

FORMA DE VIDA 09



JANEIRO 2017



FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

DIRECTOR (EDITOR)

Telmo Rodrigues

CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

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

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

CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

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

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

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

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

ÍNDICE

- 4 **ACTIONS IN ART**
Brett Bourbon

- 11 **QUANDO A NEVE É GERAL**
Teresa Bartolomei

SIMPÓSIO. O NOBEL 2017

- 20 **ADÍLIA LOPES**
21 **ALEXANDRE ANDRADE**
22 **DÉBORA UMBELINO**

- 23 **FILIPE MELO**
24 **FREDERICO PEDREIRA**
25 **LUÍSA COSTA GOMES**

TESTEMUNHOS

- 27 **ENTREVISTA A
MAXIMINO FERNANDES**
Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves
33 **O CINEMA NA ERA DIGITAL**
Tiago Antunes

- 38 **LIBERTY BELLS**
Raquel Morais
44 **CINEMA É DIGITAL É CINEMA**
Marta Pinho Alves

CRÓNICAS

- 51 **DA VIDA FORA
DOS BOSQUES**
Alda Rodrigues
54 **THE FAIRY FELLER'S
MASTER-STROKE**
Bruno Dias Vieira
60 **ON STYLE IN BEETHOVEN'S
MISSA SOLEMNIS**
Sara Eckerson

- 66 **IN THE LAND OF ICE AND SNOW,
DON'T CALL ME ESKIMO**
Raquel Morais
73 **SOBRE WESTWORLD E A LIÇÃO
DE ABERNATHY A DOLORES: «THESE
VIOLENT DELIGHTS
HAVE VIOLENT ENDS.»**
Maria Sequeira Mendes

TRADUÇÃO

- 78 **O INDIFERENTE**
Marcel Proust

WORKSHOP DE FILOSOFIA E LITERATURA

- 86 **SOBRE DINHEIRO**
Pedro Nascimento

- 91 **SOBRE TÁCTICAS DE CICLISMO**
Ana Ferraria

- 88 **SOBRE ONE MORE TIME
WITH FEELING**
João Pedro Vala

FOTOGRAFIA

- 98 **THE DEW OF LITTLE THINGS**
Carlos Lobo

ACTIONS IN ART

Brett Bourbon

University of Dallas

A few years ago, a group of five intrepid professors began to plan and design not just a new Encyclopedia of Art, but a new *kind* of Encyclopedia of Art. We had all spent years studying and writing about the philosophy of art, albeit in different ways and from different premises. But we all seemed to agree that art was not anything in particular, that it had neither necessary nor sufficient conditions. So we asked each other: “Shouldn’t we explore art through the contingent actions and practices that show how we care and live with it?” “Of course,” we answered, “we should.”

We called our new encyclopedia *Actions in Art*. The title rallied us against traditional philosophical ideas and traditions. We explained:

Our approach will not be from abstract categories or problems down to works of art, but we will work up from particular actions ... toward an understanding of how art means and exists in the details of our engagements with it.

Our inquiries were to begin with particulars, not abstractions. The particulars which would be our targets, however, were not to be objects or works of art. They would be actions, from which we hoped to discover how art “means and exists in the details of our engagement with it.” This was the key claim: art exists and means in and through our actions with it.

But what does it mean for art to exist in our engagements with it? In what sense does it exist in these engagements? [1] Is the point that art is constituted by such engagements? [2] Or that our engagements with art provide the context within which art exists (in which it is art for us)? The first claim is a kind of radical idealism that diminishes the properties and qualities of a particular work of art in favor of our constituting powers. The second is reasonable and hardly surprising, trivial in many ways—any work of art for me will exist (for me) in my relations with it. So our claim can seem either radical or trivial.

If, however, we really do deny that art is anything but a contingent category, and if we claim that art means as part of and through our engagements with it, then we are not far from the claim that art is constituted by our actions. This is the radical proposal. But since whatever is made by such actions remains a contingent thing, then art dissolves into our actions. If art is constituted by our actions, then actions are hardly in art: art is our actions. If we believe in the radical claim that actions constitute art, then our title was misleading.

I was not surprised by this threatening incoherence. Art is neither a clear nor determinate thing. The solution was not to assume a solution, but explore the particularities of our interaction with art in its contingent manifestations. We

made a list of the actions we wanted to investigate. We could have called it the forgotten and overlooked actions in art. We explained:

The sorts of actions to be addressed run from “straightening a picture” to “improvising” or “translating a poem,” from “judging a book by its cover,” to “waiting for the proper light,” as well as “playing in tune,” “choosing a seat,” “collecting,” or “crying because of art,” or “humming and whistling.”

With this list, and with the majority of the topics we chose, we foregrounded those subsidiary, seemingly trivial or secondary actions with which we engage with art. We wanted to find the art in the everyday, non-academic modes by which we approach art.

I was intrigued by the first action mentioned above: straightening a picture. Why that? I am not particularly tidy. I don’t mind pictures on the floor, nor do I need everything on the walls to be at right angles. But I love patterns of all kinds. Straightening a picture is a way of making a pattern. And it reminds me of how we see various patterns of lines in our everyday lives. I remember driving home late from teaching an evening seminar. I stopped at an intersection. Up ahead, I could see two sets of traffic lights: the first set right in front of me, the second 40 yards ahead across the overpass. The lights were in their nighttime blinking stop sign mode. The first set blinked at its rate and the further set blinked at theirs. As I waited I watched the pattern of their blinking relative to each other. I found that I couldn’t see them blink on in synchrony, but I could see them blink off in synchrony. The same blinking had an order and a disorder in my seeing. The events of the lights blinking made something in and through the contingencies and physiology of the action of my seeing.

