim, à tentativa de suicídio de Bruno (os actores representam-se a eles mesmos) a chegada ao local dos paramédicos, o incidente doméstico em casa de Gonçalo, em que se salientam quaisquer problemas conjugais cuja irreversibilidade se adivinha, e o conjunto de cenas que documentam a ida de Gonçalo ao hospital para levar Bruno a casa, e que são dominadas por um ritmo arrastado e por um contraste entre a luminosidade do hospital e a penumbra em que é filmada a cena final do conjunto, em casa de Bruno.

Que o contraste luminoso entre o local de reabilitação, o hospital, e o local a que pertence, a sua residência, seja intencionalmente realçado comprova-o o facto de, em ambos, ser introduzido um elemento de perturbação: tal como num hospital incrivelmente silencioso (o silêncio, aliás,

é pungente, durante todo o conjunto de cenas) a única nota de ruído nos corredores é dada por um idoso a falar ao telefone, pedindo repetidamente que não se esqueçam de lhe trazer sapatos, o único objecto que parece destoar em casa de Bruno, uma casa despida de mobília e dentro da qual, pelos focos de luz e pelos planos escolhidos, nada em particular se parece destacar da penumbra, é um livro numa mesa-de-cabeceira. Embora a câmara não se detenha no livro, ao deslocar-se do olhar de Gonçalo para Bruno, deitado na cama e a dormir, não é seguramente accidental que o livro esteja no enfiamento do plano, como não é seguramente accidental que se trate de um livro de Rimbaud, assim estabelecendo com as circunstâncias da cena, exactamente como acontecera com o idoso barulhento e a apatia de Bruno no hospital, um efeito contrastante deliberado: ao lado de um artista adormecido, o mais vivaz representante da classe.

O *pathos* pelo qual a configuração das cenas iniciais se justifica tem assim por desígnio ambientar o espectador que se preparava para assistir a uma série humorística convencional ao desrespeito pelas convenções de que será feito uso reiterado daí para a frente. Desse desrespeito, assim como da estupefacção de todo o espectador ainda não ambientado, dará conta, aliás, a cena imediatamente seguinte, uma intromissão autoral em que o alegado responsável pela produção da série, perturbado precisamente pela dramaticidade inesperada do que até então acontecera, pergunta a Bruno Nogueira, Gonçalo Waddington e Tiago Guedes, agora na pele dos argumentistas da própria série que protagonizam, se não era suposto estarem a gravar uma comédia. É somente no momento em que tal interregno da ficção tem lugar (o primeiro de muitos), sensivelmente a meio do episódio piloto, que é dado ao espectador o sinal inequívoco de que talvez não seja assim tão séria a seriedade do que até aí se passou. O primeiro momento tipicamente humorístico, numa cena de auto-depreciação clássica, serve então de ponte entre o estranho exórdio que o antecedeu

e aquilo que virá a seguir, entre um conjunto de cenas de intensidade dramática elevada e absolutamente inesperada e o resto de uma série que, apesar de humorística, como se esperava, exigirá do espectador uma reflexão acerca daquilo que é justo esperar de uma série humorística.

É, portanto, sobre os limites do próprio género que opera o humor de *Odisseia*, e é talvez por assim ser que tal humor parece ter um carácter tão experimental. A audácia dessas experiências acentua-se gradualmente à medida que a série vai avançando, o que leva a crer que, originalmente, fazer humor acerca da própria ideia de humor não fosse o tópico central da série, tendo sido o sucesso das primeiras experiências a determinar o rumo inusitado que ela acabaria por tomar. Aos poucos, aquilo que nos primeiros dois episódios era apenas um artifício humorístico passa a ser o assunto da própria série, e à odisseia de Bruno e Gonçalo por terras lusas a bordo de uma auto-caravana (note-se, uma vez mais, a subtilidade dos pormenores da marca da auto-caravana, Hymer, e do nome com que a baptizaram, Calypso, evocando não só Homero como também a famosa embarcação de Jacques Cousteau) impor-se-á a odisseia em que consistiu a concepção da primeira. Por outras palavras, os apontamentos acerca da concepção da série, que de início pareciam ter somente um aspecto lúdico (pequenas travessuras que iam desde interrupções ficcionais do género daquela descrita acima, em que se discutiam as decisões dos argumentistas, se considerava a inviabilidade de algumas obscenidades, ou se analisava a necessidade, cada vez mais evidente para os produtores, de juntar ao elenco o actor Nuno Lopes, até então ainda sem personagem; passando pelos protestos dos protagonistas contra os efeitos sonoros sobrepostos a todas as indecências verbais; até aos cortes de realização e às consequentes repetições de *takes*, sem interrupção de cena), vão progressivamente adquirindo importância e sofisticação, até que a fronteira entre o plano da ficção e o da sua concepção se torna indistinguível.

É, de resto, após a entrada em cena de Nuno Lopes, já perto do final do segundo episódio, que me parece que o humor de carácter experimental de que se fará porfiado aproveitamento ao longo dos restantes seis episódios se assume definitivamente como o verdadeiro assunto da série, conferindo-lhe um fôlego que até então não tinha. Na cena a que me reporto, Bruno e Gonçalo tinham acabado de fugir de uma casa de espectáculos na Sertã, depois de Bruno ter insultado a audiência durante um número de *stand-up comedy* e de Nuno Lopes, representando um aldeão local, ter instigado a que os perseguissem. Tendo saído da estrada por um desvio secundário, escapando assim aos veículos que os perseguiam, e que seguiram em frente, Bruno e Gonçalo recompõem-se da fuga dentro da auto-caravana estacionada quando Nuno Lopes lhes surge esbaforido do lado de fora. Restabelecidos do susto, descompõem-no pela teatralidade exagerada com que conduziu a cena anterior, o que, segundo eles, tinha estragado o número de Bruno e motivado a irracionalidade da turba que os perseguira, e começam a discutir.

Percebemos sem dificuldades que a discussão ocorre num plano meta-ficcional, e que é entre os actores, não entre as personagens por eles representadas. Que o seja não é, neste momento, surpreendente, tantas tinham sido já as ocasiões em que a passagem do que estava a acontecer na ficção para o comentário acerca dela se proporcionara. O que é surpreendente, porém, é que a relação entre o que é ficção e o que é comentário acerca dela, até aqui estabilizada, adquire nesta cena uma complexidade que ainda não conheceu. É que, após alguns minutos de discussão, apercebendo-se os actores de que a realização ainda não dera ordem para cortar a cena, descobrem que não tinham despistado apenas os veículos dos populares em fúria, mas também a própria equipa técnica, que só agora chegava. Se bem que tal incidência permite dizer que, nesta cena, até os responsáveis pela produção da ficção sofrem uma mudança de estatuto ontológico, como se fossem meros elementos da ficção que produzem,

um outro aspecto é digno de nota. Sabendo que, apesar de a equipa técnica se ter perdido, havia uma câmara a operar (a câmara através da qual teve o espectador acesso a toda a cena), e exaltado com a possibilidade de aqueles minutos de discussão não terem sido registados, Nuno Lopes não se conforma enquanto não encontra o operador de câmara que, afinal, filmara toda a cena. Ao encontrá-lo, dizem-lhe que é o responsável pelo *making of*; é neste momento que se percebe que a câmara mais importante, aquela que não perde os momentos verdadeiramente relevantes e aquela que não é despistada pelas manobras de diversão das personagens, dos actores e dos argumentistas, é a câmara que tem por função registar o modo de concepção da série.

Depois disto, o plano da ficção propriamente dita vai perdendo fulgor, e é sobre a elisão das fronteiras entre esse plano e o plano da concepção que todos os truques cinematográficos e todo o empenho humorístico se detêm. Não obstante todas as incidências ficcionais que têm lugar nos restantes episódios, a série passa a ser flagrantemente sobre a liberdade criativa de quem a engendra. É esse o seu assunto, e é só disso — quase poderia dizer-se — que trata. A única coisa que parece importar, a expensas talvez de uma narrativa minimamente interessante, é testar os limites da própria série e levar o humor tão longe quanto possível. É por isso, por exemplo, que a série mistura espécies de humor tão distintas, da brejeirice e da deselegância ao humor mais sofisticado, do mais profundo *nonsense* à paródia de clássicos da literatura, do cinema e da música, da auto-depreciação à inconveniência. Tão bem o faz que, em muitos casos, consegue empregar em simultâneo várias espécies díspares de humor. Basta lembrar, a título de exemplo, a cena em que perguntam o nome ao homem que haviam salvo da força algumas cenas antes. À resposta «Homero» reage Bruno (o argumentista a pensar no argumento e não a personagem em conversa com o anónimo na auto-caravana) torcendo o nariz. «Argos» e «Tirésias» também não lhe soam bem,

e só à quarta tentativa é que sai da boca da personagem o nome apropriado: «Balhelha». Teria o disparate a mesma força sem a erudição das referências?

Um outro exemplo desta capacidade notável ocorre naquela que é talvez a mais climática das cenas de toda a série, uma cena em que os protagonistas, desnorteados após uma sucessão de peripécias, acabam a escutar as lições de vida, mais ou menos cantadas, de um guru que mais não é que a reencarnação de António Variações. A absoluta espiritualidade de toda a cena, à qual não é alheia a ampla seara em que ocorre nem as vestes níveas do guru e do grupo de jovens que o acompanham, é interrompida no momento em que Variações, percebendo que Bruno precisa de aconselhamento privado, lhe agarra na mão e, dissertando acerca de amor, se afasta do grupo, em direcção a uma árvore frondosa. Quebrando uma vez mais o fio da narrativa, logo surge o grupo de argumentistas, pasmados com a situação. O que lhes vai na cabeça fica o espectador ingénuo a saber quando o produtor refilão abre a porta e, visivelmente indignado, exige saber para onde vai aquilo. Uma vez mais, a técnica humorística parece não coincidir de todo com o tipo de piada sobre a qual é exercida: a subtilidade com que é referida a homossexualidade do guru, ainda por cima associado àquele cenário idílico e sem mácula, contrasta estrondosamente com a reacção bruta e homofóbica pela qual a mesma subtilidade é explicitada.

Entendendo por inconveniência aquela espécie de humor pelo qual, afinal, se distinguiu Bruno Nogueira, isto é, um humor que se caracteriza não apenas pela controvérsia que gera ou pela incorrecção com a qual é posteriormente conotado,

mas pelo dom de surpreender dizendo ou fazendo o que, aparentemente, não convém que se diga ou faça, característica que acusa, aliás, a influência clara do humorista britânico Ricky Gervais, é possível, é verdade, que estas coisas que fui descrevendo, conquanto substancialmente diferentes umas das outras, sejam todas elas formas de inconveniência. Sê-lo-ão — se deveras o forem — na medida em que é inconveniente tudo aquilo que logra frustrar expectativas. Como é evidente, há uma diferença enorme entre ser explicitamente inconveniente com duas fãs históricas, como acontece numa estação de serviço no segundo episódio, e ser inconveniente com o espectador, neste segundo sentido. Tal diferença, contudo, é mais de grau do que de espécie, e poder-se-ia afirmar, sem excessiva boa vontade, que a relação entre humoristas e espectadores que é constantemente encenada ao longo da série se define exemplarmente através do cariz sexual e vagamente antropofágico do desdém com que Bruno, dirigindo-se a Gonçalo ainda à frente das raparigas históricas, responde à tentativa de aproximação das mesmas fãs: «eu agora estou um bocado cheio, mas manda embrulhar para comermos mais logo!» Se fãs, ou espectadores, são coisas que humoristas devoram, ou até, mais do que isso, coisas que podem ser devoradas mais tarde, quando melhor lhes aprouver, é natural que sejam também coisas perante as quais lhes seja permitido serem inconvenientes. O que os oito episódios de *Odisséia* nos ensinam, afinal, é que ser espectador, pelo menos espectador de uma série deste género, não é tão confortável como habitualmente se julga. É verdade que ser inconveniente é, por norma, atributo de gente desagradável; em arte, porém, é possível que seja antes uma demonstração de respeito.

ALEXANDRE DUMAS IS BLACK: DJANGO UNCHAINED

Sebastião Belfort Cerqueira

Longo no título, *Django Unchained* (2012) insere-se na tradição longa e desarrumada de filmes que se tentaram relacionar, de alguma maneira, com *Django*, um western realizado em 1966 por Sergio Corbucci, com Franco Nero como o protagonista epónimo. O sucesso do filme de Corbucci, que é tido, a par da trilogia dos dólares realizada por Sergio Leone, como fundador do género do spaghetti western, suscitou muitas imitações e sequelas não oficiais e a alteração de muitos títulos de filmes sem qualquer relação com *Django* para passarem a incluir o nome do herói. Como é fácil de imaginar, a grande maioria destas imitações e mudanças de título teve como principal motivação a vontade de apanhar boleia do sucesso de Corbucci em direcção ao êxito financeiro. Isto não impede, é claro, que se encontrem filmes com interesse entre os mais de cinquenta que, quer usando «Django» no título, quer chamando «Django» ao personagem principal, se juntaram a esta família, mas é mais ou menos seguro afirmar que, pela própria natureza deste tipo de relação familiar, muito poucos intervenientes terão dado qualquer atenção ao «pai» *Django*, de Corbucci.

À primeira vista, seria fácil acusar *Django Unchained*, ou seja, acusar Quentin Tarantino deste mesmo tipo de desatenção ou desinteresse pelo filme que originou a série, justificando a acusação com as poucas semelhanças entre o enredo ou os personagens dos dois filmes. Porém, pre-

tendo mostrar como *Django Unchained* revela uma leitura cuidada do *Django* de 66 e interesse por determinados aspectos desse filme. Interesse esse que, argumentar-se-á, aliado às inclinações e gostos de Tarantino, leva a que *Django Unchained* passe a jogar por regras que não são, em primeiro lugar, as do spaghetti western, ou seja, a que *Django Unchained* se insira mais firmemente numa outra tradição, que não a esperada à partida.

Quentin Tarantino parece ter visto como *Django*, de Corbucci, já é, em si, um western excêntrico. É, aliás, tão excêntrico que, no sentido mais estrito, não é um *western*, visto que se passa no Sul, como fazem questão de lembrar ao herói, nos primeiros minutos da versão italiana do filme, «We don't like those who fought for the North. This is the South.» (Cito das legendas inglesas). Visualmente, o exagero de lama que marca o filme de Corbucci é também uma versão sulista do pó habitual dos westerns e, quanto ao enredo, no lugar dos tradicionais confrontos com os índios, *Django* concentra-se nos confrontos entre um antigo major do exército da Confederação e um grupo de revolucionários mexicanos. Pode dizer-se, é certo, que confrontos com mexicanos não constituem propriamente uma característica revolucionária num western em 1966, mas a ideia central do filme de que a origem destes conflitos é puramente racial não era comum dentro do género. Os homens do Major Jackson são

referidos como «os racistas» ao longo do filme e a prostituta que cede o quarto a Maria, que Django salvara, informa-a de que, sobre os mexicanos, o Major «says it's their skin color that bothers him». Também Django, no seu primeiro encontro com o Major, menciona a «questão racial», uma expressão que era, sem dúvida, muito mais parte do vocabulário comum em 1966 do que em 1866.

Quando Tarantino decide que o seu Django vai ser negro e que a acção se vai passar imediatamente antes da Guerra Civil (em vez de imediatamente depois, como sugere o facto de Franco Nero, no filme de Corbucci, ainda usar as calças do exército do Norte), é todo este lado da «questão racial» do filme de 1966 que ele se propõe explorar. Porém, ao fazê-lo, além de quebrar os limites do *Django* de 1966 e de trazer o tema do racismo, necessariamente, para o centro do filme, Tarantino emula um momento da história do cinema norte-americano que lhe é particularmente querido e insere o seu filme na tradição, mais ou menos contemporânea do spaghetti western, da blaxploitation.

O gosto de Tarantino por este ciclo de filmes do início e meados da década de 70 já fora proclamado oficialmente em 1997, com *Jackie Brown*, em que o realizador escolheu Pam Grier, a mais emblemática actriz da blaxploitation, para protagonista. Em *BaadAsssss Cinema* (2002), um documentário dedicado a estes filmes, em que Tarantino é um dos entrevistados, Samuel L. Jackson, vilão em ambos *Jackie Brown* e *Django Unchained*, resume a grande inovação da blaxploitation: a criação da figura do herói negro no cinema, «He was like everything we'd always wanted to be (...) He was a hero (...) We were tired of seeing the righteous black man, and all of a sudden we had guys who were us or guys who did the things we wanted those guys to do.»

A relação de *Django Unchained* com o ciclo da blaxploitation concentra-se principalmente, mas não exclusivamente, na criação de heróis negros em tempos em que eles não eram imagináveis e é sublinhada repetidamente ao longo do filme de

Tarantino. Além de Dr. Schultz falar, abertamente, em querer criar um herói negro com «sense of showmanship»: «I want to be able to bill him as the 'Black Hercules'.», há muitos outros pontos de diálogo com a tradição blaxploitation. A mulher de Django não se chama Broomhilda Von Shaft por acaso, remetendo para o mais famoso dos títulos blaxploitation, *Shaft* (1971); toda a sequência do Inverno, desde o treino com as pistolas até à entrega do gang de Wilson Lowe ao xerife, é acompanhada pelo funk que marcou as bandas sonoras blaxploitation, compostas por nomes como Curtis Mayfield e Isaac Hayes; a cena em que Broomhilda está na «hotbox», ecoa a cena de *Black Mama, White Mama* (1973) em que Pam Grier e Margaret Markov são castigadas numa caixa idêntica. As referências não se esgotam por aqui mas é interessante ver como, além delas, há, no filme, discussões sobre representação de papéis ou personagens que sugerem a relação com o quadro mais amplo da história do cinema, especialmente com a blaxploitation, de uma forma mais sistemática.

Django, representado por Jamie Foxx, é levado, por sua vez, a representar dois personagens diferentes para levar a cabo duas missões durante o filme. Na primeira, quando Schultz lhe explica o plano para apanhar os irmãos Brittle, todo o seu vocabulário pertence à área da representação, «When we gain access to these plantations, we'll be putting on an act. You'll be playing a character. But during the act, you can never break character.» A parte mais sugestiva deste diálogo é o cuidado que o Doutor tem ao explicar a Django que o personagem que ele vai representar é o de um «valet» e o ar incómodo com que lhe diz que «valet» é uma «fancy word for 'servant'». Os cuidados de Schultz podem parecer estranhos, principalmente quando Django ainda é, tecnicamente, seu escravo. Mas o facto de toda a conversa ser sobre representação sugere uma paródia da situação racial associada ao período clássico de Hollywood, contra a qual os entusiastas da blaxploitation reagiram: a questão dos actores

negros estarem restringidos a papéis de subalternos. Assim, nesta cena, Schultz está na posição do realizador branco que sabe que está a tocar num ponto sensível do actor negro, ao pedir a Django que represente um daqueles papéis de que Samuel L. Jackson dizia que a audiência negra estava farta no início dos anos 70, quando surgiram os primeiros heróis blaxploitation.

A missão dos Brittle encena precisamente o ponto de viragem, o «all of a sudden» a que Samuel L. Jackson se refere. Django tem de representar um criado mas acaba, na verdade, a representar um herói. O espalhafatoso fato azul que escolhe usar, e que é motivo de troça por parte de uma das escravas, lembra a extravagância típica dos protagonistas de filmes blaxploitation como *Superfly* (1972) ou *The Mack* (1973) e distingue Django do resto dos personagens. Aliás, a cena em que a mesma escrava não percebe como é que deve tratar Django e Big Daddy, o dono da plantação, se vê com as mesmas dificuldades de categorização que ela, não se esgota no facto de ele ser um negro livre, coisa que eles nunca viram, mas repete, simultaneamente, a situação da pessoa que vê o Super-homem pela primeira vez e a da audiência quando primeiro viu um filme blaxploitation.

No documentário já mencionado, Melvin Van Peebles, realizador de *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (1971), o filme responsável pelo nascimento da blaxploitation, conta uma história que ilustra bem este tipo de perplexidade inicial: quando ele entrou num cinema para ver o seu filme, sentou-se ao lado de uma mulher idosa que, ao ver o herói ferido, no deserto, já para o fim do filme, pedia a deus que o deixasse morrer ali, para que não fossem os brancos a matá-lo; o comentário de Van Peebles é esclarecedor: «It was off her chart that a negro, a colored (...) us, one of us would ever make it to the end of the movie.» Com *Sweetback*, nasceu a regra não escrita da blaxploitation — o herói negro ganha — e é esse mesmo herói negro que Django representa na sua primeira missão, com o seu fato azul, a música épica e a câmara a filmá-lo de baixo para cima, acabando

por se vingar de dois dos irmãos Brittle sozinho, matando-os perante os olhos incrédulos dos escravos espectadores. Não é, também, inocente, que seja depois desta missão que Schultz compara Django com um «real life Siegfried», o herói mítico alemão e a referência de Schultz que, em 1858, ainda não tinha visto *Shaft*.

Na segunda missão, o resgate de Broomhilda, Django tem de representar um vilão. Há uma conversa sobre representação parecida com a primeira mas Django, desta vez, vê-se no outro extremo, ao ter de fazer de «black slaver» que, nas suas próprias palavras, é «lower than the head house nigger», aquele que, na figura de Steven, vai acabar por ser o seu arqui-inimigo. Mais uma vez, Schultz faz de realizador, «Then play him that way. Give me your black slaver.» Daqui para a frente, há uma mudança de tom. O filme torna-se mais sério e violento, ou mais seriamente violento, porque Django tem um interesse vital no sucesso da missão e vai ter de aguentar muitos ataques à sua sensibilidade (e nós à nossa) para conseguir não «sair de personagem» e salvar a mulher. A partir deste ponto, pode dizer-se, Tarantino mostra que não leva a sua ideia de fazer um western blaxploitation de ânimo leve.

Uma das vozes mais importantes a atacar *Django Unchained* durante a controvérsia que se seguiu ao seu lançamento foi a de Spike Lee. Lee fez questão de dizer que não iria ver o filme de Tarantino e twittou que «American Slavery Was Not A Sergio Leone Spaghetti Western.» É caso para dizer que, se tivesse visto o filme, tinha percebido que *Django Unchained* também não é um spaghetti western e é antes um filme de blaxploitation que mostra conhecer bem as regras do género, principalmente a de respeitar a sensibilidade da maioria da audiência negra. Neste ponto, o filme de Tarantino assemelha-se muito a um outro filme de blaxploitation, que não parece citar directamente, mas que também é um caso de sucesso de equilíbrio entre os códigos da blaxploitation e as dificuldades levantadas pelos filmes adaptados.

Black Caesar (1973) foi realizado por Larry Cohen e baseia-se na história de ascensão e queda contada em *Little Caesar* (1931), de Mervyn Leroy. Cohen, como realizador branco conhecedor das regras da blaxploitation, viu-se na situação de ter de contar uma história de ascensão e queda e, ao mesmo tempo, de fazer o herói negro sair vencedor. Através de uma transformação engenhosa, que culmina com o protagonista a espalhar graxa na cara do polícia seu inimigo e a gritar-lhe «You're the dumb nigger, McKinney! You're gonna die like a field nigger!», Cohen consegue matar o seu protagonista sem suscitar a compaixão dos espectadores negros, dando a ideia de que foi a sua vontade de se identificar com os brancos que o perdeu. Ora, é num compromisso deste tipo que parece residir a justificação para a violência de *Django Unchained* parecer mais grave e menos «entretenimento» do que a de outros filmes de Tarantino.

Tarantino parece ter antecipado precisamente aquilo de que Spike Lee o acusa, percebendo que, se quer fazer um western com um herói negro no tempo da escravatura, o seu tratamento da questão não pode ser leviano, e o preço que o herói paga por sê-lo, por ser, como Django acaba por dizer, aquele «one nigga' in ten thousand», tem de ser alto. Assim, Django tem de assistir a escravos matarem-se, tem de deixar escravos ser devorados por cães e tem de ser confrontado com o papel de escrava sexual que a sua mulher era forçada a desempenhar, entre outras coisas, para conseguir levar a melhor. Também a necessidade do desaparecimento de Schultz se pode perceber melhor à luz das regras da blaxploitation: o herói negro tem de vencer pelos seus meios, sozinho, principalmente no confronto central, com

o arqui-inimigo, neste caso, o Steven de Samuel L. Jackson.

Black Caesar, de Larry Cohen, é ainda um exemplo de sucesso de uma tendência especial da blaxploitation que *Django Unchained* vem reavivar. Este ciclo de filmes caracterizou-se pela voracidade, por uma espécie de vontade de absorver toda a história do cinema e conter todos os géneros. Além do filme de gangsters, com *Black Caesar*, a blaxploitation refez também o filme de monstros, de kung fu, de nazis, o women-in-prison e muitos outros, com títulos como *Blacula* (1972), *Black Belt Jones* (1974), *The Black Gestapo* (1975), *Black Mama*, *White Mama*. Quarenta anos depois, com *Django Unchained*, a blaxploitation absorve também o spaghetti western. A esta luz, e a partir do momento em que se sabe que o «unchained» do título refere um escravo libertado, é muito difícil não ver «*Django Unchained*» mais como uma versão subtil de «Black Django» do que como apenas mais um título atractivo da família Django, como *Django Kill* (1967) ou *Noose for Django* (1969).

Esta tendência absorvente da blaxploitation que *Django Unchained* actualiza, como seria de esperar, também tem expressão directa no filme. Quando Schultz se vê batido por Candie, a sua vingança é, em miniatura, a «vingança» da blaxploitation para com a história do cinema. Schultz, que já representara duas vezes o realizador branco, vinga-se de Candie e do seu racismo atacando-o onde lhe dói mais, no seu orgulho de francófilo. Na biblioteca, Schultz diz-lhe «Alexandre Dumas is black.», tal como Larry Cohen disse «Little Caesar is black.» e Tarantino diz, agora, «Django is black.»

45 MINUTOS OU MAIS, NUM AUTOCARRO

Jorge Uribe

Em 2011, estive a residir em Londres. Era a minha primeira vez naquela cidade e rapidamente percebi que era um momento involgar para estar ali. Os preparativos dos jogos olímpicos de 2012, juntamente com a agitação social dos muito televisionados riots, que fizeram literalmente arder algumas partes da cidade, acabaram por fazer a minha experiência menos compatível com a vida de estudo dedicado que me propunha manter quando viajei para lá. Vivi durante três meses na margem sul-ocidental da zona 2 da cidade, justamente à beira do Tamisa, e quase todos os dias apanhei um autocarro para ir à British Library, porque o passe do metro excedia o meu orçamento. O percurso durava entre 45 e 90 minutos, variação causada, sobretudo, pelo nível de engarrafamento no Picadilly Circus. Apesar do agradável que são os vermelhos autocarros de dois andares e das suas janelas panorâmicas, a experiência nunca foi cómoda. Num dia de chuva londrina, passada uma hora de viagem sem ter completado nem um terço do percurso, explodi em desespero. Senti-me profundamente enfurecido e pensei com honestidade que não se podia viver numa cidade assim, que estar preso num autocarro durante tanto tempo, sentindo-se impotente, só podia fazer com que uma pessoa começasse o seu dia a odiar tudo e todos, que tinha saudades de Lisboa, que Lisboa era muito fácil, e que eu não pertencia

àquele lugar. Não passou muito tempo até eu descobrir uma falha no meu raciocínio, e a ver-me portanto obrigado a reconsiderar a minha ira. Eu não sou de Lisboa, fazia tão-só quatro anos que vivia na tranquila capital portuguesa. A maioria da minha vida passou-se numa cidade chamada Bogotá e, durante mais de dez anos, todos os meus dias começaram com uma viagem de autocarro de 45 ou 90 minutos, sem segundos andares nem janelas panorâmicas. Quatro anos tinham-me feito esquecer uma experiência repetitiva que formou como poucas o meu carácter. Aperceber-me desta desproporção nos efeitos que certas quantidades de tempo podem ter sobre a memória incomodou-me, fazendo-me questionar que tanto do que eu fui se mantinha vigente.

Bogotá é uma cidade que não se parece a nenhuma outra cidade que eu conheça, embora todas as cidades que eu conheço façam-me lembrar Bogotá. A cidade, que tem nove milhões de habitantes e uma extensão geográfica de cerca de 1.500 km² (quase vinte Lisboas), ocupa constantemente a minha memória. Eu não estive em cada um dos quilómetros quadrados de Bogotá e, evidentemente, não posso dizer que conheça os seus nove milhões de habitantes, mas isso não me faz pensar que não posso começar frases com «Bogotá é...» ou «na verdade, Bogotá...». Recordo-a como o lugar da minha infância e

adolescência, passadas, em parte considerável, dentro de um autocarro. Em Bogotá, a maioria das ruas não têm nome, e as que o têm não são conhecidas pelos seus nomes mas por números, com pouquíssimas exceções. As ruas pertencem a duas categorias que formam a quadrícula sob a qual se pretende conter a cidade: designam-se por *calles* as que vão de oriente a ocidente, com a sua numeração aumentando de sul a norte, e *carreras* as que vão de sul a norte com a sua numeração aumentando de oriente a ocidente. O centro histórico da cidade está entre as *calles* primeira e 26, aproximadamente, e as *carreras* primeira e 15, a cidade que Gonzalo Jiménez de Quesada esboçou no século XVI com o nome de Santa Fe. A Bogotá actual ultrapassa as 280 *calles* e as 90 *carreras* e, com o tempo, começou a crescer a sul da *calle* primeira, e a oriente da *carrera* primeira, o que obrigou ao uso da denominação *calle primera Sul* e *carrera primera Este*. Hoje há mais de 30 *carreras Este* e 80 *calles Sul*, e a cidade continua a crescer em todas direcções. Isto deve bastar para que se tenha uma noção do que se trata.

O bairro onde eu cresci fica na parte norte da cidade, a casa dos meus pais na *calle* 144 com *carrera* 15. As escolas privadas na Colômbia não estão reservadas às elites económicas, embora, o mero facto de se estudar numa escola privada constitua um certo tipo de elite. O sistema faz com que as escolas oficiais se dediquem quase exclusivamente à educação dos jovens cujos pais não tiveram outra opção, que são muitos. Devido à extensão da cidade, todas as escolas privadas têm um serviço de transporte exclusivo, e os autocarros escolares passam pelas casas dos estudantes para levá-los para a escola. A minha escola tinha um serviço deste género, mas desde os onze anos os meus pais permitiram-me, após muita insistência da minha parte, ir para a escola usando o transporte público, o que era um grande gesto de confiança e também um dispositivo constante de intranquilidade. Não era comum entre os rapazes da minha escola — escola só de

rapazes, com fardas e missas às Sextas-feiras — usar o transporte público e ser parte do reduzido grupo favorecia um certo status na fauna escolar, o do *streetwise*: aquele que trazia os cigarros e bebia cerveja na padaria ao lado da escola, no fim das aulas, antes de voltar a casa. O status era de certeza imerecido, mas a verdade é que andar de transportes públicos em Bogotá, sendo um estudante de uma escola privada, era tanto um desafio do qual se saía triunfante, como uma lição de estoicismo perante a impotência, uma fonte diária de auto-satisfação e medo.

A jornada escolar no Colégio de San Bartolomé, localizado na *carrera* 5 com *calle* 34, começava e começava invariavelmente às 6:45 da manhã. Para lá chegar a tempo, eu devia apanhar o autocarro antes das 6 e atravessar 110 *calles*. Isto significava que ao sair de minha casa ainda não havia sol. Durante todo o ano, a temperatura a essa hora oscilava entre os 4 e os 8 graus. Os autocarros de Bogotá, como já disse, não têm segundos andares nem janelas panorâmicas, e os veículos pertencem a várias companhias privadas, o que evita a uniformidade no estilo, comum em cidades europeias. Para combater as baixas temperaturas, as cadeiras dos autocarros estão forradas de franjas de veludo reles, que não são trocadas durante anos, o que lhes dá sempre um ar de confortável casa de avô empobrecido que combina bem com o sono matutino. Desde a minha casa até à escola o percurso consistia em passar por uma *calle*, a 140, e uma *carrera*, a «Séptima». Esta última é a coluna vertebral de Bogotá, a que passa pelos melhores bairros, a Bogotá para o inglês ver, para «o gringo ver». Nela encontram-se: o centro nacional de operações militares «Cantón Norte», de onde o grupo guerrilheiro M-19 roubou em 1978 mais de 5000 fuzis, o World Trade Center, complexo de prédios pertencentes às multinacionais mineiras, a sede da bolsa, bancos, hotéis de luxo, etc. e a partir da *calle* 34 para sul, a Bogotá dos séculos passados, o Museu Nacional, a praça de touros, o centro político e administrativo, o palácio presidencial, a catedral

etc. Alguns destes lugares foram alvos de actos de terrorismo, explosões que durante o fim dos anos oitenta e o começo dos anos noventa eram prova do poder dos cartéis de exportação de cocaína e um abalo para uma sociedade vitimada e culpabilizada. Tinha eu onze anos e já isto era uma recordação de um mau tempo passado, que alimentava a esperança num presente melhor, mas as cicatrizes estão sempre ali para quem queira procurá-las, sempre vivas para quem as carrega. E, contudo, não era de fora das janelas que a viagem era distinta a ir de carro com a minha família ou no autocarro da escola, era de dentro do autocarro que vinha o verdadeiro impacto.

Os autocarros na Colômbia são máquinas de som, porque os motoristas bogotanos não têm pudor — coisa que partilham com os taxistas de Lisboa — em ouvir em alto volume a música da sua preferência, com a particularidade de que alguns até chegam a imaginar que fazem um favor aos passageiros pondo amplificadores no tecto do veículo para amenizar a viagem de todos. Muitas das instalações são feitas por electricistas ad honorem, o que nem sempre resulta em alta qualidade e faz da intenção de ler durante a viagem um verdadeiro exercício de abstracção. De qualquer modo, foi nos autocarros da minha adolescência que aprendi sobre música tropical, música eufórica para bailar durante o fim do mundo, como diz Rubén Blades, o que contrastava necessariamente com a cinzenta manhã bogotana, forçando os ouvintes a imaginar um lugar no qual não estavam, uma hora diferente, música anti-ambiente. É assim que os bogotanos se preparam para as noites de fim-de-semana, a festa de todas as semanas que estive em Bogotá. No metro de Lisboa há pedintes mas não há vendedores, nos autocarros em Bogotá são frequentes ambos os tipos. Também há músicos de rua, que sobem aos autocarros em trabalho. Sobe o homem com uma viola e também o conjunto de música llanera, do sul-orientado do país, formado por um tiple, umas maracas, um cantor e uma harpa, instrumento que simplesmente não

foi pensado para ser tocado em autocarros, nem antes das 7 da manhã. O traço mais curioso que todas estas personagens têm em comum, desde aquele que saiu da cadeia nesse dia, não tem que comer e não se sabe se está a pedir esmola ou a fazer uma ameaça, ao que vende canetas e amendoins e que foi expulso da sua vila natal num lugar remoto do país por um grupo armado e passa frio e fome com a sua família, é que todos têm um discurso inicial cuidadosamente memorizado, que prefacia a sua história com um «muito bom dia a todos, damas e cavalheiros, desculpem que vos venha interromper se estão a conversar, a pensar, a meditar ou simplesmente a descansar». Quando o motorista é atencioso ou está bem-disposto, esta introdução faz com que apague ou pelo menos diminua o volume do rádio, e grande tormenta há quando não o faz. Até aqui tudo isto é apenas folclore de um país tropical, na sua expressão alta a 2600 metros sobre o nível do mar, mas a verdade é que os autocarros também levam carteiristas muito mais ousados do que aqueles que arrelham os turistas em Lisboa no eléctrico 28, e que a mim me custaram dois telemóveis e a dolorosa e humilhante experiência de ter visto como um estudante universitário era roubado à minha frente, sem ser capaz de dizer nada porque os olhos ameaçadores de um dos ladrões, que sorria, me tinham congelado de medo. Tinha 14 anos.

Foi muita a música que ouvi e muitos os livros que li durante os seis anos em que fiz o percurso da minha casa ao colégio pela manhã. Não sei se eu lia Dostoiévski porque andava de autocarro em Bogotá, ou se me lembro tão bem de ter lido Dostoiévski porque o li num autocarro em Bogotá, um livro atrás do outro detestando oportunamente os finais. Parece-me que a conta fica saldada, com os dois telemóveis e a humilhação momentânea. Mas acima de tudo aquilo de que mais me lembro é de uma voz na minha cabeça, a qual, perante a miséria e a desgraça, se obstinava em exigir paciência, incitando-me a permanecer sentado e a aguardar. À tarde, o percurso

demorava mais porque o trânsito era maior e facilmente passavam 60 ou 90 minutos antes de chegar a casa. Acrescente-se a isto que num dia de sol em Bogotá a temperatura pode chegar aos 25 graus depois do meio-dia e nos autocarros não há ar condicionado, pelo que o regresso a casa era um grande alívio físico, tanto para mim como para os meus pais, que diariamente só queriam saber que não me tinha acontecido nada, e isso bastava-lhes, a maioria das vezes, para estar contentes comigo.

Quando comecei a ir, no mesmo autocarro, para a universidade o panorama de fora das janelas começou também a reclamar a minha atenção. A universidade na qual estudei fica na calle 19 com carrera 3, a 125 calles da minha casa. O autocarro mantinha-se na carreira «Séptima» até à calle 22, para depois descer, tomar a carreira 13 e virar na calle 19. No total do percurso 60 minutos estão garantidos, se não houver dificuldades. Entre as calles 22 e 19, as carreras 7 e 13, está o bairro Santa Fe, um antigo bairro burguês de grandes casas, hoje zona de «tolerância» da cidade, e as prostitutas, de todas as cores e idades, começam o seu trabalho cansadas a partir das 6 da manhã, todas colombianas de alguma parte. A sorte ou o azar do dia via-se na calle 19, uma subida de menos de um quilómetro, em que era possível perder 5 minutos ou meia hora, por causa do trânsito, do clima, do almanaque, da lua. A «19» é uma das ruas comerciais mais agitadas da cidade, não a dos bancos e das companhias mineiras, mas a dos trabalhadores de escritório mais discretos, que juntamente com os estudantes, lojistas e todos os transeuntes, têm pressa. Ali, entre os apressados, vi um dia um homem ser esfaqueado por um jovem — adolescente, se calhar — que lhe saltou pelas costas e lhe perfurou o peito, para depois correr e perder-se entre

as multidões. O homem caiu de joelhos com a camisola empapada em sangue, enquanto uma mulher de idade, que o acompanhava, gritava e outros passavam ao lado da cena sem abrandar muito o passo. Eu também passei, olhando pela janela, e fui a uma aula sobre «literatura colonial» na minha faculdade, sem sequer me perguntar se o episódio sairia num jornal.

Ter visto um assalto e um esfaqueamento, ter perdido dois telemóveis e alguns trocos, e ter ouvido centenas de histórias infelizes — enganos e confissões: impossível notar a diferença — não fazem de dez anos a andar em autocarros em Bogotá, todas as manhãs, durante mais de 45 minutos, uma experiência traumática. Não é assim que a recordo. Ter vivido quatro anos numa cidade onde se chega a casa facilmente em vinte minutos fez com que para mim fosse difícil suportar um engarrafamento em Londres. Ter querido ir de autocarro público para a escola quando era quase uma criança fez-me acreditar que a liberdade não anda de mão dada com a comodidade, e que é difícil estar tranquilo quando os que estão à nossa volta não descansam, ainda que não se lhes vejam as caras todo o tempo.

A última vez que estive em Bogotá, faz agora um ano, quase não consegui andar de autocarro. Tinha-me esquecido do difícil que era não ter paragens fixas, ou que os motoristas não tivessem vontade de aproximar-se dos passeios, sendo preciso, para apanhar um autocarro, atravessar um bocado de rua sem ser atropelado. Este texto não serve para explicar por que razão uma parte de mim, obstinada e paciente, quer voltar à cidade onde se olhava demoradamente para dentro e para fora, enquanto o mundo à volta exibia as suas desgraças, e andar em autocarros que terão mudado nos últimos anos mas que, com certeza, não se parecem com os de Londres.

FISIONOMIA E PARALAXE

Humberto Brito

Qual é a fisionomia das nossas coisas favoritas? Ao pensar na resposta, vejo criaturas híbridas ou até monstruosas, como personagens de sonhos. Uma galeria tão esquisita quanto familiar. Tal como não se pode fotografar as personagens dos nossos sonhos, nenhum retrato das nossas coisas favoritas poderia capturar de maneira adequada a imagem dos seus autores nas nossas vidas. Vejo, não os seus rostos humanos fotografáveis, mas antes figuras compósitas com certas parecenças entre si. Essas parecenças são a expressão de um parentesco *sui generis*.