As I drove on, I noticed light posts, sign posts and all sorts of vertical lines and objects. They made a forest of masts, some of them swaying at

times, an array of vectors and angles. This array had a charm and interest that the *mélange* of angles of misaligned paintings don’t usually have. Doorways, corners of rooms, furniture, cabinets and bookcases are hardly plumb or square or aligned with each other. But we do not usually find their misalignment distressing in the way we do crooked pictures on the wall. Straightening a picture involves us in an everyday way with symmetry and harmonies of angles and lines—it places us in the geometry of our everyday attempts to make order and make order raw, partial, and alive. It concerns geometric attunement, and the ways in which rectilinear ideals and assumptions founder amidst variation and interest.

But did any of this make straightening a picture an art (not simply a skill or a need)? I have a good eye, like I have a good ear, so I am good at straightening. Is having a good eye and exercising that talent for alignment an art, constitutive in some way to a specific art or aesthetic practice? Why not just call it a contribution to my artistic ability or my habits for tidiness? The activity and experience of straightening a picture, no matter how pleasant, seems hardly a form of art. I straighten a picture and say and feel, “Ah, that’s right”; isn’t that akin to hearing the rightness of the “Ad faciem” that ends Buxtehude’s *Membra Jesu nostri* (BuxWV75)? It seems reasonable to consider both the sense of rightness (and relief) I feel when I straighten a picture as an aesthetic experience like that I experience when I hear and feel the rightness of certain moments in music. Each might involve other considerations; some people need a certain order in the rooms they live in for reasons of personality and habit. They may feel some other kind of rightness than what I feel in both the right configuration of a picture and in the right resolution of a piece of music. Circularity is always threatening with art.

The lights and their blinking were functional, but they also decorated the world with rhythm and repetition. My attention to pattern informs

my thoughts about straightening pictures. My actions in (or with) art dissolve into my personal attitudes towards order and disarray and into ideas about the art of my seeing, the art in my actions (not the actions in my art).

In my case, my interest in symmetries and asymmetries, those revealed by my seeing patterns and responding to dislevelments, get formalized in art. My interest in symmetry gets formalized into the complex patterns tiled on the walls at the palace of Alhambra. My attraction to dislevelment and asymmetry gets sublimed in the doodling abstractions of Cy Twombly.

None of this shows yet that straightening a picture is a constituent building block of the arts of symmetry and asymmetry. Only that there is a relationship between this mundane task and various visual aesthetics. Clifford Still imagines that the vertical line and verticality embody our humanity or humanness. He makes a myth of the vertical. Is his an art that gives our need for straightening a purity of form?

Straightening is certainly an action. It could be part of some greater practice of orderliness, although it need not be. Such a commitment to orderliness could become an aesthetic, which would also be an ethic, a way of living. I could commit my life to tasks of straightening. I could become the Johnny Appleseed of making plumb.

This is all inconclusive as an argument about the action of straightening in the visual arts. It does suggest, however, that all these kinds of making straight or keeping crooked can be part of practices, some of which we might call art and others not. It is hard to talk about actions in art without talking about actions in practices. Any action can seem already part of a practice, if practices are understood to involve a set of actions organized relative to understood goals and norms. For example, the action of straightening something, including paintings, is motivated and fits with various norms of orderliness, decoration, visual art, and so forth. Straightening has a place in these practices and habits. But it does

not mean that it needs to have a place or that its place makes the art mean what it does (if it does) or exist as it does.

Straightening a picture was cousin to another topic in our list of actions, another action best understood as a practice: playing in tune. Playing in tune requires learning how to play an instrument, and thus to learn to play certain pieces of music. A piano may be in tune, but if I play a piece badly, shifting in and out of the appropriate harmonies, then I will play out of tune. In playing classical violin, one faces even greater tuning challenges, since each note one plays is open to the variabilities of finger placement. On the other hand, with blues and rock, with their traditions of bending notes, modulations in tune and imperfect tuning are part of their power. Such observations offer *prima facie* reasons to think that ideas about playing in tune (or not) constitute in some way and to some degree various arts of music. But this is to suggest that we learn to play in tune (or not) when we learn to play music. Even if ideas of straightness and verticality are involved in our ideas of art, we do not learn how to straighten a picture when we learn how to paint. “Playing in tune” and “straightening a picture” play different roles in the practices of art of which they are a part. So our examples of actions in our encyclopedia were of different kinds, and these actions mattered relative to the practices of which they were a part.

Those practices, however, were ill-defined. How to value straightening a picture or playing in tune would always depend on anyone’s personal commitments, beliefs, attitudes, personality, and so on. In trying to get to art through the particularities of our actions we would always be in danger of turning our philosophical concerns into anthropological confessions. We would be our own guinea pigs. How should we generalize from our own experience or examples?

For example, let’s say that someone wants to examine falling in love with a book. Is falling in love an action? It isn’t a practice, unless it’s

pathological. But is it really an action? It might be better described as an event—non-intentional, accidental, something that happens. But let’s set that aside.

One might ask what does it mean to fall in love with a book as opposed to a person, a tree, a thought? To answer that question we would have to do some philosophy, that is, some conceptual clarifications. It would require making the relevant distinctions among these objects as targets or causes of our love—and determining the meaning of the kinds of love they induce. It might be useful.