Pode haver uma certa sobreposição entre as galerias de heróis de pessoas diferentes, mas, para ser fiel a este exercício de imaginação, talvez haja uma certa incoincidência de aspecto naquilo que cada pessoa vê ao pensar nas mesmas figuras. Claro está, a transformação inverosímil de Vlad, *O Empalador*, em Conde de Kontarr precisará de ser entendida em relação ao desfiguramento do *Drácula* de Bram Stoker em *Drácula* de Bram Stoker de Bela Lugosi, e não em relação ao *Drácula de Bram Stoker* de Coppola — e muito menos ao de *Nosferatu*. Mas sugerir que o Conde de Kontarr é, no fundo, o *Drácula* de Bela Lugosi da *Rua Sésamo* é apenas como falar, como John McDowell, no Kant do Hegel de Brandom. É possível que a imagem que formamos dos nossos heróis tenha origem numa certa genealogia de paralaxe. Talvez a fisionomia das nossas coi-

sas favoritas seja, por natureza, a de criaturas mais ou menos desfiguradas.

Por vezes sonhamos com um conhecido cuja fisionomia no sonho difere radicalmente da sua fisionomia natural. É espantoso (e misterioso) que o reconheçamos, afinal, como *aquela* pessoa — por exemplo, o meu primo direito — apesar do seu aspecto irreconhecível por comparação com a versão animal ou fotografável desse primo direito. No sonho, embora se pareça com Elvis, tenho a certeza de que *x* é o meu primo, mas, ao lembrar-me do sonho, não se parece nada com o meu primo. Se pudéssemos mostrar a um estranho a fisionomia das nossas coisas favoritas, é provável que obtivéssemos o mesmo género de reacção.

É interessante, além disso, que pareçam existir semelhanças entre os elementos quase sempre tão díspares da nossa galeria de heróis pessoal. Ao referir-me a um parentesco *sui generis* inclino-me a pensar, em parte, no género de comunidade de semelhanças que nos permite reconhecer parecenças de família entre e.g. personagens da *Rua Sésamo*. Falar de tais semelhanças requer, em todo o caso, algumas qualificações. Afinal, que género de semelhança relevante poderemos afirmar que existe entre e.g. Aristóteles e Michael Jordan? A entrada para uma galeria de heróis não tem uma explicação comum para todos os casos, a relação entre os

quais, sendo por vezes relativamente discernível, pode ser muito remota ou até inexistente. Todos somos uma casa com muitas divisões. Pode não haver qualquer parecença necessária entre o meu Aristóteles e o meu Michael Jordan. Admiro-os por razões muito diferentes, aprendidas em alturas muito diferentes.

Poderemos, então, a respeito das semelhanças entre as personagens das nossas galerias pessoais, falar por analogia com — por hipótese — as semelhanças entre um Michael-Jordan-de-Rua-Sésamo e um Aristóteles-de-Rua-Sésamo (i.e. figuras com certas parecenças de família)? Talvez a tentativa de dar uma fisionomia às nossas coisas e pessoas favoritas tenha o perigo de lhes imputar parecenças desnecessárias, como alguém que, seja por estilo ou incapacidade, não desenhe senão um certo tipo de caras. (Imagine-se um jantar para o qual convidei os meus autores favoritos. Um deles chamar-me-ia à parte, notando, algo apavorado: «Têm todos a tua cara!», ou, pior ainda, «Todos se parecem com Aristóteles!» — mas não, provavelmente, «Todos se parecem comigo!»)

Interrogo-me, porém, se a maneira como integramos esta ou aquela pessoa, ou animal, ou artefacto, nas nossas vidas (seja na qualidade de heróis, modelos, vilões, rivais, adversários, objecto de desejo ou de cobiça ou de escárnio, personagens secundárias, peça da mobília, etc.) não requer, para todos os efeitos, uma *constituição por semelhança*, por assim dizer. É muitas vezes comentada mas nunca suficientemente aprofundada a maneira como certos donos não apenas se assemelham com os seus cães, como se vão tornando progressivamente mais parecidos com eles. É uma domesticação inversa e, em geral, inadvertida. Se quer conhecer uma pessoa, olhe para os animais dela. É irónico que ao transformarmos num monumento mais ou menos involuntário de nós mesmos (muito frequentemente, dos nossos defeitos), ocorra um ajustamento recíproco, particularmente visível a respeito de relações com cães. O dono assimi-

la aspectos do seu cão — e adquire mesmo, em casos extremos, uma fisionomia de cão: uma certa expressão.

Por analogia, não deixa de ser curiosa a simetria seguinte. Enquanto assimilarmos a fisionomia e a expressão daqueles que admiramos é, na maior parte dos casos, involuntário e motivo de certo embaraço (e.g. jogar basquete com a língua de fora como Michael Jordan, etc.), apagar semelhanças que identificamos entre nós mesmos e aqueles que desprezamos tende a ser um processo consciente, deliberado e mais ou menos doloroso. Ainda mais doloroso, quem sabe, é o de corrigirmos semelhanças com aqueles que admiramos. Nalguns casos, é um modo importante de autonomia; noutros casos, pode ser um modo de ressentimento e ingratidão. Não se verifica aqui, no entanto, o mesmo género de domesticação inversa atrás aludido: as vidas de Michael Jordan e Aristóteles são, neste sentido, impermeáveis à minha fisionomia (o que, por razões históricas, não admira).

Convém, todavia, regressar à questão da sua fisionomia relativa. Tal como, por razões fundamentalmente pessoais, o meu Michael Jordan é diferente do de Kobe Bryant, o meu Aristóteles pouco se assemelha com o de Umberto Eco (e o meu Umberto Eco pouco se assemelha com o da revista *VS*). É um facto relativamente trivial mas, apesar disso, importante, a respeito das comunidades humanas, que pessoas diferentes admirem as mesmas coisas por razões diferentes. Imagine-se um jantar para o qual convidei todos os admiradores de Vlad, *O Empalador*. Aceitarem o meu convite não significa que exista necessariamente um acordo de razões e disposições a respeito dele, ou uma coincidência exacta de fisionomias de drácula. Existe, antes, uma comunidade de desfigurações. Como numa convenção de imitadores de Elvis.

Interrogo-me, por fim, se, ao assemelhar-me, de propósito ou não, com aqueles que admiro, me assemelho realmente com eles, ou, antes com as desfigurações que deles formo. Talvez

não exista, no fundo, uma grande diferença a assinalar. Talvez o contínuo de transformações a que chamamos «segunda natureza» seja o processo mediante o qual uma pessoa se vai tornan-

do cada vez mais parecida consigo mesma: um compromisso entre a mimese desfigurativa e a auto-domesticação. Um parentesco *sui generis* é a condição desse compromisso.

ONDE QUEREMOS VIVER

Ana Almeida

A arbitrariedade que governa certos aspectos das nossas vidas é compensada por alguns gestos comuns, que não vemos como privilégios extravagantes. Um deles é a possibilidade, aberta a alguns, de decidir onde queremos viver. Uma versão deste gesto consiste no costume, que ainda preocupa muitas pessoas, de escolher a sua morada final. Querer escolher o sítio para onde vamos quando morreremos, porém, indica menos uma expressão de poder que a intenção de preservar a familiaridade no mistério, a qual não é muito diferente do ânimo que preside à escolha de um apartamento. Vizinhos novos são, afinal, uma razoável forma humana de mistério. E, no entanto, escolhermos onde queremos viver e até sofreremos por isso é de um optimismo notório em relação à nossa possível vizinhança actual e futura, que tem par na crença, ainda viva para alguns, num Céu. Uma forma parecida de esperança manifesta-se ainda noutros cuidados relacionados com a morte. Ela manifesta-se na maneira como, por exemplo, não deixámos que a circunstância irreparável de estarmos destinados a sumir no chão tornasse obsoleto o sentimento que assiste à escolha da última muda de roupa uns dos outros, ou às últimas vontades uns dos outros, a que muitas vezes anuímos.

Estamos todavia habituados a encontrar nas mesmas pessoas que gostariam de escolher a sua

sepultura uma resistência assinalável perante o que seria a ideia de mudar de casa. A naturalidade com que porventura o fazemos leva-nos a esquecer que mudar de casa representaria de algum modo, para estas pessoas, mudar o que são — como passarem a ser húngaras. Por algum tempo, casas novas são a Hungria, para todos nós, não-húngaros. Pelo contrário, vizinhança *post mortem* é muitas vezes aguardada com grande antecipação e não é, de um modo geral, encarada como sendo propriamente nova. Por lisboeta que se seja, pode desconfiar-se mais de lisboetas que da população celeste. O senso comum levar-nos-ia a advertir que não somos aliás paredes, serviços de chá, poltronas, nem sequer um modo particular de dispor coisas como estas em relação umas às outras semelhante ao que se pode encontrar nas nossas casas. Contudo, talvez a agonia provocada pela perspectiva da mudança de casa em alguns de nós indique antes que semelhante disposição de coisas representa uma forma primária de família, que, como é natural, não podemos levar connosco para o Céu. Como de uma disposição de ossos, o que somos pode depender de uma disposição muito familiar de coisas muito familiares.

A resistência à mudança não tem sequer de ser vista como uma coisa de velhos. A muito discutida adaptabilidade humana é por vezes deposta pela estranheza, sentida por vezes cedo

na vida, de uma almofada nova. Certas pessoas remedeiam até o incómodo de estarem longe do que lhes é familiar, transportando consigo as suas próprias almofadas, como próteses. Isto é, como qualquer coisa em relação a cuja função fomos um dia auto-suficientes. Talvez o tempo em que não precisávamos de pousar a cabeça em coisas moles tenha caído no esquecimento comum. A união funcional entre cabeças e almofadas, ou entre pés e sapatos, não é sentimental, mas dá lugar ao modo de resistência funcional à mudança que nos lembra que é como a carne da nossa carne que nos ligamos à familiaridade de certas coisas e de certas disposições de coisas em relação a nós. Nesta medida, do ponto de vista da forma como coincidem com o que somos, mostra-se irrelevante a diferença entre um bairro, uma cidade, um apartamento, um serviço de chá: todos subitamente família, subitamente nós.

Possivelmente anterior a deixarmos de ser capazes de imaginar as nossas vidas noutras casas é a acção de decidir onde queremos viver. A forma mais singular desta acção, e aquela em que se exprime um modo naturalizado de resistência à mudança, é decidirmos querer viver no sítio onde vivemos. Esta decisão toma por vezes a forma da convicção de que queremos ser do sítio de onde somos. Mais do que a possibilidade de sermos do sítio de onde queremos ser, acontece por vezes que uma pessoa seja acometida pela convicção de que quer ser do sítio de onde é — e decida viver nesse sítio (o que, contudo, não é necessário que aconteça). Querermos viver no sítio onde vivemos é parecido com transportarmos a nossa almofada. De ambos os modos dizemos de onde somos, numa mistura própria de resignação e contentamento. E a ambos pertence a noção de uma independência prévia, um mesmo estádio inicial de auto-suficiência de que talvez gerações sucessivas nos separem. Talvez esta convicção aconteça no tempo de que fala Walter Benjamin nas suas memórias da infância: o tempo em que começamos a esquecer-nos das fisionomias da nossa infância, da nossa família,

dos nossos companheiros. Ela representa, seguramente, um modo de saudação e um adeus a outra vida, e é, portanto, um início de vida e um início de morte.

Benjamin escreve: «Em 1932, quando eu estava fora, começou a tornar-se claro para mim que eu teria de dizer um adeus longo e talvez duradouro à minha cidade natal.» (p. 37) Para além do seu sentido biográfico, a lucidez destas palavras está também no modo como descrevem uma experiência humana comum. Talvez seja por natureza que estamos forçados a despedir-nos das cidades onde nascemos. Descrever a cidade da nossa infância é, em certo sentido, descrever uma espécie extinta, e um modo de lhe dizer adeus. Não fomos apenas nós que nos extinguimos. Nós, que agora chegamos ao cimo dos balcões das pastelarias, mudámos, mas estes também mudaram. No sentido em que certas línguas morrem com aqueles que as falavam, com aqueles que as gravaram, e que as estudaram, assim mudam connosco os balcões que agora nos parecem mais baixos. O que se extingue é uma visão do mundo transitória, como se o mundo da nossa infância fosse um satélite nosso, qualquer coisa que só existe *em relação*.

É uma disposição de certas coisas em relação a nós o que se perde, como perturbar a arrumação de uma sala de estar, ou o arranjo de um serviço de chá sobre uma mesa. O modo como se exprime em relações é o que determina o lado social da «necessária irre recuperabilidade *social* — do passado» (p. 37), a que Benjamin se refere. O passado não somos apenas nós. Somos nós em relação a balcões de pastelarias e em relação a pessoas um dia mais altas que nós. A visão do mundo da nossa infância definia-se em relação ao eixo representado por nós, como uma sala arrumada em relação a uma poltrona. É comum sermos por algum tempo o centro de algumas vidas. Mas isto apenas significa, em muitos casos, que o centro da nossa vida são os outros.

Benjamin descreve a Berlim da sua infância como alguém que descrevesse os últimos anos do

período Jurássico. Para que este se extinga, basta que o esqueçamos, esquecendo as suas fisionomias. São assim, no fundo, quaisquer memórias da infância. É isso que mostram os nossos álbuns de família — o espírito de um Jurássico. Nós éramos os dinossauros, qualquer coisa destinada à extinção e a ser, como fomos e viremos a ser, sucedida por gerações sucessivas. Também somos os dinossauros dos que estão por vir. Escreve Benjamin, no mesmo *Infância em Berlim por volta de 1900*, sobre a introdução do telefone em sua casa: «Poucos daqueles que usam o aparelho conhecem a devastação que gerou então nos círculos familiares. O som com que tocava entre as duas e as quatro da tarde, quando um colega de escola desejava falar-me, era um sinal de alarme que ameaçava não apenas a sesta dos meus pais, mas também a era histórica que lhe subjazia e a envolvia.» (p. 49) A destruição da instituição da sesta e, sobretudo, a da sesta dos seus pais, pelo telefone indica que a destituição das coisas que para nós são familiares, e que são nossa família, é feita muitas vezes pelas coisas que virão a ser-nos familiares. Telefones novos são como sogros novos ou primos novos vindos do passado ou do futuro. Enquanto todo, uma família não é no entanto afectada nem pela indiferença entre os seus membros, nem pelo seu completo, e recíproco, esquecimento. Poderíamos dizer que crescer é como mudar a disposição dos móveis numa sala. A metáfora de uma sala mudada, e até redecorada, ilustra também as mudanças de aspecto das nossas famílias ao longo do tempo e a maneira como a sua elasticidade não compromete a sua integridade orgânica. Um primo novo pode alterar o mundo para o qual nasce ou regressa, mas não muda, digamos assim, a estrutura desse mundo. Passa-se o mesmo quando nos habituamos a uma casa nova. Habitarmo-nos à vida na Hungria consiste muitas vezes em reproduzir religiosamente nas nossas casas novas os costumes das nossas casas antigas. São elas que se habitam a nós. Mas talvez a elasticidade seja sobretudo uma característica de arranjos arbi-

trários e a afinidade entre os vários apartamentos de uma única família seja afinal mais reveladora que parecenças reconhecíveis entre primos afastados. Mais do que a partir da progressão dos nossos caprichos e necessidades, podemos contar as nossas vidas a partir da afinidade inadvertida entre os objectos que escolhemos.

O tempo em que sabemos onde queremos viver, a vida nova que saudamos, é a vida depois do esquecimento das primeiras fisionomias. Como escreve Thomas Carlyle, a vida depois de «todos os tipos de Professores terem feito o seu melhor por nós», isto é, depois do início. A convicção de que sabemos onde queremos viver é, por tudo isto, um *ave atque vale*, «adeus e fica em paz», como o que Catulo dedicou à memória do seu irmão:

Muitos povos e muitos mares volvidos,
eu volto, irmão, para estes tristes ritos fúnebres,
para te dar esta última prenda mortuária,
e para em vão falar às mudas cinzas,
pois que a fortuna te levou de mim, a ti,
infeliz irmão, que injustamente me foste roubado!
Agora isto que de acordo com o antigo costume
dos antepassados
te foi ofertado como sentida homenagem aos
mortos
aceita, humedecido com copioso choro fraterno,
e para sempre, irmão, adeus e fica em paz.

Catulo caracteriza a exploração memorialista da infância, no seu caminho até ao seu irmão, vindo de longe, «muitos povos e muitos mares volvidos», falar a cinza muda, como nós às nossas Berlins. Estamos para a nossa infância como Catulo para o seu irmão, familiares e no entanto transformados como bons amigos regressados de viagem, para usar a imagem de Benjamin (*idem*, p. 62). (Talvez Catulo considerasse triste o ritual de escolhermos as nossas próprias sepulturas.) Em particular, aquilo que somos é por vezes uma saudação ainda que involuntária ao que fomos. A saudação somos nós, e não qualquer coisa que

decidíssemos fazer. Não se trata de fazermos uma saudação ao que fomos, no sentido em que os braços de muitas pessoas saúdam com lenços a partida de um navio. Trata-se antes de nós sermos uma saudação ao que ficou para trás: a diferença entre agitar um lenço e sermos nós o agitar do lenço. Então a família que somos — e se estende a cidades, bairros, apartamentos — é uma saudação à família que fomos, e também um adeus. Elizabeth Anscombe usou a palavra «sobrevivências» para se referir ao que resta do vocabulário de outras épocas, mas nós somos por vezes o que resta de outras épocas. Somos

o que fica da nossa infância, saudações à vida que deixámos para trás, e se prolonga: pessoas-saudação, pessoas-despedida às pessoas que fomos. Talvez a percepção enraizada da continuidade da vida se deva a este comércio gestual entre o presente e o passado, o qual permite que possamos viver como uma revelação aquilo que nos é natural, como decidirmos onde queremos viver, e decidir que queremos viver onde vivemos. Uma convicção acerca do nosso lugar emerge, assim, como uma pequena revelação quotidiana, um sentido inesperado num arranjo familiar.

REFERÊNCIAS

Anscombe, Elizabeth, «Modern Moral Philosophy», *Ethics, Religion and Politics, Collected Philosophical Papers Volume III*, Oxford: Basil Blackwell, 1981.

Benjamin, Walter, *Berlin Childhood around 1900*. Howard Eiland (trad.), Harvard: Harvard University Press, 2006.

Catulo, *Carmina*. José Pedro Moreira e André Simões (trads.), Lisboa: Livros Cotovia, 2012.

DRAGÕES E DOROTHY FIELDS

Carla Quevedo

Das muitas e variadas coisas potencialmente destrutivas que existem no mundo, há as possíveis e as inesperadas, as conhecidas e as desconhecidas. Pouco ou nada podemos fazer para combater ou prevenir o que nos acontece. Parece tão assustador quanto é realmente, mas as más notícias não acabam aqui. Mesmo as possibilidades conhecidas nem sempre são esperadas. Dir-se-ia que o conhecimento atenuaria o sofrimento, mas na verdade isso quase nunca acontece. Não acontece com a certeza da morte, que tememos e com a qual lidamos com dificuldade, e não acontece com a possibilidade que conhecemos, mas que nunca esperamos que nos aconteça a nós. Não é por soberba. É só uma questão de sobrevivência. Afinal que vida é aquela em que se espera que todos os males do mundo aconteçam? E não será esperar o mal já viver com ele de alguma forma? Pensemos no caso das doenças. Os hipocondríacos conhecem todas as doenças ao pormenor, muitas vezes à excepção da própria doença que se chama hipocondria, e temem ou chegam a desejar que todos os males os afetem. Mas o comum dos mortais não vive à espera de dores crónicas e ataques cardíacos. Sabe que existem, estão aí, mas não pensa nelas e neles até aparecerem.

Pretendo chamar a atenção para a nossa desprotecção inevitável porque penso que é mais benéfico desconstrair quanto à possibilidade de

experimentarmos o sofrimento. Mesmo quando julgamos saber tudo sobre tudo, mesmo quando sabemos muito acerca de possibilidades concretas e problemas reais que nos podem bater à porta, não deixamos de sofrer quando acontecem. Nada nos protege contra a dor. Mas as más notícias — ou nem tanto, depende de cada um — não acabam aqui. Além das ditas coisas más que acontecem e que conhecemos ou esperamos ou conhecemos e esperamos ou conhecemos e são inesperadas, há ainda as inesperadas e desconhecidas. Aos acontecimentos maus, raros e que ignoramos chamo «dragões».