But that is a hard thing to do. Easier to ask—why do I love this book or these books? What would count as an answer? My personal needs, some kind of confession? But that makes it all too personal, too much a question of taste, and too arbitrary. So this has to be disguised. What better disguise than to make the personal general: and so psychological motives and experience are generalized.

One way of disguising the unwarranted generalizing of one’s taste is to characterize the objects of your love relative to your taste, asking, in this case, why these are the books I love by asking instead, “What makes these books lovable?”

There is no way, however, to determine why these books are lovable—the *why* is too vague. And it is likely that there is more than one reason, motive or cause; and how could their roles be determined and distinguished, prioritized and tested?

It is not clear that we love for reasons, anyway. So personal experience gets bolstered by diagnosis, psychological theories, and an anecdotal sociology. None of this is really philosophy.

This does not mean that our project was impossible, just fraught with danger. There is an excellent way of examining our practices with art. One great example is provided by the art critic and iconoclast David Hickey. In his essay “Art Collectors,” he writes:

The decorum of communicating through the medium of an object has a quiet, cowboy courtesy about it, like wranglers sitting around a campfire talking into the flames, and it suits me. Also, I love the waft, flutter, and filigree of desire, insight, self-revelation, and sublimation. (142).

This has the right mix of critique, anthropology and psychology—the action of talking through and about art embodies a certain ethos, and produces a particular kind of conversation—the kind he characterizes as “the waft, flutter, and filigree of desire, insight, self-revelation, and sublimation.” I would commission Hickey to write the *Actions in Art* entry for “The Art of Talking around a Campfire.” Such an entry would be an exploration of the art in an action or practice, not an exploration of an action in an art.

Hickey calls what he does “communicating through the medium of an object.” Through such communication art would be revealed. The action of communication is not in the art, but the art is a means of communicating. We might want to change our title to “Actions through the medium of Art,” a less catchy one, but possibly more true. If we have to discover how art exists in the details of our engagements, then we should not assume we know what art is ahead of time. Certainly, the conventions that say a novel is a novel and that it is art are contested and without any secure warrant. To dissolve any particular kind of art I just have to believe it isn’t art. But if my belief makes it art, then art is a pretty trivial thing. You might believe in God, but if you imagine that your belief in God makes God, that is no God I would believe in. And the same with art.

This does not mean that art is necessarily mere belief, but that it is a contested kind of thing; its *status as something* has to be discovered and determined. Is art mere belief, habit, and cultural prejudice?

With that question in mind, I could not begin my own entry to our encyclopedia with art, I had to end with it. I could not look at a practice rela-

tive to an established sense of art, nor could I simply look at how art exists in some specific practice; I had to determine if art existed and as what.

I could assume, of course, that a picture existed that sometimes needs to be straightened, but I couldn't assume that straightening a picture was part of the art of visual painting, nor even that it was a part of the art of looking at paintings (but I could assume it was part of the art of keeping things orderly). I would have to discover *what art* was involved with *that action*, and I couldn't assume ahead of time what that art would be.

Maybe falling in love with a book made that book art or maybe not; but I couldn't test that by looking at the books I fall in love with and categorizing them as real art and not-art. The consequence of that exercise would not be a surprise anyway—I would love both real art and non-art, and for various reasons. If I discovered certain qualities that make a book lovable, that is just as much a confession of what I find lovable as it is a description of a set of qualities of that book. What is lovable hangs free over nothing; and those qualities are bound to my descriptions, and those descriptions will have all sorts of war-rants and bases.

So I could not look at actions in art, but I had to discover *the art in certain actions*: I had to take art as the unknown and begin with actions. I began with the actions of seeing and forgetting.

Lawrence Weschler uses a sentence, attributed to Valéry, as a way of characterizing the visual art of Robert Irwin. The sentence is “Seeing is forgetting the name of the thing one sees.” I don't want to determine if this is a true statement, I just want to show that it is *the right kind of statement*; that it is an example of finding *the art in the action*.

Seeing, which might not seem like an intentional action in the way that opening a door might be, is for both Valéry and Irwin a practice, which means, you can get better at it, it requires both skill and disposition. Weschler's sentence

suggests as much: “Seeing is forgetting the name of the thing one sees.” What is claimed here is that seeing requires a further action, which is forgetting, construed again as something to accomplish, in order for seeing to happen.

This is not any forgetting, but a forgetting through discipline, through honing the eye. Forgetting, in this case, is the inverse of the art and action of remembering; we can try to remember and we can try to forget.