A designação apareceu numa cena do sétimo episódio da segunda temporada da série televisiva *Game of Thrones*. Nessa cena, o rei Tywin Lannister fala com Arya Stark, filha de Eddard Stark, que ali se encontra com o maior inimigo do pai, disfarçada de rapariga humilde. Lannister não sabe com quem está a falar, mas desconfia da rapariga que fala demasiado bem e sabe demasiado de história para ser filha de um pedreiro, como afirma. A dada altura da conversa, Lannister explica a Arya o significado da palavra «legado» e para isso conta a história de Harrenhal, o castelo onde se encontram. Harren the Black, o proprietário original, acreditava que deixaria o castelo aos seus filhos, que o passariam aos seus filhos, mas o plano acabaria por não ser cumprido. «Sabes o que aconteceu?», pergunta Lannister.

«Dragões?», tenta Arya. «Aconteceram dragões», confirma. Para Arya Stark, «acontecerem dragões» é uma possibilidade conhecida e esperada. Os dragões dela equivalem às nossas dores de cabeça. Para nós, «acontecerem dragões» é simplesmente impensável.

Os efeitos de «acontecerem dragões» são devastadores ao ponto de perguntarmos se haverá vida depois de tal evento. Depende do que resta depois dos estragos. No caso de Jeff Bush, engolido por um buraco de seis metros enquanto dormia na sua casa na Florida, não há nada a fazer. Apesar de a casa ter sido construída numa zona de rocha porosa, que se dissolve em água, nada fazia prever que uma pessoa pudesse ser engolida pela terra e desaparecesse por completo. Nunca ninguém desaparecera assim, embora a formação destes buracos não seja uma novidade na Florida e de até ter havido um caso de morte de uma rapariga de 15 anos na sequência de um acidente de carro provocado pelo colapso repentino da estrada. Mike Merrill, representante do condado de Hillsborough, confirmou que se tratava de «um buraco muito pouco usual». Ou como diríamos agora que sabemos, «aconteceram dragões».

No caso irreversível de Jeff Bush, os dragões tiveram a última palavra. Mas outros casos de acontecimentos maus que ignoramos e não esperamos não produzem um resultado tão definitivo. Há vida além dos dragões que acontecem e nada mais há a fazer a não ser vivê-la. Uma maneira de o fazer é não permitir que sejamos definidos por aquilo que nos aconteceu. A tentação para definir o próximo por o que lhe acontece é grande e injusta. Jeff Bush não merece ficar para a história por ter sido vítima de um dragão especialmente mortífero, do mesmo modo que nenhuma pessoa merece ser definida pela condição que a acompanha e pela qual não é responsável. Ninguém tem culpa de lhe «acontecerem dragões». Mas toda a gente é responsável, cada um à sua maneira e de alguma forma, por se deixar derrotar por eles.

A melhor canção que conheço para a vida que recomeça depois da devastação dragónica

tem o título «Pick Yourself Up». Dorothy Fields escreveu os versos e Jerome Kern compôs a música, por esta ordem, para Fred Astaire e Ginger Rogers a cantarem num dueto desencontrado em *Swing Time*, de 1936. O filme está longe de ser uma obra-prima. Já o mesmo não pode ser dito dos temas compostos por Fields e Kern para Fred e Ginger, como os clássicos «A Fine Romance» ou «The Way You Look Tonight». A história é fraca, as interpretações deixam muito a desejar e nem o guarda-roupa se salva. Calças de riscas com dobra nunca devem ter estado na moda. Fred é um aluno que finge não saber dançar e Ginger é uma professora de dança que finge ensiná-lo. O enredo é tão credível quanto isto. É uma desculpa para o que há de sublime em *Swing Time*: as canções de Fields e Kern e a dança de Astaire e Rogers.

«Pick Yourself Up» começa com Fred a implorar a Ginger que o ensine a dançar: «*Please teacher, teach me something/ Nice teacher, teach me something*». E faz uma apresentação de si que faz lembrar uma estratégia de comparação usada por Cole Porter: «*I'm as awkward as a camel/ That's not the worst/ My two feet haven't met yet/ But I'll be teacher's pet yet*». Em «You're the Top», de 1934, opior do mundo, mais desajeitado e inútil, «*I'm a worthless check, a total wreck, a flop*», serve para enaltecer o melhor que é o outro. Em *Swing Time*, *the top* é Ginger Rogers, que não se aproveita por ser o *salário de Garbo* ou *celofane* e responde a Fred com exortações alegres e optimistas. Mais do que exortações, a professora de dança dá ordens claras para recuperar o ânimo e começar de novo: «*Pick yourself up, dust yourself off, start all over again*». Fred está sentado no chão depois de ter escorregado a «aprender» um passo de dança. Ela insiste: «*Don't lose your confidence if you slip/ Be grateful for a pleasant trip*». Não só manda que se levante, que se sacuda e comece de novo, como recomenda que não perca a confiança e que até seja grato pela queda agradável. O tema é de uma força inspiradora para quem se encontra caído e desanimado. A receita para os

maus momentos passa por pegar em si próprio, naquela massa disforme caída no chão, sacudir o pó que entretanto se pegou à roupa e depois de devidamente levantado e sacudido, começar de novo, neste caso a aprender os passos de dança. Há aqui muitas sugestões animadoras. Primeiro a de que a queda não é o fim, depois que faz parte da vida, depois ainda que a aprendizagem é possível. Mas é claro que o aluno é Fred Astaire. Seja como for, imaginemos por momentos que não era. Porque não é realmente de dança, nem de alunos que se está aqui a falar, mas de perceber que levantarmo-nos, sacudirmo-nos e recomeçarmos estão ao nosso alcance nos casos em que não somos engolidos pela terra quando estamos a dormir.

O trabalho é árduo, por isso o tom nos versos que se seguem é autoritário e militar: «*Work like a soul inspired/ 'Till the battle of the day is won*». Ninguém se torna um bailarino profissional sem trabalhar como se estivesse numa guerra. Adrienne Angel, numa versão de apenas um minuto do tema em *An Evening With Dorothy Fields*, acentua a diferença entre o ânimo nas ordens e a necessidade de disciplina. O discurso

acaba com uma referência ao poema *If*, de Rudyard Kipling. «*You may be sick and tired/ But you'll be a man, my son*». Depois de todas as quedas, de se levantar, de se sacudir e começar mais uma vez e ainda outra, há uma certeza: seremos adultos, ou, segundo *Swing Time*, seremos capazes de dançar como Fred Astaire na cena final. O aluno está convencido. Se seguir todas as indicações, lá para os cinquenta pode chegar a fazer um brilharete: «*Maybe by the time I'm fifty/ I'll get up and do a nifty*».

São poucas as versões de «Pick Yourself Up» que incluem a parte originalmente cantada por Fred Astaire. A canção passa a ser um tema de ânimo e boa disposição, como outros que Dorothy Fields escreveu, como «On the Sunny Side of the Street», com Jimmy McHugh (1930), e escreveria, como o notável «It's Not Where You Start», com Cy Coleman (1973), no ano que antecederia a sua morte.

«Pick Yourself Up» é uma resposta muito poderosa a dragões. É também uma boa banda sonora para o mito de Sísifo em que a vida se poderia tornar depois de aparecerem. Dorothy Fields lembra que não tem de nem deve ser assim.

«*Dragões e Dorothy Fields*» é o segundo de uma série de ensaios sobre musicais, intitulada **A minha vida dava um musical**.

REFERÊNCIAS

A cena de *Game of Thrones*. ☺
Os dragões de Jeff Bush. ☺
If, de Rudyard Kipling. ☺
On the Sunny Side of the Street. ☺

It's Not Where You Start. ☺
You're the Top. ☺
Sísifo, por Tiziano ☺

VERSÕES DE PICK YOURSELF UP

A original, de *Swing Time* (1936), com Fred Astaire a fazer de conta que não sabe dançar e Ginger Rogers a fazer de conta que acredita ☺;
a frívola de Frank Sinatra ☺;

a rapidíssima de Anita O'Day ☺;
a celebrada, gloriosa, em tom de marcha de Adrienne Angel ☺;
e, para terminar, uma versão sem letra ☺.

A PROPÓSITO DE 00:30 A HORA NEGRA

Rui Estrada

«Algumas pessoas acreditam que o futebol é uma questão de vida ou de morte.

(...) Posso assegurar-vos que é muito, muito mais importante do que isso.»

— Bill Shankly, treinador do Liverpool

I

Há um padrão de comportamento dos humanos que é muito edificante e amplamente elogiado; o respeito pelos princípios: é uma mulher de princípios, por uma questão de princípio, destes princípios não abdicó.

Já a história das circunstâncias é muito mais penosa e incompreendida: é uma troca-tintas, são os interesses a falar mais alto.

Platão passou parte do seu tempo a explicar-nos as razões pelas quais devemos, justamente em qualquer circunstância, conduzir as nossas vidas pelos primeiros e ignorar sempre as segundas. É um caminho árduo, mas é o caminho da filosofia. E quem não quer ser filósofo?

Mesmo em assuntos de natureza controversa, como o amor, a justiça, a poesia, a moral, Platão argumenta que devem ser estabelecidos, através de um método de análise rigoroso, os princípios que delimitem definitivamente estes tópicos. O ponto discutido há vinte e cinco séculos é criticamente contemporâneo: Platão tinha a percepção, na abertura de Atenas à democracia, que este regime político pode levar à perversão e à manipulação da noção de circunstância, isto é, pode fazer com que as mesmas coisas pareçam ora pequenas ora grandes, ora justas ora injustas, à luz das conveniências (leia-se circunstâncias).

Quando, por exemplo, Passos Coelho, antes de ser eleito, diz a uma jovem estudante que não vai alterar o salário dos pais, estabelece um princípio/compromisso condutor do que será a sua acção política. Omito aqui, por uma questão de pudor, o que entretanto Passos Coelho fez ao vencimento dos pais desta jovem. Centro-me apenas no receio fundado de Platão: as circunstâncias libertam-nos hoje (terá sido sempre assim?) de qualquer princípio assumido. Continuamos todavia a reafirmar a nossa incondicional adesão a esses princípios e à filosofia. É a fórmula mágica do discurso circunstancial contemporâneo: mantemos a face sem qualquer face. Era isto que Platão temia; não era isto que os retóricos, mesmo aqueles que conhecemos através de Platão, faziam.

Este brevíssimo desvio não altera o que dizia antes: no seu afã de sobrepor o princípio à circunstância, Platão procura, sem sucesso, eliminar o que é característico de humanos transitórios: a contingência e a historicidade.

Sócrates, no *Críton*, embora reconhecendo a injustiça da pena a que foi condenado (ou seja, embora reconhecendo a circunstância), recusa-se a fugir e a desobedecer às leis de Atenas. Através de uma argumentação especiosa, defende que a iniquidade da sentença que lhe foi aplicada

decorre dos homens (dos juízes supõe-se) e não das Leis (o que quer que isto queira dizer e quer dizer pouco para, por exemplo, William James).

Deste modo o cidadão Sócrates que sempre honrou as leis de Atenas e por estas foi protegido não pode, agora que essas mesmas leis o condenam à morte, desrespeitá-las, abraçando o plano de fuga que os amigos lhe propõem.

As leis são assim o princípio inviolável e não há circunstância, seja ela qual for, que as ponha em causa. Platão precisava mesmo de um cadáver filosófico, como sugere Jacqueline Lichtenstein.

Numa versão mais recente, e guardo disso uma memória selectiva, comentava-se, a propósito do funeral de Álvaro Cunhal: e morreu comunista, fiel aos princípios do partido. Ser comunista é mau, morrer comunista inimaginável. Mas mais uma vez aqui o que se valoriza, nesta *vox populi* e nem só, é a fidelidade ao princípio, agrandeza moral de não ter vacilado. Rasura-se a adversativa que instaura a contingência própria dos humanos e abala o edifício dos princípios: mas e Lenine, e Estaline, e Mao, e os Khmers vermelhos, e os irmãos Castro?

Sábua como ninguém, a Igreja Católica tem uma habilidade própria em fazer da circunstância uma emanção do princípio. Não se abandona, como fez recentemente Bento XVI, a barca de Pedro, por nenhum motivo, por nenhum *ticking-bomb argument* (voltarei a isto à frente), seja este um *pacemaker*, um *lôbi gay* (este é o mais delicioso) ou o sinistro banco do Vaticano. Não se abandona simplesmente.

II

As observações anteriores decorrem de ter visto recentemente o filme *00:30 Hora Negra* de Kathryn Bigelow 🎬.

Comparada a Riefenstahl (o que desobedece ao saudável preceito retórico de não comparar o incomparável, por exemplo, Aquiles e um pato) e acusada de caucionar a tortura — tópico muito

Perante esta extraordinária circunstância, a Igreja, bem mais arguta que os partidos, os clubes de futebol e a sociedade civil em geral, tranquiliza as hostes sobrelevando o princípio orientador, ao qual se pode chegar por vias diferentes. Cito o último parágrafo do artigo do Padre Miguel Almeida S.J., director do CUPAV, que saiu no *Público*, a 14 de Fevereiro passado. Presumo que muitos textos análogos devem ter sido escritos no mundo católico. É uma lição a forma como a Igreja lida com as circunstâncias, anulando-as no princípio. «O interessante, no meio de todo este acontecimento, é que os cristãos não se sentem defraudados. Mesmo aqueles que defenderam que João Paulo II devia permanecer na Cadeira de Pedro até morrer, sentem hoje uma paz grande — depois da perplexidade própria da surpresa — ao lerem o discurso de renúncia de Bento XVI. Porquê? É que a motivação que levou o Papa Wojtyla a manter-se até morrer e que conduz o Papa Ratzinger a resignar é uma e a mesma motivação. (...). Para um, o testemunho de ficar até ao fim era, então, essencial para mostrar como ‘da cruz não se abdica’; para o outro, a necessidade que o mundo actual tem de uma Igreja que possa responder às ‘rápidas mudanças e às questões de grande relevância para a vida da fé’, requer um Papa cujo vigor Bento XVI sente escapar-lhe. As opções são diferentes, mas a fidelidade à missão de Pedro é a mesma: anunciar a liberdade com que Cristo nos libertou.»

aceso nos EUA depois do 11 de Setembro — Bigelow recupera neste filme a questão, acima evocada, da relação entre o princípio e as circunstâncias.

Para o que agora interessa, a tese do filme é a seguinte: não teria sido possível descobrir o abrigo de Bin Laden no Paquistão sem o recurso

àquilo que os agentes americanos denominaram «técnicas de interrogatório avançadas». Começamos justamente por este ponto: «enhanced interrogation techniques» não corresponde de todo a torturas como «retirar dentes com alicates» ou «partir ossos ou costelas». Só de um ponto de vista académico, e não manifestamente do ponto de vista do torturado, esta questão de grau é negligenciada. Claro que discuti-la seria já admitir uma versão mitigada de tortura, ou seja, seria admitir circunstâncias de tortura. Ora, não há para os defensores do princípio ‘contra a tortura’ nenhuma porta aberta para estes malabarismos de conveniência.

Para estes e para nenhuns outros.

Voltemos ao filme: é legítimo a operacional Maya ter justificado a utilização das técnicas de interrogatório com o objectivo final que foi a descoberta e consequente eliminação de Osama Bin Laden? É legítimo fazê-lo sem ser claro, como sugere Zillah Eisenstein⁵, que Osama ou mesmo a Al-Qaeda, constituíssem, naquela altura, uma ameaça? Em suma: é legítimo tê-lo feito unicamente por vingança e para conforto da Administração Obama? A minha resposta é inequívoca: não, de todo. Nestas circunstâncias, em que o desígnio final é unicamente vingativo, nenhum prisioneiro devia ter sido submetido a qualquer prática de tortura.

Está, de algum modo, subjacente ao filme, e é o tópico do artigo «Torture, Terrorism and the State: a Refutation of the Ticking-Bomb Argument» de Vittorio Bufacchi e Jean Maria Arrigo (*Journal of Applied Philosophy*, Vol. 23, Nº 3, 2006, pp. 355-373), uma questão de outra natureza: devemos rejeitar as técnicas de interrogatório em qualquer circunstância, seja ela qual for («ticking-bomb argument»)? Bufacchi e Arrigo dizem peremptoriamente que sim, que devemos rejeitar: «Este artigo defende a refutação incondicional de qualquer tentativa de justificar a tortura, sob quaisquer circunstâncias.» Há uma nota de fim de página imediatamente a seguir a esta citação que diz o seguinte: «Uma posição

‘absolutista’ (‘absolutist’) similar é defendida por M. Strauss.» É enigmático porque está ‘absolutist’ grafado assim.

Duas observações sobre este assunto. Em primeiro lugar, em sentido lato, é absurdo, como nos ensinaram os gregos a propósito das antilogias, ser-se a favor ou contra um princípio, em qualquer circunstância. A circunstância é justamente o que não se sabe, o que não se pode prever ou verificar. Posso dizer: sou contra a tortura (a pena de morte ou outro) em todas as circunstâncias até agora conhecidas. Mais do que isto é, de facto, assumir uma posição absoluta e não ‘absoluta’.

Claro que, como aprendemos com Donald Davidson, e naturalmente Passos Coelho não aprendeu ou agiu de má fé, as circunstâncias não subvertem, do dia para a noite, a nossa teia de crenças, princípios, convicções e compromissos. Não obstante a dimensão do acontecimento, o mundo não mudou a partir do 11 de Setembro. Sugerir isso é uma tontice ou, de forma mais filosófica, um pronunciamento não-davidsoniano.

Uma mãe (detenho-me neste notícia de algum tempo no *Público*) tem um filho profundamente autista de quem trata há anos. Num momento de desespero, desesperada, empurra o filho para o Sena. Os juízes suspendem-lhe a pena.

O chefe índio asfixia até à morte o seu amigo McMurphy no final dramático de *Voando sobre um ninho de cucos*.

A dificuldade em atirar a primeira pedra nestes dois casos esbarra numa única palavra: circunstâncias.

Em segundo lugar, e de novo com o filme e o ensaio de Bufacchi e Arrigo, o que estes últimos querem dizer é que são contra a tortura no caso específico do «ticking-bomb argument»: não é justificável torturar um terrorista que tem, eventualmente, informação crítica acerca de uma bomba que explodirá em breve matando um número indeterminado de pessoas inocentes.

A refutação do argumento passa, segundo os ensaístas, pela descrição e crítica das duas falácias

que o fundamentam: a falácia dedutiva e a falácia consequencialista. O que é interessante nesta discussão acerca do princípio absoluto da ‘não tortura’ é que Bufacchi e Arrigo elencam uma série de circunstâncias, supostamente inerentes às duas falácias, que os levam a concluir pela rejeição do argumento bomba-relógio. A saber: o terrorista torturado pode, de facto, não ter qualquer dado sobre a bomba, não está garantido que a tortura surta efeito, a tortura pode não produzir efeito a tempo, a informação pode não ser a correcta, o episódio da tortura terá sérias e duradouras consequências nefastas na comunidade médica e científica, nas organizações policiais e militares, no *establishment* legal e político.

Tudo isto é verosímil, mas imaginemos, seguindo aliás o *modus* argumentativo dos autores, outras circunstâncias, igualmente prováveis e menos dramáticas, para o caso do «*ticking-bomb argument*». O detido tem a informação relevante e cede em tempo útil à primeira (estão hierarquizadas) das «técnicas de interrogatório avançadas» ou até ao seu anúncio. O engenho é desarmado e não há vítimas.

Não é possível, vemos isso outra vez, antecipar cenários de circunstâncias que validem uma objecção absoluta ao «*ticking-bomb argument*». A nossa condição de humanos limitados impede-nos, diz Górgias, de recordar todo o passado, pensar todo o presente e prever todo o futuro. Mas esta contingência também não nos pode levar ao circunstancialismo objecto que domina hoje a vida pública e política. A argumentação séria, e nisso Platão e os retóricos concorrem, tem de regressar, sob pena de regressarem os tiranos.

Para que não fiquem dúvidas. Concordo com as técnicas de interrogatório no caso do «*ticking-bomb argument*», tal como é descrito por Bufacchi e Arrigo. Prevejo circunstâncias, caso fosse o chefe dessa missão, em que pararia imediatamente a acção ou a prosseguia. Essa decisão está intimamente relacionada com os efeitos dessas circunstâncias nos princípios que defendo. É assim com todos os humanos: balanceamos, diferentemente, princípios e circunstâncias.