Irwin's discipline of seeing does not have as its goal an escape from conceptualization and into pure experience; the optical effects that can be so striking in his work rely on our expectations, that is, our *de facto* conceptualizations. Our eye is surprised. Such surprises do not break us free from our conceptual understanding, but they challenge how we rely and fit and participate with our ways of understanding. Irwin describes one of his aesthetic transformations of space at the Chicago Museum of Contemporary Art. At the back of the space at the Museum, Irwin found a rather strange empty room. He says:

So this room had a white ceiling, white walls, whitish floor, and a white pole in the middle, and the only other element in the room was the kick board, a molding that skirted the edge of three walls ... this baseboard was painted jet black ... What I did in the situation was that about six feet into the space I took a piece of black tape, about five inches wide, and laid it out across the floor; horizontally so that it picked up the black line and made a rectangle. (Weschler, 176-77)

Roberta Smith described the striking effect: “The area was transformed into a separate volume; it seemed to lift out of the museum and become so exclusively visual that it could have been almost any size” (Weschler, 177). A single piece of black tape transformed a room into a space that both enthralled and confused people. Irwin recalled that:

... people approached the room in the back very unsure of the ground they were on. Some people would not cross the line; ... a lot of people stuck their hand out to make sure they weren't going to bump into something, as if there were a glass pane there, or as if the room were somehow solid. (Weschler, 177)

To forget the name of a thing (a particular kind of aphasia) alters how we relate to the things we see and to our own understanding. But this aphasia is not an affliction, but an opportunity. Our forgetting the name of the thing we see resists our tendency to absorb what we see into our identification of it (names help us identify). Forgetting the name of something (as if refusing the power to domesticate things into objects) resists the subsumption of our practice of seeing under the concept of referring. We can still refer, by pointing or by saying, "that thing, there"; but refusing the orientation offered by names and naming allows for a different kind of intimacy with what we see (this intimacy need not be called a perceptual or aesthetic experience: there is nothing pure about it). This intimacy is a recovery of wonder, of seeing with surprise.

In seeing this way, we have simplified ourselves into the activity of our looking. In this simplification the art in our seeing (the practice of seeing better) has become a seeing of art (the revelation of that practice and potential). And this shows how this is the right kind of statement, if we are trying to understand how our actions and practices reveal or make art. Because in this case a way of seeing becomes a seeing of art—what art is gets defined by a particular kind of action and practice, which can itself be characterized in different ways.

This is the key. Not all seeing is art, only certain ways of seeing. There is no non-tendentious justification for why that way of seeing counts as art, but it suggests (it doesn't prove) that whatever we take as visual art (defined appropriately) is found in distinctive ways of seeing. Seeing is

something most of us do, but we too often do it inadequately; we project, assume, distort, overlook. So Irwin makes his art in order *to both find and learn the art in seeing*: he makes art so that something can happen such that *the practice of seeing* reveals *the art that is its quality and excellence*.

There are many ways of doing this and many different arts to make or reveal in this way. For example, Irwin comments: "As far as I am concerned, a folk art is when you take a utilitarian object, something you use every day, and you give it overlays of your own personality, what it is you feel and so forth. You enhance it with your life" (Weschler, 21). In the context of someone's life, folk art matters because it is a means of personal expression (an expression of personality), a way of living within a community or relative to an idea of oneself. It constitutes a commitment to aesthetic and personal expression, using the means established within a particular community.

Outside of the folk artist's community (and folk art can simply be one's house), that expression matters as an example of a way of living and a way of caring. Irwin generalizes that way of living and caring into an exploration and highlighting of our ways of seeing as human beings. He does not generalize his personality, he generalizes the care and investment in the making of certain things, everyday things. The circumstances and environment of our living shine with the possibilities of our seeing. This is an example of art *in* a particular human practice.

Loving a book is a kind of folk art, as well. It collects us in our care for it. Our love expresses our personality, but we also share that love and that book with others, even if we do not know those who share our love for it. The love may happen for reasons we never understand, but the action of the book's art demands a further art in our actions with it. What should we do now with this book we love? Our life will be the answer.

My general sense is that one cannot do any art if one does not understand the art in our

human actions. For Irwin that means art becomes an action (an attempt) to recover an art. If we think of art, as Irwin does, as a means of actualizing an art nascent in our everyday actions, then formal art is a means of recovering everyday art. This returns us to our title—*Actions in*

Art, because the *actions in art* are just those that recover the *art in actions*. Or rather, our actions with art matter when they recover the art in our actions, and not otherwise.

VERSÃO PORTUGUESA ➔

BIBLIOGRAPHY

- Hickey, David. *Pirates and Farmers: Essays on Taste*. NY: Ram Publication, 2013.
- Weschler, Lawrence. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*. 2nd ed. Berkeley: U of California P, 2009.

QUANDO A NEVE É GERAL

Teresa Bartolomei

Universidade de Lisboa

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (*Dubliners*, James Joyce)

Acho improvável que haja muitos leitores dispostos a contestar a opinião corrente do público e dos críticos que elevaram este célebre trecho final do conto «The Dead», de James Joyce, ao estatuto de clássico, concordando que não se trata apenas de uma grande página de literatura, mas de um grande ensaio de escrita lírica. Aqui temos — podemos afirmar aliviados e satisfeitos, porque com Joyce estamos de certeza fora do perigo das areias movediças do sentimentalismo

e do seu pendor para o kitsch — o lirismo no seu melhor.

O problema, ou pelo menos a discussão, contudo, surge quando nos perguntamos o que significa esta avaliação. O que entendemos exactamente ao dizer que esta é uma página de puro lirismo?

Utilizamos abundantemente o substantivo *lírica* e o relativo adjectivo sem os problematizar excessivamente, como aquelas palavras que abrem as portas sem que se saiba exactamente como o conseguem, porque não sabemos bem o que denotam. Notoriamente, esta condição de indeterminação não tem nada de excepcional, pelo contrário: Wittgenstein construiu uma teoria de amplo fôlego sobre a observação banal de que, no fundo, falar é, na maioria dos casos, comunicar com sucesso sobre aquilo que não sabemos e que esta imprecisão não é uma doença a tratar mas a forma de vida em que a língua magicamente nos sustenta.

Querendo dar um nome a estes termos que funcionam pragmaticamente apesar da sua indeterminação denotativa, poderíamos chamá-los palavras-sextante, porque ajudam a colocarnos na nossa posição no horizonte do saber e do fazer, estabelecendo coordenadas e referências relativas, em vez de nos transmitir denotações absolutas ou definições consistentes. Não é suficiente, mas é já muito, como sabiam os antigos

navegadores — afinal, foi assim que Colombo chegou às Índias, *pardon*, às Américas.

É este precisamente um dos problemas das palavras-sextante: podem levar-nos para territórios novos, aos quais damos nomes antigos, ou a territórios antigos, aos quais damos nomes novos. Afinal, foi isto que se deu com os grandes Lusíadas, que é sabido serem um dos povos mais poéticos da terra e jogam aos dados com as palavras, às vezes perdendo impérios, como aconteceu ao sublimemente lírico D. Sebastião (só os Portugueses podem ficar incondicionalmente apaixonados pelo rei que os arruinou politicamente, tirando-lhes a supremacia dos mares e a independência, por reconhecer nele um herói do fazer poesia da história, apagando em nevoeiro a fronteira entre mito e realidade).

Por isso é oportuno, de vez em quando, escrutinar estas palavras e pôr em questão a sua função, não com a ambição desproporcionada de fazer delas palavras-designação, determinando em denotação o seu significado, mas com a ambição modesta de afinar a pertinência das coordenadas que estabelecem, dando-nos rumos menos aleatórios.

Efectivamente, se analisarmos o termo *lírica*, encontramos pelo menos três famílias de significados não mutuamente assimiláveis, apesar de serem frequentemente sobrepostos. Na primeira família, chamamos *lírica* a uma forma de discurso focada na expressão subjectiva, emocionalmente carregada, da interioridade pessoal. Esta definição é de longe a mais popular e radicada: a sua canonização sistemática na *Estética* de Hegel corresponde a uma tradição antiquíssima (que podemos reconduzir até à *Poética* de Aristóteles, mesmo que aí as coisas não sejam tão lineares) que se mantém referencial até hoje.

Em rigor, segundo este critério, podemos qualificar como líricos tanto o último capítulo do *Ulisses* de Joyce (o monólogo de Molly Bloom) como um soneto de Petrarca, um trecho de discurso indirecto livre em Jane Austen como um poema de Wallace Stevens. Mas estamos seguros

de que podemos catalogar como líricos capítulos inteiros de *Tristram Shandy*, passando eventualmente pelo «Love Song of J. Alfred Prufock», desaguando finalmente numa página de diário de Bridget Jones? (Não há ali tudo: sentimentos, expressão subjectiva do eu, atitude reflexiva, faltando simplesmente a assim dita «qualidade poética»?)

Perante estas dificuldades, a proposta do «New Criticism» de ortodoxia eliotiana, que dominou a análise literária de boa parte do séc. XX, é limitar radicalmente o campo de aplicação desta definição, qualificando algo acrobaticamente a escrita lírica como uma forma de discurso focada na expressão da interioridade limpa do eu do autor, algo que poderíamos qualificar como expressão objectiva da interioridade. Nesta segunda família de definições, a lírica é essencialmente identificada com a poesia, reconhecida normativamente como uma apresentação não-confessionalista da experiência interior, enquanto corta toda a ligação, seja com a representação proposicionalmente consistente do mundo exterior (com a garantia da referência denotativa), seja com a subjectividade de quem escreve e com as suas intenções.

Afecção receptiva e intenção poética (duas componentes essenciais da subjectividade) tornam-se, nesta perspectiva, pecados literários e críticos a evitar: ai dos autores e leitores que produzam e pesquisem os textos nesta perigosa linha! Os textos são objectos labirínticos (construídos por meio da acumulação de paradoxos, ambiguidades, hipertrofismos conotativos), e não há falácia maior do que os infectar com a subjectividade de quem os escreve, de quem os lê.

Afinal, definir o discurso lírico a partir dos seus conteúdos parece criar mais problemas do que aqueles que resolve; por isso é razoável tentar encontrar uma determinação diferente das coordenadas que nos dá o termo *lírica*, optando por caminhos resolutamente formais. Além do mais, é esta a indicação que nos vem da etimologia, sendo que no original grego *lírica* denotava a palavra

associada com um certo tipo de música, designando uma forma determinada de poesia cantada com a lira. Efectivamente, foi para esta direcção que enveredaram muitos do *new critics*, procurando determinar a «objectividade» da expressão poética da interioridade na sua não-determinação linguística, na sua ruptura radical de toda a ligação com o mundo «objectivo», com a referencialidade denotativa (Cf., por exemplo, o ensaio de Cleanth Brooks, «The Heresy of Paraphrase»).