FICÇÃO

UMA ODISSEIA

Ana Cláudia Santos

«**M**inha querida, tens uma boa cabeça, só tens de aprender a usá-la.» Dizendo isto ele fazia-se Deus condescendente, nas alturas, pois o que na verdade me dizia era: «Recebeste uma vida, só tens de aprender a vivê-la.» Desta forma terminou o discurso directo que motivou a minha antecipação da viagem de regresso. Com estas palavras eu recuperara a clareza de visão, isto é, a minha prosa clara, coisa que ele em mim reconhecia: «A prosa é clara, minha querida, só tens de aprender a saber o que fazer com ela.» Posso não saber o que é Deus, mas aprendi que não pode ser um homem. Quando muito, o amor. Ou a história. De imperfeito a mais-que-perfeito vai sendo feito o passado, isto é, assim chego ao fim do início abrupto de uma história que quero contar — e que vou localizar em Roma, numa noite.

Mas não é assim que se começa. Ninguém tem tantas certezas antes de saber o que quer dizer. É que, além disso, estou a mentir: não foram aquelas palavras que determinaram a antecipação do meu regresso; eu lembrara-me delas já depois de ter decidido ir, enquanto esperava no aeroporto pela hora do check-in. Eu ia regressar porque teimosia não é o mesmo que resiliência. Isto é o mesmo que dizer que admiti ter errado. Mas não estou a ser clara. O que quero dizer é que, por muito que me tenha custado ver o erro e corrigi-lo, eu estava errada a respeito de um homem

que durante anos me pareceu Deus, o amor e a história em que acreditei, por causa de quem viera para Roma — romanticamente! Por outro lado, estava certo fazer o que eu fiz, isto é, ninguém pode ter tantas certezas até ao momento em que percebe que o que fez afinal foi errar. Paciência! Quem comete um erro perde uma certeza mas fica com a esperança de conseguir não voltar a errar. É a vida! Mas será que um pouco de jovialidade não é areia para os olhos? Juventude? Ou até, que diabo, um pouco de preguiça de espírito?

Voltando ao início, começo. Para começar devo dizer que aquela foi a minha primeira noite num aeroporto. Partindo às seis da manhã, e muito me tendo custado, como disse, ver e corrigir o erro, decidi esperar pela hora do voo no aeroporto. Eu não estava sozinha. Quer porque quem voa às seis da manhã pode escolher passar a noite no aeroporto, quer porque num aeroporto nunca se está sozinho, eu estava rodeada de pessoas. Havia solitários que se tinham precavido trazendo sacos-cama e almofadas para dormir no chão; havia quem não esperasse sozinho e usasse o outro como almofada, nos bancos; havia eu, que não conseguia dormir fora da cama. Vejo, porém, que repito ou minto. A verdade — o que nisto é novo — é que enquanto eu esperava sentada, na minha boa cabeça jovial vagueava o início de uma aria que não me largava havia meses:

«Sei tu il mio viaggio all'orizzonte, / Il sole che abbraccia il mondo, / Poiché ci sei tu, ci sono anch'io.» As palavras daquela odisseia tinham-se tornado a justificação acidental da minha vinda para Roma, tal como as palavras dele podiam, se eu quisesse, justificar o meu regresso antecipado. Mas era tão simples quanto isto: ele não era Deus e eu tive de vir para Roma ver o erro. Naquele momento, sozinha num banco e rodeada de pessoas, eu comecei a olhar para elas. E assim se chega ao fim do princípio. Agora posso começar a falar sobre a dor.

Parece-me que tenho vivido a minha vida dividindo-a em períodos de espera e de movimento. Quando me movo espalho vida e sinto que nunca fiz senão fazer e desfazer malas de viagem. Enquanto espero, não me mexo; a minha imobilidade é estéril, sou uma morta sentada de olhos abertos, a olhar para dentro. Não consigo estar ao mesmo tempo à espera e em movimento. Eros ou Thanatos, dançar ou dormir, o transbordo ou o vazio. Quem não é igual a mim? Isto é tão familiar que não pode ser só meu. Quem não compreende? Mas isto é meu: a prosa clara não me deixa aprofundar, e com isso viajo à superfície. De alguma forma, o movimento é a forma activa de não pensar na morte, e a espera a passividade em que consiste a consciência dela. Eu sei o que é a dor, conheço-a e julgo reconhecê-la onde quer que vá. Sei ainda que um dia vou morrer e que um dia todas as pessoas que conheço e espero vir a conhecer deixarão de existir; sabendo isso, consigo comparar a dor delas com a minha, imaginar que a minha dor foi a delas, prever que a dor delas será a minha. Se não for por isso, eu não sei nada.

A minha senhora romana estava sentada de óculos escuros no banco em frente do meu, com o marido. Só que ela era portuguesa. Não interessa que fosse portuguesa; naquele momento, no aeroporto, esperando o voo, era uma senhora romana. Se eu não compreendesse a língua em que se dirigia ao marido, a mesma em que ele lhe respondia, ela não deixaria de ser uma senhora romana de ó-

culos escuros, exibindo, ao tirá-los, que era minha companheira de dor — que ia um dia morrer, como eu, e que tinha chorado tanto que ao tirar os óculos escuros para enxugar os olhos com um lenço eu não vi dois olhos, mas dois vulcões activos. O facto de a lacrimosa senhora romana ser portuguesa só me fez ver a possibilidade de ela vir a ser também uma companheira de viagem. Teríamos assim em comum o facto de irmos ambas morrer, deixarmos Roma e regressarmos a Lisboa no voo das seis da manhã.

Era meia-noite; ao terminal 3 chegavam os últimos passageiros do último comboio que ligava Termini a Fiumicino. É sempre uma tristeza deixar Roma, mas ainda mais quando já se está triste. Ninguém conseguiria perceber que eu estava tão triste como a minha senhora romana; mas esta é uma suposição tão frágil como aquela que sustenta que se leia tristeza nas lágrimas de outra pessoa. É chegada então a altura de saber por que razão lhe tenho chamado senhora romana. É muito curioso, e vou tentar ser clara, a duas dimensões: ela tinha o cabelo, a pele, os lábios, as magníficas sobrancelhas, o porte e o vestuário de uma senhora romana. Como o arqueólogo de Gradiva que viaja para Pompeia no encaço de um sonho, eu via nela a personificação de uma figura que enchia as memoráveis medidas do meu imaginário. O facto de ela e o marido estarem vestidos de preto conduziu-me à conclusão de que aqueles olhos empolados, vulcões rosados numa planura de pele fina nutrida por bons cremes ou abençoada com boa genética, eram a marca de um luto. Ela perdera alguém, a notícia da morte viera ensombrar as férias do casal em Roma, e agora tinham de voltar; iriam do aeroporto para um funeral.

A minha senhora romana voltou a pôr os óculos escuros, enquanto o marido procurava algo nas malas de viagem: duas malas grandes com destino ao porão, duas pequenas para se arrumarem nos compartimentos em cima dos assentos do avião. Com os óculos postos eu não conseguia

ver se os olhos dela estavam abertos, se pensava ou se tentava dormir. As mãos em repouso no colo, uma sobre a outra, lembravam-me eu nos períodos de espera, sem a esperança das viagens que sempre lhes sucedem. Haverá quem consiga esperar mexendo-se? Nós não éramos. Faltavam menos de cinco horas para o check-in, seria um bom jogo ficar no banco e ver quem se levantava primeiro...

Eu já decidira não me denunciar, isto é, não diria uma palavra para não estragar com palavras a senhora romana. É que, depois, se fossem simpáticos, eles iriam fazer perguntas e eu teria a maior das dificuldades em não contar a história da minha odisseia. A vantagem do que não se diz, e até do que não se vê, é o espaço que fica para ser preenchido com o que a vontade cria. Não fora assim que eu, antes de vir para Roma, de um homem fizera Deus? Portanto, ficaremos as duas paradas, uma em frente da outra, e eu não falarei com ela nem saberei se também olha para mim.

Os «silêncios desconfortáveis» são uma invenção de pessoas pouco imaginativas: nada melhor do que o silêncio para ver o que está à nossa frente. De óculos escuros, a minha senhora romana não parecia olhar para o marido, que continuava inquieto a abrir fechos de bolsas, mostrando a quem passava e a mim, ali parada,

o conteúdo das malas. Ele lembrava-me eu nos períodos de movimento, sem temer a imobilidade que sempre lhes sucede. Estavam bem um para o outro, pensei, mas numa só pessoa não convém que existam duas. Era então aquilo que se ia passar ao longo das horas que nos distanciavam da partida? Nem um pouco de jovialidade para nos salvar de não se passar nada?

Mas o tempo foi assim passando. A melodia da aria em cujas palavras eu voltara a meditar quase me distraiu de ver que o marido da senhora romana parecia ter encontrado, numa das malas de porão, o que empenhadamente e há horas procurava. Depositando nas mãos da mulher o que se assemelhava a uma pequena embalagem de soro fisiológico, inclinando-lhe depois a cabeça para trás, ele ajudou-a a deitar sobre os olhos algumas gotas do líquido contido no recipiente. Os olhos dela fecharam-se para absorver o líquido. Dois fungos e um espirro: o marido limpou-lhe o nariz. O ritual amoroso originou um alívio de tal modo visível na expressão do belo rosto romano que ela nem precisava de ser portuguesa e pronunciar de olhos abertos: «o raio da alergia!» Vejo e corrijo o erro, levanto-me e vou embora. Meu querido, a prosa é clara para iluminar os limites de uma mente — para que possamos ver.

COMENTÁRIO

VOCAÇÃO E TRAIÇÃO

Tiago de Oliveira Cavaco

Um comentário a Mt 26 de Alberto Arruda ↻

Ao ler as palavras de Alberto Arruda fui levado ao final do capítulo 26 do Evangelho de Mateus. Pedro trai Jesus três vezes. Acredito que boa parte das perspectivas que temos actualmente sobre a traição são profundamente influenciadas por este episódio, independentemente de sermos ou não pessoas de fé. Aliás, acredito também que parte da força do cristianismo está em misturar no desfecho da sua história central (a morte de Cristo) a amargura da traição. Ou seja, o triunfo de Jesus pede a presença de algumas derrotas. E a derrota presente nesta traição de Pedro (que permite um eco mais subtil mas também mais chocante da outra traição anterior, de Judas) mostra que traem os maus mas traem os bons também. É igualmente por isso que a salvação de Jesus é graça e não apenas conquista por uma mera demonstração de poder divino sobre-humano. Porque os melhores discípulos fazem coisas parecidas com as dos maus discípulos. O cristianismo ajudou o mundo a compreender que a primeira democracia é a da infidelidade. Este é o verdadeiro eleitorado da fé — homens que traem.

Sem querer colocar a nossa reflexão na senda da análise da actualidade, vale, todavia, a pena dizer que se tivéssemos Mateus 26 mais próximo poderíamos com mais propriedade entender o que está em causa quando falamos de igreja. O critério da igreja é precisamente este que já se

vive em Pedro: é possível que um discípulo traia mas não é desejável que continue traindo. E a traição do discípulo, ou da igreja, pode medir-se pelo modo como se comporta não em relação ao mundo, ou mesmo em relação aos outros discípulos, mas em primeiro lugar pelo modo como se comporta em relação a Jesus. Logo, e terminando este aparte, as questões que se colocam a qualquer igreja, seja católica, protestante ou oriental, não são as que supostamente são colocadas pela contemporaneidade (essa razoável abstracção de concretas costas largas) mas as que são colocadas pelo próprio Cristo. Pedro não traiu uma campanha de conquista da opinião pública de Jerusalém. Pedro traiu Jesus (aliás, e quando traiu Jesus fê-lo também porque se mostrou demasiado sensível a uma certa opinião pública de Jerusalém).

Não esqueçamos outro texto que continua Mateus 26: João 21:15-19. É interessante que apenas o evangelho de João nos console do desconforto da traição. O que, graças a Deus, efectivamente acontece. Aí está relatado o reencontro entre Jesus e Pedro, agora marcado pela reabilitação através das três vezes que o Mestre pergunta a Pedro se ele o ama. O texto não esconde a dificuldade da conversa para Pedro mas na Bíblia a repetição não serve apenas para os lentos de compreensão mas também para os que, sendo lentos na obediência, são ainda capazes de

o fazer. Por cada não que Pedro deu, houve um «sim, Senhor; tu sabes que te amo». A insistência é uma garantia que o amor vence.

É também João 21 (o texto e não o Papa) que nos dá caminho além da frase bem urdida pelo Alberto Arruda: «Pedro negou quem era, e por isso passou a ser a pessoa que negou quem era.» Para podermos acrescentar que a pessoa que negou quem era fez-se depois uma pessoa de novas afirmações. Com essas novas afirmações pôde, depois de ser quem negou quem era, ser outra vez. Sem estar presa à negação. É certo que desistir da vocação seria pior do que desistir de uma concepção da vocação, como escreveu o Alberto. Mas creio que os impasses conceptuais acabam por ser resolvidos na conversa estabele-

cida entre os diversos textos bíblicos. É revelador que os problemas futuros de Pedro no Novo Testamento estejam mais na compreensão da dimensão do rebanho do que na compreensão da dimensão da sua tarefa de pastor (a questão de a igreja pertencer também aos gentios, convicção à qual Paulo teve de o persuadir). É também a partir daqui que se desenha o progresso de Pedro e de toda a igreja além da possibilidade de negar Jesus (possibilidade essa que permanece para qualquer discípulo ou igreja). Mais do que Pedro não desistir da sua vocação, como bem escreveu o Alberto, foi a vocação que não desistiu de Pedro. Porque a voz que o chamou é aquela que o reencaminha à tarefa que lhe tinha dado — *apascenta as minhas ovelhas*.

RECENSÕES



HOW TO DO THINGS WITH FICTIONS

Carlos A. Pereira

Joshua Landy, *How To Do Things With Fictions*, Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

Um novo livro de Joshua Landy intervém na discussão académica sobre teorias da ficção, e, embora não se deixe arrastar para as discussões filosóficas nos termos das quais as dificuldades por resolver a respeito de ficção se resumem, paradigmaticamente, a problemas técnicos no âmbito da ontologia ou relacionados com putativos paradoxos mentais e semânticos, parte do princípio filosófico de que a ficção se justifica do ponto de vista da sua utilidade. Por outras palavras, Landy dá por adquirida a inteligibilidade intrínseca da ficção e não está interessado em reduzi-la à comunicação velada de determinados sentidos, preferindo concentrar-se nos usos que lhes podemos dar.

De entre os vários usos possíveis e válidos que as ficções, para Landy, podem ter, algumas, defende, têm uma função formativa, actuando mais como «campo de treino» das nossas capacidades do que como moralizadoras, ou menos ainda como transmissoras de informação: «There is (...) a set of texts that we might label «formative fictions», texts whose function it is to fine-tune our mental capacities (...) — what they give us is *know-how*; (...) what they equip us with are *skills*; (...) what they do is *train*. They are not informative, that is, but formative» (p. 10).

Os exemplos que apresenta de ficções formativas, assunto dos principais capítulos do livro, são o *Evangelho segundo São Marcos*, sonetos

de Mallarmé, diálogos de Platão e romances de Beckett. Todos estes casos são apresentados, de uma maneira ou de outra e por razões diferentes, como formas de falar cujo propósito não é o de informar o leitor, mas o de forçá-lo a realizar uma ginástica mental que aumenta e fortalece certas habilidades. Nunca é muito claro no livro de Landy quais são exactamente estas habilidades, mas percebemos que têm que ver com capacidades de interpretação ou de relacionar ideias (ou o muito vago ‘saber pensar’), embora não o jeito para tomar boas decisões, uma vez que, segundo Landy, isso seria a função moralizadora que quer evitar tanto quanto a procura pelo sentido do texto. O primeiro capítulo é, pela negativa, preparatório da sua leitura destes casos e centra-se em Chaucer e *The Canterbury Tales*, um conjunto de contos que identifica como sendo paródias sucessivas daquilo a que chama ‘o didactismo’, ou a procura da moral da história. Aqui fica mais clara a posição neutra a respeito da moral que pretende para a sua tese sobre ficções formativas, uma vez que, diz, nada no ganho ou fomento de capacidades mentais indica o modo como depois serão aplicadas.

Mas, antes disso, a introdução esquematiza aquilo que Landy entende serem os vários usos possíveis da ficção, divididos em quatro tipos de teoria correspondentes a funções — exemplar, afectiva, cognitiva e formativa — e respectivos

sub-tipos (na sua contabilidade, um total de catorze, incluindo a sua contribuição), e aí desenvolve também uma teoria da literatura — muito problemática, como veremos — que forma o pano de fundo para a entrada em cena da sua tese. O livro tem ainda um conjunto vasto e rico de comentários e anotações, recolhidos no fim, que compõem, em letra pequena, um terço das duzentas e cinquenta páginas do livro, ao qual se acrescentam ainda vinte páginas de bibliografia. O leitor sem muita paciência para notas extensas pode perfeitamente ignorá-las e seguir apenas o corpo do texto, de resto escrito num estilo muito ágil, directo, e num tom por vezes coloquial, acessível, com os quais Landy vai introduzindo os seus argumentos e exemplos, cruzando com grande à-vontade e erudição os estudos literários e a filosofia.

O título que escolheu para o livro é declaradamente recuperado do conhecido *How to Do Things with Words* (1962) do filósofo J.L. Austin (antes de Landy, M.H. Abrams já o tinha feito, com um propósito aparentado, mas distinto), naquilo que parece ser uma forma de retomar a ideia de que as nossas palavras não só dizem, mas também fazem, variadíssimas coisas. A analogia com o trabalho de Austin, porém, não pretende ser muito profunda; Landy não quer dizer, por exemplo, que a ficção, como os performativos de Austin, faz aquilo que diz. E, na verdade, não há propriamente uma dicotomia proposta por Landy entre o sentido (que aparentemente ataca) e o uso (que defende); o seu argumento é o de que existe uma *maneira de ler* certas ficções, e portanto «fazer com» inclui-se na ideia geral de «sentido».

Por outro lado, este título *How to Do Things with Fictions* sugere a ideia estranha de que precisamos de explicações, que desconhecíamos, a este respeito; quer dizer, o título introduz uma espécie de manual de instruções para o leitor saber usar um romance, para saber lê-lo. Esta interpretação do título poderia ser a perspectiva ingénua de quem não percebe o tom bem-

-humorado de um título que não é para levar à letra, sobretudo para quem conhece o livro de Austin, que não tem a abordagem de um manual de instruções. Contudo, este título bem-humorado que pode levar o leitor a esboçar um pequeno sorriso, depressa o fará franzir o sobrolho ao ver que ele é mais à letra do que pensava.

O grande problema de Landy é a sua teoria da literatura. Além do passo citado anteriormente onde afirma que existe um certo conjunto de textos que têm uma função formativa, diz-nos, a propósito do elenco que esquematiza de teorias sobre o uso de ficções, que «it is generally possible (...) to find a work or two that fits the theory remarkably well, indeed that *needs* the theory in order to be fully appreciated» (pp. 6-8). Desde logo vemos o sentido, à letra, em que o título do seu livro é inexacto: se as variadas teorias sobre o uso de ficções têm cada uma a sua razão de ser no facto de se aplicarem a pelo menos algumas, que por sua vez precisam dessas teorias para serem bem lidas, então mais adequado seria um título do tipo «Como Fazer Coisas Determinadas com as Ficções Certas». De facto, o «pluralismo» que Landy, nas suas palavras, julga encontrar na sua posição, que aceita a validade de qualquer teoria desde que se aplique a um caso, não é mais do que um conjunto de restrições e prescrições sobre usos, porque determina que cada ficção, para ser bem lida, tem de sê-lo de acordo com *uma* teoria.

Mas como se determina a teoria particular que melhor se ajusta ao melhor uso de uma determinada ficção? Não tardamos muito a descobrir: «each work (...) contains within itself a *manual for reading*, a set of implicit instructions on how it may best be used» (p. 12). A trama adensa-se. Com este *hypotheses non fingo* de Landy, aquilo que era uma posição sobre a necessidade prévia da teoria para o uso (o extremo oposto de Austin, de resto), afirma-se neste passo como uma posição sobre uma propriedade escondida dos textos: a teoria. Mas agora ficámos com um problema circular, sem sabermos como detectar na ficção a teoria certa de que precisávamos

para saber usá-la desde o início. O argumento de Landy está construído da seguinte maneira: para saber andar nesta bicicleta, é preciso conhecer as suas instruções. E onde estão as suas instruções? Implícitas na bicicleta. Como as encontro? Com as instruções. Assim não vamos longe.

É natural que, desta maneira, qualquer teoria se encontre a si mesma em qualquer ficção; basta andar à procura. É também por isso que a tese de Landy falha a distinção que tenta defender entre procurar o sentido escondido de um texto (o grande vilão do seu livro) e o uso do texto (o herói da história). Ambos estão escondidos e não se percebe exactamente se a teoria os descobre ou se os esconde, para depois, com toda a surpresa, os encontrar lá. Isto decorre do pressuposto muito duvidoso de que precisamos

de teorias do uso da ficção para sabermos o que fazer. Sobre essa questão propriamente dita — a questão sobre as coisas que fazemos com ficções — o livro diz-nos muito pouco, nem sequer o que ele, Landy, fez com as ficções de que fala. Em vez disso, descobrimos que o livro é, de facto, sobre o que certos textos querem dizer.

Felizmente para Landy, a sua teoria da literatura não implica nada sobre a maneira como lê os textos que formam o assunto dos capítulos. E aquilo que tem a dizer sobre eles vale na medida das razões que tem e daquilo que vê como evidência — tal como, afinal de contas, todos fazemos. Desse ponto de vista, aquilo que este livro de Landy vem fazer já é muito; e é, provavelmente para muitos leitores, bastante persuasivo.

A TEMPESTADE, DO TEATRO PRAGA

Maria Sequeira Mendes

«Omissions are not accidents.»

— Marianne Moore

É possível argumentar que, em *A Tempestade*, Shakespeare procurou descrever uma ilha em que as virtudes e os defeitos das personagens fossem ampliados. Este é o motivo pelo qual, como alguns críticos notaram, o local difere de figura para figura consoante o seu passado, carácter e intenções. Cada naufrago percepção na ilha a sua personalidade, tendo alguns sonhos bons e outros maus, sentindo cheiros agradáveis ou pestilentos, vendo imagens de usurpação ou encontrando um lugar paradisíaco. À semelhança destas personagens, também leitores, críticos e encenadores do texto têm encontrado na peça o seu reflexo — o que talvez justifique que Caliban tenha sido representado como índio-americano, africano, hispano-americano, i.e. leituras e encenações do texto enquanto modo de expiação dos delitos mais em voga em cada ocasião histórica.

Na ilha encontramos o nosso reflexo. *A Tempestade* do Teatro Praga, apresentada no CCB nos dias 15 e 16 de Março de 2013, inicia-se durante a entrada do público no auditório. As luzes encontram-se acesas, os actores em cena, espectadores reflectidos num grande ecrã em palco. Estes mecanismos a que a companhia nos habituou são aqui reformulados, no sentido em que cumprem a função de alertar, ou fazer lembrar, que não podemos observar esta peça sem nos examinarmos ou se nos excluirmos da acção. Como se afir-

ma «estamos todos no mesmo barco». O tom não é, todavia, sério. Afinal trata-se de uma comédia musical. E não tarda muito até que o mecanismo de auto-observação do espectador seja também ele subvertido quando a câmara destaca pessoas entre o público e os espectadores são questionados por Joana Barrios, ou Miranda, sobre o que pensaram do que ainda não viram.

Eu gostei da coisa de me dobrarem a opinião. Foi como se me desobrigassem de ter opinião. E assim tiraram-me um peso de cima.

A figura ditatorial de André e Teodósio enquanto Próspero revela o ponto de vista de cada espectador, ao mesmo tempo que a Miranda cabe a tarefa de criticar estes comentadores não emancipados. Somos assim avisados de que não há opiniões que se prezem sobre o que se vai ver, e de que copiar o texto do programa, no qual se esclarece que esta é uma descrição de um espectáculo sem o espectáculo inicial, é fazer batota. A Próspero junta-se Ariel, ou Patrícia da Silva, directora de cena involuntária do mago, e criadora de tempestades, aqui já na forma de *The Enchanted Island*, obra composta por Henry Purcell a partir de Shakespeare, no espectáculo cantada por Rui Baeta, Sandra Medeiros, Ana Margarida Encarnação, Cristina Repas e João Francisco.

Sendo este um espectáculo que se rejeita enquanto tal, em vez de assistirmos aos cinco actos



ARIEL – FAZEDORA DE TEMPESTADES

shakespearianos, observamos a repetição do epílogo e das tempestades que farão os náufragos desembarcar na ilha. Note-se que o que tem interessado ao Teatro Praga não é a realização integral do texto dramático ou a sua redescrção, mas sim o acto de transformação da matéria-prima que é, todavia, mais do que um pretexto para a criação. Deste ponto de vista, *malgré elle*, a Praga é talvez a mais shakespeariana das companhias. Sabemos que Shakespeare fazia um uso utilitário dos materiais em que se inspirava, copiando personagens, enredos e ideias, que também ignorava ou contradizia a seu bel prazer. *A Tempestade*, à semelhança de outros espectáculos da companhia, revela esse impulso. Veja-se o aparato de referências usadas, que variam

entre os eruditos Shakespeare e Purcell, canções como *La Isla Bonita*, o uso do iphone, e ocasiões que parecem reconfigurar a revista portuguesa (*bawdy*, se de Shakespeare se tratasse, brejeiro, no dizer nacional). A prová-lo temos igualmente as palavras de Pedro Penim a propósito de *Israel*, e que reflectem o que podia ser considerado um princípio geral da companhia: «Sim, sim, mas esse é o processo típico e normal do Teatro Praga: vampirismo e ladroagem».

De acrescentar que em peças tardias Shakespeare abandona o recurso às fontes, socorrendo-se da sua própria obra enquanto inspiração. *A Tempestade* seria disto um exemplo dado que o autor usou materiais como o texto de Montaigne sobre os canibais, mas não se baseou numa única

estrutura para o enredo. A auto-citação adquire importância neste trabalho do Teatro Praga, no qual se invoca a encenação do *Sonho de Uma Noite de Verão* como ponto de partida para este espectáculo e se juntam figurinos, personagens e objectos de cena de outras peças, que aqui adquirem novo sentido.

Nesta criação a três mãos — Pedro Penim, José Maria Vieira Mendes e André e. Teodósio — cada objecto é invocado para cumprir uma função no espectáculo, que pode corresponder ou identificar-se com o seu sentido original, mas também transformá-lo radicalmente. A actividade de reinterpretação é sublinhada através da colaboração com outros artistas, como exemplifica a releitura da partitura de Purcell por Xino-bi e Moullinex, a introdução inteligente do vídeo por André Godinho, mas também a inclusão no espectáculo daquilo a que na peça se chamam máscaras, e que se relacionam com as *masques* da corte. Populares no tempo de James I, estas representavam a colaboração entre o dramaturgo e um cenógrafo, por vezes um arquitecto famoso, e eram representadas perante uma audiência distinta. O teatro Praga convocou João Pedro Vale, Vasco Araújo, Javier Nuñez Gasco e Catarina Campino para ilustrarem a sua máscara, ou *anti-masque*, aquilo que precede a transformação da imagem negativa em virtude, ou a apresentação de uma *thing of blackness*. Estes são alguns dos momentos mais bonitos do espectáculo, ocasiões grandiosas de um ponto de vista visual, destinados a encantar e a ironizar o olhar da audiência, dependendo talvez do reflexo de cada um.

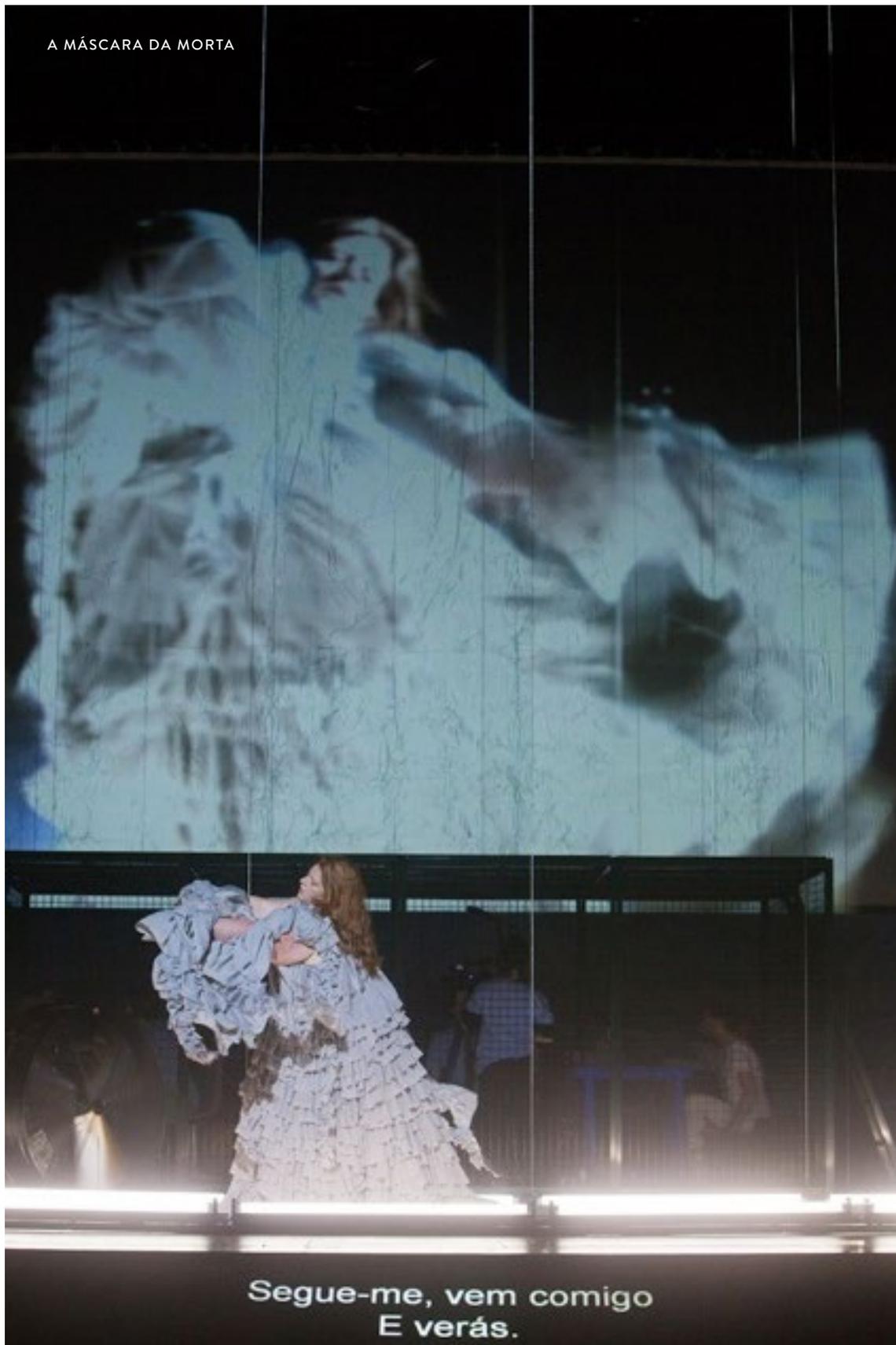
E se a ilha é feita à nossa imagem, não é de estranhar que uma discussão sobre a natureza do teatro se encontre em *A Tempestade* dos Praga. Todavia, a reflexão sobre metateatralidade não é, como sucedeu por vezes noutros espectáculos da companhia — lembre-se a secção final de *Turbo Folk* —, espúria. No texto de Shakespeare são frequentes as referências à natureza teatral da peça. Daí a sucessão de epílogos e o modo

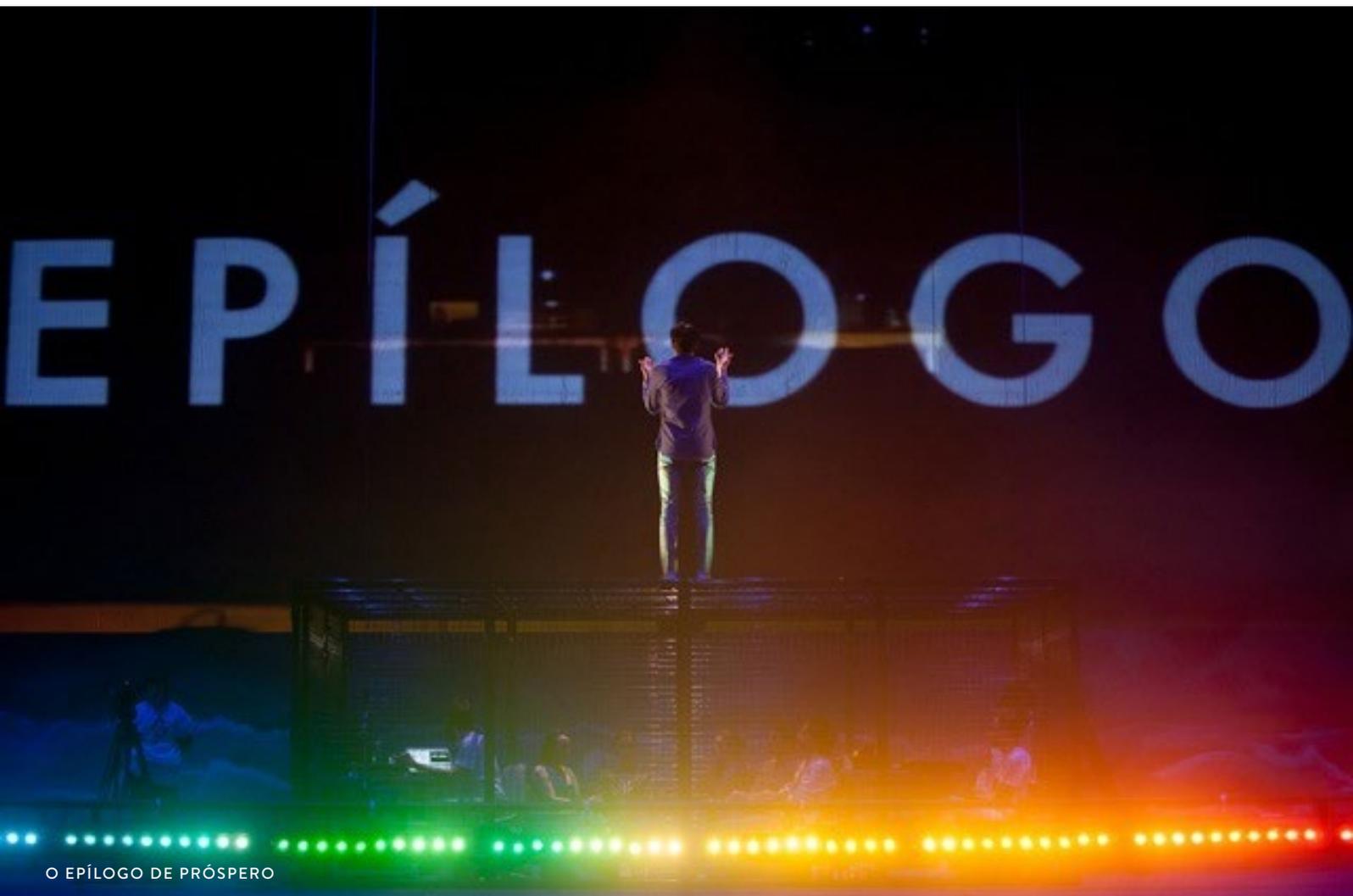
como Próspero, nota Emma Smith, associa frequentemente «mine magic to mine art». O facto de magia e criação artística serem identificadas legitima o modo como o mago, qual encenador, controla a narrativa das suas personagens, o seu passado e presente. Dele dependemos para compreender o que aconteceu fora de cena, como a libertação de Ariel e a história de Caliban, clarificando-se assim as palavras:

E também sei que é tudo meu. Que fui eu que te inventei. Que o projetor que te está apontado vai perder agora 40% de intensidade e que vai descer agora uma pinhata da teia (caí) e que o teu microfone está desligado.

Próspero é a personagem principal tanto da peça como do espectáculo. No texto shakespeariano, o mago encontra-se rodeado de personagens bidimensionais como Fernando ou António, e apesar de os críticos literários referirem frequentemente a educação superior de Miranda, esta fica muito aquém de Rosalinda ou Cleopatra. No espectáculo do Teatro Praga, Miranda é, e justamente, uma adolescente apaixonada pela ideia de romance, o que explica o seu fascínio por Rosicors e por Fernando, o primeiro homem que vê, aqui em figurino de época. Porém, quando no espectáculo se recupera a figura de Sicorax, que no texto shakespeariano surge apenas nas palavras de outras personagens, o teatro Praga dá a Próspero um rival em palco, entregando a Cláudia Jardim um papel inesquecível.

Tão ditatorial quanto Próspero, Sicorax procura roubar o papel do Mago e encenar a reentrada do seu filho, Caliban, em cena: «Porque a ilha devia ser tua, ouviste?». A Morta, que sente o frio de quem pereceu, é a única personagem que surge em todos os planos de representação do espectáculo: à esquerda do palco, na boca de cena, e ainda figura central nas *masques*, onde aparece no vídeo enquanto Kate Moss, ou dentro das passadeiras de luz de Daniel Worm D'Assunção (num dos seus muitos instrumentos de





O EPÍLOGO DE PRÓSPERO

ilusão). Cláudia Jardim é assim, como a morte que ilustra, o elemento omnipresente da narrativa.

Shakespeare obriga Próspero a despedir-se mais do que uma vez, o que esclarece porventura a ameaça de afastamento de André e Teodósio dos palcos, vida e obra misturando-se:

Now, 'tis true / I must be here confined by you, / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got / And pardoned the deceiver, dwell / In this bare island by your spell; / But release me from my bands / With the help of your good hands. / Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so

that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free.

(*The Tempest*, Epilogue, 3-20)

Esta passagem corresponde ao epílogo da peça, proclamado por Próspero enquanto actor, já depois de ter decidido abdicar dos seus livros e, segundo algumas descrições, de ter perdido a magia. O mago pede ao público que o liberte, podendo a audiência escolher entre deixá-lo partir ou fazê-lo regressar a Nápoles, o que no fundo significaria recomeçar a peça do princípio, tal como sucede nesta *Tempestade*. Observe-se como Próspero afirma encontrar-se confinado («I must be here confined by you»), numa descrição que



MAGIC POSITION

anteriormente teria apenas parecido apropriada a Caliban ou a Ariel.

Numa imagem colocada pela companhia no facebook semanas antes do espectáculo via-se um conjunto de turistas dentro de uma jaula no meio da savana a serem observados por um conjunto de leões, um caso em que a presa parece ter trocado de natureza com o predador. Compreendemos, pois, que as palavras de Shakespeare surjam ilustradas cenograficamente no espectáculo, encontrando-se Próspero numa jaula gigante no meio da cena, acompanhado pelos seus fazedores de tempestades, da qual saía para observar a sua magia no ecrã colocado em palco, ou para controlar a vida das suas personagens. Ao contrário de outras grandes produções do

Teatro Praga, de lembrar a piscina de água em *Demo*, não existem elementos supérfluos neste cenário de Bárbara Falcão Fernandes. Os actores encontram-se do lado de fora da jaula, num palco que se divide entre o que é projectado no vídeo, a acção que decorre no palco, e a que tem lugar no seu lado esquerdo. Nesses momentos, o público acede por meio do vídeo ao que se encontra fora do palco, agora centro da cena, como as sucessivas tentativas de participação de Diogo Bento no espectáculo.

Próspero afirma encontrar-se detido pela *magic position*:

E estou preso a isto. A esta posição. À Magic Position. Tempestas. E digo que quando voltar a dizer



A JAULA

a palavra cajado, vai entrar uma pessoa pela esquerda com um cajado (entra PATI pela esquerda com um cajado) e entra uma pessoa pela esquerda com um cajado. E digo música e há música. (Toca-se música.) E tudo isto sou eu.