O problema com esta terceira família de definições é, como na primeira, a sua amplitude: o excesso de generalidade do ponto de vista acaba por ser não discriminante. Nesta caracterização formal, a escrita lírica é distinguida antes de mais pela sua densidade e opacidade semântica, devida essencialmente a um generoso e complexo recurso às figuras retóricas, que a marcam por uma insolúvel ambiguidade: a peculiaridade da escrita lírica dá-se nas dinâmicas semânticas, nos mecanismos linguísticos a que recorre, caracterizados pelo registo não mimético, não-denotativo, de cariz eminentemente «retórico», de sistemática excedência dos conteúdos proposicionais. Lírico é aqui contraposto a realístico e «literal», postulado como forma de discurso que visa produzir uma representação gnoseologicamente consistente da realidade. A vantagem desta definição é que fornece uma categoria muito ampla que liberta o termo *lírica* do vínculo a um género literário (a um certo tipo de poesia, curta, formulada na primeira pessoa, a-histórica, etc.), mas, por outro lado, é, como já dito, tão inclusiva que acaba por ser co-extensiva com o termo literatura: toda a boa literatura é realmente uma activação intensiva e coerente de figuras retóricas levando a uma indeterminação semântica que diferencia o discurso literário do discurso comum (que visa ao mútuo entendimento, ao sucesso da comunicação) e científico (que visa ao estabelecimento da verdade dos factos e dos pressupostos ou da consistência das regras).

A insatisfação com estas três famílias de padronizações críticas associadas à palavra lírica

convida, em conclusão, à exploração de novas direcções, e o objectivo deste breve ensaio é precisamente testar uma sua caracterização alternativa. A minha proposta é que a figuralidade lírica (como componente essencial mas não exclusiva da escrita literária) se constitui em fazer da sensibilidade sensorial, da capacidade de «ver», «ouvir», «tocar», «cheirar», «provar» (de tornar relevantes as percepções interceptadas), um meio expressivo e interpretativo na sua associação pontual com conteúdos intencionais, em torná-la co-significante de um sentido construído a nível não linguístico, mas textual. Na figuralidade lírica a percepção não é referida para descrever o estado do mundo físico que ela regista, mas para exprimir um conteúdo cognitivo e emocional que é articulado interpretativamente por ela (quer dizer: é, por ela, elaborado como dado semântico): dizemos o que sentimos e o que pensamos *por meio* daquilo que vemos, ouvimos, cheiramos, palpamos e provamos.

A dificuldade está evidentemente, em explicar este «por meio»: cada poema, cada texto fá-lo diferentemente, recorrendo a mecanismos analógicos, associativos, condensativos, deslocativos, opositivos, (aditivos, subtrativos, permutativos), a toda a panóplia das figuras linguísticas (que são um dos instrumentos maiores ao serviço desta figuralidade lírica, mas não podem ser identificadas com ela: a densidade retórica de um texto não é, por si só, lirismo). Além disso, nem todas as modalidades de expressão interpretativa de conteúdos cognitivos e emocionais *por meio* da componente perceptiva são líricas, se definimos como líricas somente aquelas em que o princípio da articulação significativa é tirado unicamente da própria percepção: na alegoria, por exemplo, a *ratio* expressiva é conceptual e não perceptiva, por isso a alegoria não é lírica (a dimensão perceptiva não é autónoma no seu papel de semantização, sendo submissa à *ratio* lógico-conceptual). Igualmente, muitas das figuras a que chamamos simbólicas não são líricas, porque a *ratio* semântica que as produz

não é perceptiva mas cultural (intertextual ou intersemiótica: é o reenvio entre saberes codificados meta-perceptualmente que produz a significação).

O que me proponho mostrar é que aquilo que torna *lirica* a página final de «The Dead» não é o facto de falar do protagonista do conto, dos seus pensamentos e emoções, recorrendo a uma série de figuras de estilo (aliterações, metáforas, quiasmos, iterações, paralelismos, etc.), mas sim falar dele e do mundo por meio da neve. O estado interior de Gabriel, o nosso herói, não é representado (mimeticamente), feito objecto de uma cadeia de enunciações (descritivas, narrativas, reflexivas, confessionais) que nos informam sobre aquilo que se passa dentro dele e sobre aquilo que ele pensa passar-se no mundo, mas é expresso interpretativamente na formulação perceptiva do nevão e numa sapiente arquitectura de referências perceptivas que o preparam nas linhas anteriores.

Quão grande é a diferença entre esta forma de exposição de uma experiência interior — lírica porque simbolizada por meio da experiência perceptiva não por ela evocada mas a ela figuramente associada — e a sua expressão mimético-descritiva, pode ser evidenciado na comparação com o parágrafo imediatamente anterior a este, escrito precisamente num registo não lírico mas narrativo e reflexivo-confessional:

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling.

Emoções e pensamentos do protagonista são enunciados e representados aqui tanto em forma narrativa como descritiva: vemo-lo chorar e vemos, com ele, as imagens (as *formas*) que ele imagina, que preenchem a sua mente. É-nos dito aquilo que ele sente e como ele avalia o que sente (o amor e a novidade de uma peculiar percepção deste sentimento). Uma designação lexical diagnóstica conceptualmente a diferença entre consciência e compreensão («He was conscious of, but could not apprehend») que experienciamos perante conteúdos cognitivos-limite, que desafiam a nossa capacidade de «apreensão», como a fronteira entre a vida e a morte. A vertigem da dupla dissolução do mundo interior e exterior (da definibilidade da própria identidade e da realidade física em termos objectivos), que este pensamento provoca, é representada com acríbica precisão proposicional («His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling»).

O objectivo geral do parágrafo é dar-nos uma representação consistente dum estado de dissolução da consciência (submergida por uma vaga de pensamentos, emoções e estímulos físicos racionalmente ingovernáveis); a complexidade dos dispositivos envolvidos aumenta e não reduz nem questiona a pretensão de adequação informativa da descrição: o registo narrativo é subtilmente fragmentado pela combinação dos pontos de vista homodiegético e heterodiegético, com uma perspectiva narrativa externa, prepotentemente omnisciente («Generous tears filled Gabriel's eyes»; «The tears gathered more thickly in his eyes») que colapsa abruptamente no discurso livre indirecto («His own identity was fading out into a grey impalpable world»). A combinação do duplo factor (físico e moral: o sono e o pensamento de que entre vida e morte não há fronteira absoluta) de perda de controlo consciente dos próprios estados interiores e da percepção do mundo exterior é modulada com

extraordinária subtileza lexical na reconstrução da transição gradual em que se produz a implosão do eu na ingovernável maré do inconsciente (primeiro, «he knew»; depois, «he imagined he saw»; enfim, «His own identity was fading»).

Com efeito, é evidente a descontinuidade deste trecho com o que se segue, e com uma parte daquilo que o precede, que afinal dizem a mesma coisa, mas dizem-na de forma tão diferente, deixando de nos dar informações sobre estados interiores num registo mimético-descritivo, figurativo, para nos dar a descrição de fenómenos físicos (uma série de actos do protagonista, o estado do quarto, um nevão) que se configuram como recapitulação lírica do sentido do conto. Porque é mesmo isso que temos aqui: invertendo a perspectiva a que estamos habituados, segundo a qual uma paráfrase é uma reformulação declarativa dum texto poético, uma tradução em prosa do seu conteúdo proposicional, temos que ver nestas linhas finais de «The Dead» uma paráfrase lírica do conto. Na descrição do nevão sobre a Irlanda, Joyce condensa uma expressão interpretativa da visão geral da condição humana desenvolvida narrativamente no relato do serão em casa das meninas Morkan («Misses Morkan's annual dance») e do que acontece a seguir entre o protagonista e a mulher.

Olhando e ouvindo com Gabriel a neve a cair, é-nos dado perceber *com ele* aquilo que se passou; é-nos dado partilhar com ele uma circunstância física que é expressiva do sentido do que lhe aconteceu (do que nos foi narrado) ao produzir a sua compreensão e se torna por isso epifânica em termos joycianos (implicando a indisso-lubilidade de um decurso hermenêutico pontual com a sua «manifestação física», com os fenómenos que causam o seu acontecer: a compreensão torna-se evenemencial, porque o seu mecanismo racional é subordinado ao meio espaço-temporal que a produz). Leitores e intérpretes parafrasearão conceptualmente, cada um à sua maneira, a descrição do nevão, mas não poderão divergir no reconhecimento de que nele é transmitido o sentido do conto, da experiência interior de Ga-

briel nele narrada: a descrição do fenómeno meteorológico do nevão é lírica e não teórica (não pretende comunicar uma verdade de facto), porque não nos informa sobre um estado do mundo, antes exprime a interpretação do estado interior de compreensão produzido no protagonista pela percepção do fenómeno.

Página após página, o conto desenvolve uma lenta, inexorável corrosão da fronteira entre dentro e fora, pertença e exclusão, memória e experiência, passado e presente, vida e morte. Onde está Gabriel? Está dentro ou fora, pertence ou não ao meio em que figura, alguém que enquanto se move dentro da festa se quer lá fora, ao ar livre da noite?

Gabriel's warm trembling fingers tapped the cold pane of the window. How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone, first along by the river and then through the park! The snow would be lying on the branches of the trees and forming a bright cap on the top of the Wellington Monument. How much more pleasant it would be there than at the supper-table!

Para depois, logo a seguir, sempre acompanhado por «dedos trementes», inverter a situação de desejo, imaginando alguém lá fora, no ar livre da noite, querendo estar dentro, onde se desenrola a festa?

Gabriel leaned his ten trembling fingers on the tablecloth and smiled nervously at the company. Meeting a row of upturned faces he raised his eyes to the chandelier. The piano was playing a waltz tune and he could hear the skirts sweeping against the drawing-room door. People, perhaps, were standing in the snow on the quay outside, gazing up at the lighted windows and listening to the waltz music. The air was pure there. In the distance lay the park where the trees were weighted with snow. The Wellington Monument wore a gleaming cap of snow that flashed westward over the white field of Fifteen Acres.

Vivem no passado ou no presente as meninas Morkan e todos os seus velhos convidados, absorvidos na saudosa recordação dos bons tempos antigos (da própria juventude, da música e da sociedade irlandesa)? E pertence ao futuro ou ao passado o patriotismo irlandês de Miss Ivors, que se alimenta de uma tradição mítica, *sombra* mais evocada do que conhecida? (“And haven’t you your own land to visit,” continued Miss Ivors, “that you know nothing of, your own people, and your own country?”) Qual Gretta estará a ver Gabriel, quando compara a imagem actual da esposa com a beleza perdida da juventude?

He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange, friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death.

É ainda viva ou não será já apenas uma sombra de si mesma a «pobre tia Julia», de quem fica apenas a voz do que era, de que um fugidio «haggard look upon her face» denuncia inequivocamente que, em breve, será «uma sombra com a sombra de Patrick Morkan e o seu cavalo», sombra como a sombra de Michael Furey? Será mais vivo Gabriel, «fading and withering dismally with age», ou o antigo namorado da sua esposa, Michael Furey, «boldly passed into that other world, in the full glory of some passion», cujo papel na vida da mulher terá sido eventualmente muito mais importante do que o do próprio marido? («It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life.») Estará realmente morto o homem que derrota o protagonista na hora em que este pensava triunfar? («At that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive

being was coming against him, gathering forces against him in its vague world.»)