Nesta referência à canção de Patrick Wolf a que se tinha aludido num momento anterior do espectáculo, associa-se a posição mágica a uma relação homossexual («So let people talk»), na qual se representa à vez um mesmo papel. Assim o ilustra a frase «It's you who puts me \ In the magic position, darling now \ To live, to learn, to love the major key». À qual se sucede «Let me put you in the magic position». Nesta canção de natureza gráfica, o acorde maior seria, claro, o zénite

amoroso. As palavras de Próspero reformulam o epílogo citado, no qual o mago de Shakespeare afirma ter feito a sua parte, tendo perdoado a quem o enganou. Relembre-se como nessa passagem, e para que o encantamento liberte o actor, seriam necessários aplausos («good hands») e as palavras amáveis do público («gentle breaths») de modo que o seu projecto, o de agradar, não falhe. O epílogo de Shakespeare, que foi considerado erroneamente a sua despedida dos palcos, encontra expressão em frases como «E estou preso a isto. A esta posição. Tempestas.»

O ponto de contacto entre o epílogo de Shakespeare e a alusão à canção consiste, segundo creio, no facto de Próspero pedir nas duas passagens a libertação do seu fardo, que pode ser considerado a

encenação de um espectáculo ou da actividade sexual. Estes Prósperos parecem assim assemelhar-se a um amante que, depois do acto, pergunta ao seu parceiro se se encontra satisfeito, ou se deverão regressar ao início da noite. Independentemente da natureza do fardo, estes Prósperos parecem reivindicar a capacidade de descansar. Como se a magia ou o sexo fossem obrigações extenuantes que quando não cumpridas estão condenadas à repetição. As palavras fazem igualmente sobressair um outro lado, o da dependência de um criador da reprodução do acontecimento teatral.

Aos espectadores resta lembrar o uso de referências díspares, o trabalho de vídeo (de recordação fica o *teaser* de André Godinho), de recomposição da pauta de Purcell, o desenho de luz, os brincos de peixe de Miranda, uma tempestade num copo de água, um jovem Caliban que rejeita a sua condição pós-colonial (até que enfim!), a máscara da Morta. Reentra Próspero na jaula, onde os fazedores de tempestades o aguardam para novo sacrifício. Seguiu-se MC 93, em Bobigny, de 5 a 7 de Abril.

Fotografias de Alípio Padilha

REFERÊNCIAS

- * Citações a partir do guião *Tempestade — um musical*. Criado por Pedro Zegre Penim, José Maria Vieira Mendes e André e. Teodósio, versão 6 de Março de 2012.
- ** *Jornal i*, Diana Garrido entrevista Pedro Zegre Penim. «Normalmente odeio teatro», 22 de Setembro de 2011.

- *** «The Tempest», por Emma Smith, Oxford University, acesso 17 Março 2013. 

VÍDEO

A Tempestade 

A PAIXÃO

Pedro Sepúlveda

Almeida Faria, *A Paixão*, prefácio de Óscar Lopes, Lisboa: Assírio e Alvim, 2013 (1.^a ed. 1965).

Ao longo de um dia de sexta-feira santa, personagens de uma família burguesa alentejana dedicam-se a afazeres diários, enumerados com minúcia: «de madrugada ainda levantar-se, descer para a cozinha e enregar o trabalho reacendendo lume no fogão, lavar a louça que ficou da véspera (...)» (p. 23). A descrição destes afazeres, que acontece preferencialmente através de monólogos interiores, é intercalada, de um modo propositadamente aleatório, com reflexões que misturam o quotidiano e o metafísico. Estes monólogos são interrompidos por breves diálogos e por intervenções de um narrador que se imiscui no universo da consciência das personagens. Descrito com recurso a uma imagética religiosa e mítica, neste universo perpassa o sentimento de um sofrimento sem redenção, repetido num ciclo temporal expresso na própria estrutura do livro: *Manhã*, *Tarde* e *Noite* desse dia que só sabemos ser de sexta-feira santa.

A *Manhã* ocupa cerca de metade do livro e nela os nomes das personagens servem de título aos vários capítulos. Os monólogos destas personagens estão encadeados, criando um efeito de contínuo. Cada capítulo retoma parcialmente a última frase do anterior, afectando uma disposição que à partida separava os universos de cada personagem. Os capítulos encadeados têm como

referência, mais do que as diversas personagens, a experiência comum e partilhada de uma família. Os laços familiares contribuem para que o nome próprio deixe de marcar uma distinção. O nome não perde a sua capacidade de referir uma vivência específica, mas esta depende mais de uma realidade comum que de uma espessura psicológica das personagens.

Esta *Manhã* significa «horas de início, horas de começar» (p. 26), um «princípio de tudo» (p. 28) que acarreta consigo a necessidade de festejar novamente «a preparação da Páscoa» (*idem*) ou de acordar na mesma cama ao lado da qual «repousa um frasco de remédio de qualquer morto antigo e já esquecido» (p. 32). A vivência é condicionada pelo mesmo limite de sempre: «um dia vem a morte, leva um deles e pronto; depois leva o vizinho e pronto» (p. 39). Criando uma sensação de eterno retorno, Almeida Faria não prescinde de a localizar no espaço e no tempo, numa «manhã desta sexta-feira» que «é diversa das outras na casa» (p. 60). O próprio tempo cria um efeito de sentido global, universalizável: um único dia contém toda a experiência aqui descrita e o valor narrativo de nomes de lugares e personagens está subordinado a uma representação da consciência humana. Não é fortuita a associação desta escrita, como o fez

Luís Quintais num texto que acompanha o livro, ao modo como William Faulkner se apropria do *stream of consciousness*.

A pretexto da descrição de uma sexta-feira santa numa família alentejana, Almeida Faria ensaia uma escrita que tanto tem de narrativo quanto de poético e mesmo de etnográfico, traço que irá desenvolver em livros posteriores, culminando na recente narrativa de viagem a uma Índia revisitada, *O múrmurio do mundo* (2012). Não por acaso, *A Paixão* surge integrada num ciclo que o autor designa por *Trilogia Lusitana*, completada com *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980). Mas é no recurso ao *stream of consciousness* e na criação de uma estrutura que quebra a narrativa do romance, sem abandonar o seu propósito descritivo, que Almeida Faria cria um tipo de ficção único, iniciado com *Rumor Branco* e amadurecido em *A Paixão*. A polémica que desde logo suscitou a publicação de *Rumor Branco* é muito significativa em termos de incompreensão por parte da crítica. Por não seguir os preceitos do Neo-Realismo, *Rumor Branco* vê-se associado a uma obra que também não o fazia, a de Vergílio Ferreira. Mas o distanciamento do Neo-Realismo e o facto de Vergílio Ferreira ter acolhido com algum entusiasmo, contido, este primeiro livro, são as únicas pontes possíveis entre obras tão distintas. *Rumor Branco* e *A Paixão* estão tão distantes do Neo-Realismo como do Existencialismo de Vergílio Ferreira. Do primeiro, porque não utilizam o romanesco com o propósito de descrever um processo social em curso e nem sequer são romances em sentido estrito. Do segundo, talvez ainda de forma mais marcada, porque descrevem uma realidade que ao ser singular é desde logo comum e almeja uma universalidade que não tem por base a experiência individual. Os nomes das personagens definem uma vivência particular, mas essa vivência estende-se a uma família que não é definida em termos de conjunto de indivíduos. A espessura destas personagens dilui-se no universal, se assim quisermos, e anuncia a seu modo esse fim

do indivíduo e do humanismo proclamado alguns anos depois.

Esta referência aos nomes das personagens no título de cada capítulo é abandonada na segunda e terceira partes do livro, *Tarde e Noite*, como se deixasse de ser necessária. É intensificado o recurso a uma imagética messiânica, através da qual a *Manhã* simbolizava um novo começo ou o começo de algo novo, que se via afinal enredado numa experiência que o ofusca. A tarde é «meio-dia para todos, almoço para quem no tem», «hora branca» (p. 117), de uma «classe morta, como Cristo morta, sem esperança de salvação ou redenção humanas» (p. 173), enquanto a noite anunciava «um futuro magnífico a partir da própria destruição, do próprio nada.» (p. 197). Os «prisoneiros do pânico antiquíssimo dos deuses» (p. 200) sabem que «os discursos são falsos» (p. 208), mas não excluem a possibilidade de que «talvez» «o homem ressuscite no sábado» (p. 214). Fala-se de pessoas e em particular das mulheres: «são as tristes mulheres de sexta-feira santa que perpassam ao longo destas páginas», porque «só delas vale a pena falar e da revolta, dos prefácios a cada madrugada».

A associação deste livro a diversas correntes literárias ou filosóficas tem tanto de equívoco como de precipitação. No seu prefácio a *A Paixão*, Óscar Lopes alude à mistura de géneros que o livro coloca em cena, notando que «será um romance; mas é também um poema em ritmo livre» (p. 7); o que realmente se ajusta à descrição de uma obra que faz da narração de depoimentos atribuídos a várias personagens algo que já não depende da psicologia dessas mesmas personagens ou de uma sequência de acontecimentos que as relacionasse. O problema é quando o crítico fala de um «romance-ensaio», cujos «processos assemelham-se muito ao método fenomenológico definido por Husserl» (pp. 10-11). Nada poderia estar mais longe do que caracteriza *A Paixão*, já que, enquanto a fenomenologia está preocupada em revelar as estruturas essenciais da experiência humana, Almeida Faria

descreve uma vivência, ou melhor, a consciência dessa mesma vivência. Essa descrição articula o singular e o universal de um modo que coloca o segundo ao serviço do primeiro. É por isso que o sentido simbólico de algumas descrições, assim

como a imagética religiosa ou sociopolítica nelas contida, nunca as condiciona, porque essa descrição do humano que tanto tem de poético quanto de narrativo é o objecto primeiro e único do livro.

A IRONIA DO PROJETO EUROPEU

Paulo Barcelos

Rui Tavares, *A Ironia do Projeto Europeu*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.

A União Europeia é uma besta estranha, um experimento impuro.

Foi montada a partir dos escombros das duas guerras mundiais, proposta como uma estrutura que pudesse tentar uma paz duradoura desativando a animosidade franco-alemã e, de caminho, convidando os outros Estados europeus a integrarem um *foedus pacificum* continental.

A promessa de uns *Estados Unidos da Europa* — como lhes chamaram Victor Hugo e Winston Churchill, em dois discursos separados por um século mas cuja esperança para a Europa vinha em moldes muito semelhantes — não seria concretizada, porém, de um só golpe. Contornar as velhas leis das relações internacionais — enunciadas pelo menos desde Tucídides, no seu famoso relato do diálogo meliano; uma frase basta para recordá-lo: «os mais fortes fazem o que podem e os mais fracos sofrem na mesma medida» — requereria humildade e prudência. No caso da Europa, foram a humildade e prudência declinadas na proposta de uma organização truncada e de propósitos limitados, ratificada pelo Tratado de Paris em 1951. Truncada na estrita circunscrição do seu mandato: a gestão comum de dois setores industriais, o carvão e o aço. Limitada na estrutura institucional e nos documentos constitutivos. Estes eram tratados cuja abrangência jurídica se inscrevia ainda na tradição do direito internacional clássico. Aque-

las estavam destituídas do poder de impor uma vontade supranacional aos estados-membros, funcionando sobretudo como fórum para os Estados concertarem posições comuns.

O seu potencial transformador da integração europeia não residia, porém, nos seus alicerces iniciais, na sua configuração naquele momento presente, mas no que se intuía como margem de progressão futura. A chamada Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA) não era uma construção que se bastasse a si mesma: o seu horizonte não se esgotava no que havia, mas no que poderia ser acionado. Testemunho disso é a frase mais famosa do Tratado de Roma de 1957, inscrita no preâmbulo. Nela indica-se que os Estados signatários estão determinados a «lançar as bases para uma união cada vez mais estreita entre os povos da Europa».

Se a formulação parece ambígua, será mais por uma questão estratégica que poética. A indefinição propositada era uma forma de não cristalizar nenhum horizonte como ponto terminal da construção. Porém, sabia-se já, desde há anos, um dos eixos em que se encarrilaria esse futuro aberto. Sabia-se desde um dos documentos fundadores da integração europeia: a carta que o ministro francês dos negócios estrangeiros Robert Schuman, sob a batuta de Jean Monnet, endereçou aos seus congéneres europeus convidando-os a tomar parte na nova comunidade. Diz-se aí

que a evolução da CEECA não cessaria na soleira do carvão e do aço, nem sequer na unificação de todos os restantes setores de produção e transação num mercado comum. O horizonte não era sequer estritamente económico, mas político. O que se procurava era fazer jus à designação *Estados Unidos da Europa*: lançar os fundamentos para uma federação europeia (pp. 51-57).

É neste ponto que a construção europeia se emancipa do modelo kantiano de *Paz Perpétua*. Não se trata já de se estabelecer laços de sociabilidade estritamente confederais entre povos. Trata-se, sim, de erigir algo do qual Kant, naquele texto, desconfia: uma estrutura política de integração dotada de instituições ‘com dentes’, um sucedâneo transnacional do Estado.

Na Declaração Schuman aos povos europeus foi também estabelecida a metodologia que orientaria a progressão das comunidades europeias, desde o carvão e do aço até à federação, passando de permeio pela energia atómica, o mercado único e a defesa comum. Tratava-se da estratégia dos «pequenos passos», das realizações concretas, da paulatina integração de diferentes setores económicos na estrutura de gestão comum que, por uma lógica de alastramento (*spillover*), conduziria à integração total dos mercados dos estados membros e, mais longinquamente, à integração política. Segundo esta conceção, seriam os próprios povos europeus, os cidadãos, a reclamarem mais e mais *pequenos passos* como algo de desejável e necessário. E isto não só pela eficiência económica que advém de uma gestão integrada da produção e comercialização de bens de consumo, mas sobretudo porque as populações europeias estabeleceriam umnexo claro entre europeização dos sistemas económicos nacionais e um acréscimo do seu bem-estar. Como indica Schuman, o fito orientador dos avanços na integração europeia deveria ser o de constituir as bases para uma «solidariedade de facto» entre os povos e os estados-membros. O modo de garanti-lo seria fazer assentar as «realizações concretas»

no objetivo de potenciar as condições de vida dos cidadãos.

É por aqui que Rui Tavares inicia a sua narrativa de ascensão, decadência e queda — mas não sem a possibilidade de recuperação — de uma certa ideia de Europa. Nos primeiros estádios de teorização, como se viu no documento de Schuman, a construção europeia era encarada como tendo de assentar em dois pilares, para que a estrutura a vir não tivesse fundações de barro. O primeiro pilar era a solidariedade como valor axial nas relações entre os estados integrantes. O segundo, corolário desse, era a coesão das economias dos países mais frágeis. O efeito esperado seria dual: por um lado, cimentaria os laços entre estados-membros, elementos participantes de um estado providência à escala supranacional. Por outro, contribuiria para legitimar a maquinaria comunitária aos olhos dos cidadãos, estabelecendo umnexo entre o seu bem-estar e a atuação das instituições europeias.

Passados sessenta anos, algo correu mal, não correu como planeado, ou interpuseram-se outros planos. Algum desvio terá havido quando se multiplicam os discursos sobre o défice democrático da União, o afastamento entre os cidadãos e as instituições, a emergência de xenofobias e movimentos populistas; quando, por outro lado, uma das grelhas de leitura da geopolítica europeia parte da demarcação entre porcos (ou PIIGS, na sigla convencional) e porquinhos.

Uma forma sintetizar a interpretação de Rui Tavares da *malaise* europeia será talvez abordá-la a partir do ponto no qual convergem atualmente todos os defeitos estruturais da União: a crise financeira e o modo de gestão da moeda única.

Esta é testemunha, antes de mais, de uma especificidade no próprio modelo de ação e supervisão financeira da zona euro: será esta a primeira experiência de moeda única que não é sustentada por mecanismos de coordenação fiscal e pela possibilidade de emissão coletiva

de dívida, pela possibilidade de os países da zona euro emitirem títulos de dívida em nome da moeda única. Será também o primeiro experimento cuja instituição de administração da moeda, o Banco Central Europeu, tem um mandato exclusivamente centrado na luta contra a inflação, sendo-lhe alheios os imperativos de fomentar o crescimento económico e o emprego no seio dos dezassete países participantes (pp. 88-92; 95-97; 187).

Em segundo lugar, esta inexistência de mecanismos de salvaguarda federal é capturada pela gestão intergovernamental da crise pelos estados com maior projeção de poder. Isso está patente tanto na medidas impostas aos estados alvo de resgate financeiro, seguindo a cartilha ordoliberalista (o austeritarismo germânico), quanto no tratado intergovernamental assinado pelos países da zona euro fora do âmbito da União Europeia (UE), tratado que Rui Tavares encara como abertura da possibilidade de se extremar a tal ponto a ideia de Europa a várias velocidades que se abre a possibilidade de se lançarem os países indisciplinados borda fora da zona euro (pp. 168-178). A este regresso em vestes novas da boa velha lei de Tucídides corresponde uma interpretação meramente mecânica da ideia inicial de Monnet e Schuman.

Finalmente, estes avanços são suportados por uma retórica de crime e castigo no que toca aos países viciosos e irresponsáveis do Sul da Europa, os porcos a quem se tem de ensinar a ética protestante. Integram a aprendizagem o nível corrente de desemprego, o empobrecimento geral das populações e as fugas maciças de capitais para o estrangeiro (103-4). À desumanização dos PIIGS corresponde, nestes, uma demonização dos países do diretório — ou, mais propriamente, a Alemanha — e, frequentemente, uma investida contra comunidades imigrantes ou minorias étnicas feitas bodes expiatórios. À retração do sentido do «nós» corresponde necessariamente uma expansão dos movimentos nacionalistas e eurocéticos (pp. 175, 180, 233).

Estes tendências são sistematizadas por Tavares em três modelos para os quais a UE não deveria caminhar, mas caminha, e que se desenvolvem em simultâneo: 1) o modelo de cartel de estados, dirigidos pelos sócios mais poderosos, pelo diretório; 2) o super-estado centralizado que, paradoxalmente, não recebe por inteiro a soberania transferida pelos estados-membros, recapturada pelos próprios no mecanismo intergovernamental de funcionamento das instituições característico do primeiro modelo; 3) a reclusão nacionalista (pp. 225-235).

Estas linhas de evolução, por sua vez, acompanham e são causadoras das três crises com que a UE atualmente se debate: a crise do sistema financeiro, a crise económica e social, sobretudo dos países periféricos do sul da Europa e a crise genérica de legitimidade democrática da União (p. 186). Estas constituem, acima de tudo, o mais evidente «elemento irónico» do projeto europeu. Ei-los aí, os pequenos passos, ou até não tão pequenos. De facto, a UE continua a funcionar como uma sucessão — por vezes a ritmo estonteante — de projetos, iniciativas de concertação, políticas públicas. O que se descartou pelo caminho foi o horizonte que deveria orientá-los. Descartaram-se as ideias motrizes de solidariedade e coesão sem que estas tenham sido substituídas por outro *telos*.

Essa ausência é particularmente significativa num continente que não pode respigar o seu motor narrativo na sua história. Se há história comum europeia é a de uma milenar luta fratricida entre os povos que a compõem. A narrativa de pertença tem justamente de ser criada transcendendo a lógica histórica, interrompendo-a. O que é irónico é compararmos a situação da Europa à dos Estados Unidos, uma nação relativamente jovem mas que encontra a sua razão de ser coletiva no apego aos ideais da Constituição e a escritos dos pais fundadores. O *velho continente* está orfão de si próprio, é a Europa que carece de princípios fundadores. Conceder-lhos, segundo Tavares, era a intenção

de Monnet e Schuman, entretanto subvertida. Ora, sem ideal que norteie o experimento europeu os pequenos passos passam a funcionar como sucessão mecânica desligada do interesse europeu, ou são aprisionados por outros interesses. Nas palavras de Tavares: «o imperativo dos pequenos passos deixou de ser uma questão de cautela ou modéstia para passar a uma forma de ocultação: ocultação de grandes interesses ou, às vezes, ocultação de pequenas incompetências» (p. 61). Ainda Tavares: «A ironia da União Europeia consiste em inventar projetos para esconder o facto de ter deixado de ter objectivos, ou inventar objectivos para esconder o facto de ter deixado de ter ideais» (p. 123).

Há soluções? Há, e Rui Tavares até no-las apresenta de uma forma que coubesse em duas folhas A5, uma para um povo de deuses e outra para um de homens. Não descreverei aqui, porém, as medidas concretas, mas sim o carácter dessas soluções, que interessantemente difere das duas prescrições habituais de aprofundamento da integração europeia.

Na literatura especializada, como na esfera pública, as vias de superação dos defeitos de fabrico da UE costumam tomar duas vias: ou a prescrição de um aprofundamento federal, tanto em termos de integração institucional como no que toca aos setores de políticas públicas a serem transferidos da gestão doméstica para a gestão supranacional, ou a descoberta, invenção ou forja de um povo europeu, de um *demos* que sustente e legitime o *kratos* bruxelense.

Rui Tavares desloca estes eixos de entendimento do que vai mal na Europa e fá-los ser precedidos por algo que parece essencial. Leia-se a página 239: «O ponto mais importante, ao contrário do que se diz, não é criar-se uma federação: há federações democráticas e outras que não o são. A questão também não é a da identidade cultural, no sentido que tenhamos de ser idênticos na nossa cultura (...). A questão é o poder».

O que se procura é, então, levar a sério a união dessas duas metades etimológicas da

palavra ‘democracia’, *demos* e *kratos*, fazendo coincidir as transferências transnacionais da soberania com uma efetiva expansão do poder de decisão e controlo sobre as instituições dos cidadãos europeus. O que é necessário é, pois, construir uma soberania democrática transnacional (p. 263). Daí que a questão da federalização da Europa e a do povo europeu devam ser relativizadas. A federação europeia, se é desejável para permitir à Europa uma maior agilidade na gestão dos desafios globais contemporâneos, não deve ser defendida na lógica da fuga para a frente, mas antes como necessidade de reformulação democrática das instituições europeias. Daí que as propostas de alteração defendidas na segunda folha A5 vão no sentido, por exemplo, do reforço do Parlamento Europeu como sede da soberania popular europeia ou do estabelecimento de um nexos entre o executivo europeu e a vontade plebiscitada dos cidadãos dos diferentes estados-membros (pp. 218-221).

A identidade europeia, por outro lado, quer seja encarada como extensão etno-histórica da identidade nacional, quer como patriotismo de cara lavada, constitucional, como o defendem Habermas ou Jean-Marc Ferry, não é condição *sine qua non* da construção política. «O facto de não sermos um ‘demos’ não nos impediu de construirmos uma ‘polis’» (p. 263). Pressupor um vínculo indissociável entre democracia e homogeneidade cultural será, inclusive, prova de paternalismo. Aos povos será afinidade bastante saberem-se envolvidos numa *polis* transnacional onde os cidadãos têm capacidade de projetar a sua voz e influir no curso das decisões. Uma *polis* onde, por outro lado, o bem-estar das populações e a coesão regional são imperativos que se sobrepõem a gestões intergovernamentais de diretório (pp. 260-1).

Rui Tavares está pois perfeitamente consciente do carácter problemático que reveste tanto as diferentes identidades nacionais dos estados-membros da UE, frequentemente construídas a partir de uma identificação negativa através

de oposições contra os países vizinhos, quanto de qualquer tentativa de síntese ou definição de um espaço comum cultural europeu, mesmo que seja a partir do sincretismo da «Unidade na diversidade», a divisa oficial da UE. Escolhe, por isso, contornar o problema, de certo modo descartando a ideia de identidade.

Não é certo, porém, que a questão da identidade possa ser tão facilmente posta de lado num panorama europeu no qual não só os indivíduos — desde a modernidade, e ainda hoje, apesar da globalização — dificilmente se desconectam da sua nacionalidade, do entendimento de quem são e no qual os povos se têm comportado, desde os tempos de Tucídides até à interrupção do fluxo da história que tem sido a UE, como agentes no *estado de natureza* como concebido por Hobbes.

O que está em causa nos debates em torno da identidade europeia e nos alertas quanto às fragilidades colocadas pela sua vagueza, não é, aliás, a prescrição de um cancelamento ou estancamento das vias de participação cidadã nas instituições, não é a defesa do intergovernamentalismo ou do modelo burocrático de decisões. Trata-se antes de uma reflexão sobre o estágio de progressão institucional da União e sobre a sua adequação a um campo cultural heterogé-

neo. Se se define umnexo entre a constituição de um sistema de coerção mútua e a necessidade de existir entre os indivíduos que se envolvam nesse sistema — ou que nele são envolvidos — partilhando uma noção de comunidade que os faça sentirem-se agregados uns aos outros, é natural que se encare com algum mal-estar uma organização na qual o esqueleto institucional se exhibe em grande complexidade sem ter porém a ossatura revestida de substância, do auto-reconhecimento do povo enquanto tal.

Mesmo se Rui Tavares não recusasse esta metáfora, não deixaria de perguntar se haveria algo mais substancial para os europeus que os meios para verem os seus direitos fundamentais garantidos e para finalmente tomarem as rédeas do processo político. Se isso não é substância que baste. Nos últimos séculos, o entendimento destes imperativos esteve sempre ligado à trindade Estado-nação-democracia. A isso Rui Tavares não chamaria de pilar estruturante da política doméstica, mas simplesmente de ironia do destino, uma dessas *grandes narrativas* da modernidade que, de tanto repetidas, acabaram por naturalizar-se. Como qualquer ironia, porém, pode ser desativada; basta que se esclareça o equívoco.

O LAGO

Alda Rodrigues

Ana Teresa Pereira. *O Lago*. Lisboa: Relógio D'água, 2012 (Reimpressão).

Como explicar porque se gosta dos livros de Ana Teresa Pereira a quem nunca os leu ou, tendo lido, acha que é uma escritora repetitiva, de recursos narratológicos pouco complicados, com um português demasiado próximo da língua inglesa?

A cada novo livro se renova a surpresa de ser preciso tão pouco para convocar um universo. Não há política, não há digressões de cariz sociológico ou economicista, não há História, não há jornalismo, não há referências ao colonialismo, não há realismo mágico, não há monólogo interior em roda livre, não há futebol. Livres destas perturbações por outros exploradas até à exaustão, leitores e autora ficam com as personagens e aquilo que é importante para elas: serem quem são, fazendo o que lhes interessa.

O que se afirma a propósito do protagonista de *O Lago* poderia ser dito em relação a outros protagonistas dos livros de Ana Teresa Pereira: «Tom não tinha muitos amigos. Não dava grande importância à amizade, à família ou ao amor. [...] Quase esquecera o rosto da mulher com quem estivera casado durante dois anos. E não havia dúvida de que fizera bem em não ter filhos. Gostava dos livros e dos cães que tinham partilhado a sua vida; de personagens e de actores.» (p. 26). Não há dispersão na vida de Tom; há concentração. Para Ana Teresa Pereira, basta reduzir as coisas ao essencial: arte, personagens/actores,

acção. Estas três dimensões são inseparáveis. Não é possível conceber as personagens desta escritora a não ser por referência à arte. A arte é não só o espaço em que se movem existencial e profissionalmente, mas também o espaço de onde vêm. Sem alguns livros, filmes ou pinturas, estas personagens não seriam quem são.

Habitualmente, as personagens de Ana Teresa Pereira são artistas, mesmo quando as suas carreiras não se distinguem pelo sucesso. Em *O Lago* destacam-se Tom, um escritor/encenador que foi actor, e Jane, uma actriz que tinha optado inicialmente por ser bailarina, mas teve de desistir devido a uma lesão. A segunda é escolhida como protagonista da peça que o primeiro escreveu e vai encenar. Sobre a peça de Tom não nos é dito muito; o trabalho de encenação e preparação da actriz é mais importante. A peça vai sendo reescrita durante os ensaios, a partir da interacção com os actores. Quando, vendo Jane a coxear levemente à saída do teatro, Tom se interroga se o coxear pertence à actriz ou à personagem, torna-se evidente que as fronteiras entre arte e vida não são importantes.

A indistinção actor/personagem é clara também na caracterização da figura de Tom, sempre descrito por referência a actores, personagens, peças de teatro e outros textos literários. Tom decidiu ser actor depois de ver a peça *Death of A Salesman*, de Arthur Miller (1949), aos onze

anos. Como grande influência na sua vida, é referida a interpretação de um actor no filme de Sidney Lumet (1960) que adapta uma peça de Eugene O'Neill (1939): «A interpretação de Jason Robards em *The Iceman Cometh* influenciara-o muito. Como actor e como escritor. Ao longo dos anos revira inúmeras vezes o monólogo final. Robards, um piano, uma jarra de flores. Era o mais belo poema que conhecia.» (p. 61). Fisicamente, Tom recorda o actor Gabriel Byrne (p. 18), figura cara a esta escritora.

Sem arte não haveria Tom, mas é curioso notar que se para esta personagem a representação e a interpretação são tão importantes como a acção e a criação («Mas [só] quando estou a representar sou eu mesmo.», «Não há qualquer diferença entre escrever e representar.», p. 105), isso acontece porque não se distinguem destas. As personagens de Ana Teresa Pereira são quem são, fazem o que fazem, a partir de influências e participações. Criar e viver são sempre representações e interpretações.

Por via da participação de umas coisas nas outras se explica também a diluição de fronteiras que se opera quer entre personagens, quer entre personagens e autora, quer entre os interesses das personagens e da autora e elas próprias, quer entre os diferentes livros de Ana Teresa Pereira. Tanto escritora como protagonista escrevem textos sempre muito parecidos uns com os outros. Livros, escritora e personagens representam-se e reinterpretem-se a si mesmos.

Nestes livros, a referência aos mecanismos da criação não se processa por meio de digressões metaliterárias sobre o tema, mas antes pela aproximação à — ou dir-se-ia até pela participação na — figura de Deus. Pelo facto de esta figura ser imanente tanto às personagens como aos espaços em que se movem e à sua vida de todos os dias, não se trata de uma aproximação propriamente religiosa, mas existencial. Deus está presente porque tudo é como ele na medida em que cria e se recria como ele, correspondendo a criação a um modo de expressão. Para Ana

Teresa Pereira, o verbo «criar» tem o sentido mais abrangente possível, devendo ser relacionado não só com actividades artísticas, mas também articulado com sentidos do contexto da Natureza: uma planta que dá flores, um pintor a trabalhar numa tela, um actor a representar, um dia em que neva são equivalentes para Ana Teresa Pereira. Criar é ser-se o que se é. (Deus terá dito: «Eu sou Aquele que é.») Em *O Rosto de Deus*, outro romance desta autora com uma personagem chamada Tom, pode ler-se: «Para mim, os deuses estavam por todos os lados, nas plantas, nos animais, nos livros, nos desenhos, nas músicas, nos sonhos. E todos esses deuses eram pequenas partes de Deus, as flores que eu pintava, o meu cão, as minhas noites de amor com os meus namorados. Mesmo respirar era Deus, e as manhãs, claro, e as cores, e o crepúsculo, e o mar.» Em *O Lago*, a dada altura fala-se da proximidade entre Tom e Deus (p. 97).

A preparação da actriz prolonga-se fora do teatro, através da relação entre esta e o encenador, que se vai desenvolvendo numa casa que este um dia adquirira num vale «completamente fechado e longe de tudo. Como um lugar sagrado, sozinho, sem qualquer ligação com o resto do mundo» (p. 73). O trabalho em torno da peça culmina no fim do livro, quando se consuma totalmente a abolição das fronteiras entre arte e vida através da conversão ou descoberta de Jane na personagem de Tom. Este momento coincide com o fim do Inverno. Sem mais nada dentro de si a não ser as memórias da personagem e uma «missão» a cumprir (a actuação no teatro), Jane dá um passeio pela neve. Dentro de si, encontra só o conjunto de memórias baseadas em livros, filmes e quadros de que Tom dotou a personagem, as quais ao mesmo tempo se confundem com as memórias de Tom, por sua vez tão semelhantes às memórias de outras personagens de Ana Teresa Pereira: «Memórias. Tinha de encontrar um sentido para o que estava a acontecer. Algumas imagens soltas. Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore. Um ícone

de bronze que alguém punha numa mala antes de viajar. Uma pequena árvore de fruto. Mas a árvore de fruto estava num quadro. Um teatro.» (p. 115). Neste momento, Jane é só o que vai fazer: representar.

O CINEMA DA POESIA

Ana Isabel Soares

Rosa Maria Martelo, *O Cinema da Poesia*, Lisboa: Documenta (Sistema Solar), 2012.

Rei por partes. Começo pelo título: talvez o passo mais audaz neste livro tenha sido a sua escolha. Nele, não hesitou a autora em reconhecer a dívida a Harold Bloom (a quem refere, na utilíssima e muito extensa bibliografia, só excedida em serventia, interesse e pertinência de manuseio pelo quantas-irritantes-vezes esquecido índice onomástico), e, com isso, em inscrever-se a si mesma numa tradição de registo académico que, por sua vez, e tal como se propõe em *O Cinema da Poesia*, trata a própria tradição poética. A própria de Portugal. É um bom passo. Parece-me. Além de, nessa passada de indirecta citação de Bloom, incorrer no feliz risco de fazer ler a poesia portuguesa que trata, e de que é contemporânea, como poesia romântica. Melhor andamento ainda.

Adiante. Queria eu dizer que este é um livro de ensaios — *hélas!*, não o poderei, em consciência e boa ciência, fazer. Não o farei por respeito a Monsieur de Montaigne, ou a Heinrich von Kleist, que ia por aí adiante, nem via por onde andava, a falar e a formular pensamento à medida que falava. Não o faria por respeito a Walter Benjamin, que tanto se emaranhou, à força de obedecer a fórmulas muito institucionais de academismo. Enão o faria, jamais o faria, por respeito à autora; porque já vi e guardei, por aguardar que verei das suas penas mais alentado voo. Neste livro, ficou enredada. Prendeu-se a uma forma na qual «late

um espírito reaccionário e controlador» (já vai), o espírito da forma do artigo académico.

Atrás. *O Cinema da Poesia* é uma boa publicação — traz para o nosso país, para mais próximo dos investigadores das áreas de estudos do cinema (que são, felizmente, cada vez mais e melhores, e, já deles cheguei a ouvir, que pelo cinema lhes encanta chegarem-se à literatura, coisa boa). Traz palavras de poetas novos (como Manuel de Freitas) que com cesários mestres conjuga. Traz ainda para um círculo de distribuição que vai além de abscondidas livrarias de faculdades (e de louváveis editoras, mas de curto circuito) alguns nomes relevantes para pensar muitas das questões que a poesia levanta e com o cinema levanta. Fá-lo, passando para o contexto português algumas das ricas reflexões de Jean-Luc Nancy ou de William J.T. Mitchell a propósito de imagens e das suas aparições poéticas. (Não passa outras, é certo, como as de Stanley Cavell ou de Claus Clüver, que bem escreveu sobre alguns dos poetas tratados em *O Cinema da Poesia*. Mas não se pode fazer nunca tudo em todos os momentos.)

Este livro reúne *papers*. Artigos científicos como se fosse para publicação em revistas com *peer review*. São *papers* em que por vezes se vislumbra o ensaiar de uma ou outra ideia sobre o que de «cinema» há em «alguma poesia portuguesa», de Manuel Gusmão a Herberto Helder, do já referido Freitas ao já indiciado Verde (entre

outros, cujo elenco desfilava na antologia poética *Poemas com Cinema*, co-editada em 2010 pela autora, por Joana Matos Frias e por Luís Miguel Queirós, e que saiu na Assírio & Alvim, feliz encarnação anterior desta Sistema Solar). Mas a autora incorre aqui, estou em crer que pelo cientismo pesado do formato, nalguns conceitos escorregadios — ou, pelo menos, não os discute. Não é claro a que «cinema» se refere — e o facto de sugerir que «movimento» ou «descrição do movimento» sejam contaminações que a poesia colhe do cinema não explica completamente o que se pretende, exceptuando talvez uma convocação de espíritos artísticos contemporâneos (recorre-se a exemplos de escritores anteriores ao aparecimento do cinematógrafo, mas para ilustrar um ponto teórico, e não para os analisar, como se quer fazer e faz aos versos portugueses). Rosa Maria Martelo parece, tome-se como outro exemplo, aceitar a dicotomia de antagonismo entre aquilo a que chama «ontologia da imagem» e um extraível ou separável «plano formal ou técnico» (das imagens do cinema, subentende-se). Estas fórmulas surgem na 28ª página, quando a autora identifica a «afinidade» ou «possibilidade de intercâmbio e de reciprocidade» entre texto (verbal, subentende-se) e imagem visual como «o que está na base dos mais profundos diálogos entre a poesia e o cinema enquanto arte» — e não se estranha que, precisamente para sublinhar uma solicitação de comunidade (feita pelo Mitchell que acima se citava), se insista em desquitação. Repito: o temor que me fica é que deslizes como este se devam ao repetidamente obrigado respeito por um modelo de apresentação. É que, precisamente, faz o hábito o monge, ou vice-versa, e à força de se habituar, cegam-se monge, roupagem, oração e tudo.

«Existe um modo-*paper* de escrever e esse modo particular de escrita está rigorosamente normalizado.» (Eis, pois, a obrigatória referência bibliográfica: José Santos Herceg, «Tiranía del *Paper*. Imposición institucional de un tipo dis-

cursivo», in *Revista Chilena de Literatura*, Novembro 2012, Número 82, 197-217, p. 211.) Está. E deixa tudo muito idêntico.

A tentativa de fazer coincidir no mundo da formulaica e científica racionalidade (ia dizer «ontologicamente», mas não) as imagens do cinema com as da poesia; a vontade de expor, através de enumerações, argumentação relativamente sedutora, mas sem perceber por vezes os vórtices que engendra e em que patina; põem de lado a exploração da figura que, no fundo, é a personagem mais inadvertidamente presente e mais luminosa neste livro: o receptor. É ele — ela — quem se dá a ver só nas escolhas que faz, da «alguma poesia» e do cinema que *convoca* para cada um dos textos. Como seria bom perceber porquê aquelas, porquê estes, de onde vem a paixão, como nos sentimos sentados frente a um poema como de filme aberto sobre o colo — e que fosse a autora quem nos mostrasse. Mas seria complicado e num certo sentido perigoso.

«O *paper*», diz Herceg, «parece-me ... um exemplo actual e contundente de uma forma de controlar a perigosidade do discurso das Humanidades em geral, de dominar a sua proliferação, de organizar a sua incontabilidade, através de proibições, barreiras, limites e regras» (p. 201), as periódicas e incomodativas regras das instituições que curam dos saldos avaliativos e financiativos de professores e investigadores. O problema, por si só, por aí só, não se acharia. Escrevam-se *papers* ao infinito, e viva-se com isso feliz. Mas, e é Herceg quem pensa por mim, «o somatório destes modestos *papers*, de um grupo de humildes hipóteses desenvolvidas de modo escasso, não constitui uma grande tese com pretensões maiores, nem sequer quando o autor é o mesmo» (p. 206) — e é esse o busílis.

O que Rosa Maria Martelo faz aqui é o oposto do *riskful thinking*, o pensamento arriscado que daria luz a uma ideia forte, a uma ideia grande, ou maior. O conceito de *riskful thinking* é de Hans Gumbrecht, a quem pedi por estes dias esclarecimentos. Obtive-os pouco depois

do pedido, em texto remetido por via electrónica, i.e., invalidado meio:

Não me recordo de nenhuma explicação do conceito, que tenha comigo, que não esteja em alemão —

Aqui vai, então, de novo:

1) a base é a ideia de Niklas Luhmann, segundo a qual quase todos os sistemas sociais funcionam por redução de complexidades — e só o sistema académico as INCREMENTA [i.e., faz o mundo parecer mais complicado].

2) proponho que se chame «riskful thinking» [pensamento arriscado] à complexidade especificamente produzida pelas Humanidades, já que é constituída em grande parte por pensamentos e argumentos a que outros sistemas e situações sociais não se podem dar ao luxo sem que façam perigar o seu normal funcionamento [pensamentos que são arriscados para esses sistemas].

3) o meu exemplo favorito é a questão [genuína/não-retórica] de Derrida sobre se Heidegger

poderia ter sido o maior filósofo do século XX sem se ter emaranhado nas teias da Nazideologia. É um pensamento demasiado arriscado para o ensino secundário [ou para um jornal diário] — mas as sociedades precisam que haja algum lugar onde se possa desenvolver esse pensamento arriscado.

— ajudou, assim?

Julgo que *ajudou* (mesmo intuindo e desconhecendo a desejada complexificação na língua materna de Gumbrecht). O que leio em *O Cinema da Poesia* é um resultado vigiado de pensamento que não arrisca além do que está instituído — e tanto mais isso se me faz presente, e até doloroso, quanto percebo, em lampejos, a vontade da autora de pegar numa formulação como «Deus é uma gramática profunda» (que me deu a lembrar na acima dita antologia, em que colaborou) e de ir por aí, sem temer nenhum vigilante da ordem do *paper*.

(Obrigada, Aldo.)

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