O que nesta página faz a neve que cai, cai, plácida e leve, tão escura como luminosa («dark and silver» ao atravessar obliquamente a luz da lâmpada da rua), que cai em «toda a parte», cai igual «sobre vivos e mortos», sobre as «colinas» e a «planície», sobre a terra e o mar, tão perto, que é audível e tão longe, que o espaço distante que ela alcança pode apenas ser imaginado; o que ela faz ao encobrir tudo num manto uniforme é manifestar a uniformidade de tudo (mais precisamente, exprimir este conteúdo textual, a «mensagem» construída pelo conto). No universo textual de «The Dead» não há diferença entre perto e longe, alto e baixo, aqui e além, coisas e seres humanos, vivos e mortos, perante o facto de que eles todos («every part of the dark central plain, every part of the universe») estão sujeitos àquela queda suave e inexorável («softly and faintly falling») que é a passagem do tempo, àquela descida da sua última hora («the descent of their last end»), que anula toda a diferença entre cair (*fall*) e jazer (*lay*).

Vemos como esta epifania que no último trecho do conto condensa a manifestação da indiferença entre viver como estar morrendo (faintly — *caindo*) e estar morto (*jazer—lay*), num passar do tempo que é passar e conjuntamente ficar, sedimentar-se no presente do mundo e dos outros de forma diferente (tornar-se e ficar como sombra), é preparada ao longo de toda a página por meio de uma sapiente arquitectura perceptiva de reiterados paralelismos em volta deste par:

— Primeiro, é-nos descrita a mão de Gretta que jaz (é *mantida*) na mão do marido, que depois a deixa *gentilmente cair*, para ir *inclinar-se*, apoiando-se, sobre o próprio cotovelo (*inclinar-se*: um cair parcial, parado, que é um jazer, manter-se) («Gabriel held her hand for a moment longer, irresolutely, and then, shy of intruding on her grief, let it fall gently and walked quietly to the window./ She was fast as-

leep./ Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moments»);

— Em segundo lugar, acompanhamos os olhos de Gabriel que se dirigem para a roupa e as botas de Gretta: algumas peças de vestuário pousadas sobre uma cadeira, um cordão suspenso sobre o chão (numa queda parada), uma bota parcialmente *caída*, a outra que *jaz* ao seu lado («His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side.»);

A seguir, esta correspondência entre fazer e cair (e o estado de suspensão entre os dois: o *dangling* de quem não sabe se ainda está vivo ou já está morto) reproduz-se num quiasmo maravilhoso da interação física e espiritual entre Gabriel e a mulher, lado a lado entre descer, depôr-se, e fazer (como a mão de uma e o corpo do outro), como o cordão e as botas:

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. He thought of how she who lay beside him had looked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

No fim, na última, grandiosa passagem, a cadeia de apresentações perceptivas desta reciprocidade é recapitulada e manifestada como chave semântica de toda a cena (de todo o conto) numa explícita exposição do paralelismo e da contiguidade do cair físico e metafísico: do fenómeno perceptivo (a neve, que cai e que jaz) e da condição existencial — do morrer, que é uma descida para o fim, que produz um fazer corpóreo e mental, na memória, na vida do mundo e dos outros («It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay bu-

ried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns»).

Espero, assim, ter tornado evidente como uma leitura desta página de Joyce que não tome em conta o complexo sentido figural (não simplesmente figurativo, descritivo) da exposição destes dados perceptivos e que se limite a reconstruir a experiência apresentada unicamente na base do registo narrativo dos actos e do discurso indirecto livre que restitui os pensamentos e as emoções de Gabriel, amputa uma componente textual essencial (não meramente decorativa). As botas e as roupas da mulher; o apoiar-se à janela e o sucessivo estender-se na cama de Gabriel não são simples descrições do meio ambiente, que realçam o efeito «realístico» do conto, mas compõem um arquitectura figural que concorre de forma substancial para a construção do seu sentido.

Numa progressiva, quieta e gentil acumulação perceptiva ao longo da página, o movimento de queda que se dissolve «imperceptivelmente» (*impalpable*) em estase, generaliza-se como uma condição universal em que não há diferença entre mãos e corpos (partes e todo), botas e seres humanos, homem e mulher, neve e tempo, vivos e mortos («His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead»).

O orgulho antropocêntrico da supremacia da consciência desfalece neste quadro cósmico de plácida queda, de *lenta dissolução* de tudo na descida do fim que se manifesta como lei universal, que não admite diferenças, excepções, hierarquias. Se «a neve é geral sobre toda a Irlanda», então a neve é geral sobre todo o universo: a notícia jornalística torna-se epifania metafísica, não por generalização conceptual, abstractiva, nem por intuição mística, de acesso a uma realidade transcendente, mas por meio da conversão figural da sua experiência perceptiva em dimensão interpretativa da condição existencial do ser

humano. Ao escolher fechar «The Dead» com uma paráfrase lírica do conto, Joyce faz uma operação poética em que o dado poetológico é elaborado como dado ontológico: afinal, se podemos ser ditos (expressos) por aquilo que vemos, ouvimos, palpamos; se a figuralidade lírica pode tornar-se manifestação epifânica, expondo autenticamente qualquer coisa de nós, isso acontece porque a verdade última sobre o homem é sermos corpos, é sermos natureza, sem além, sem depois, sem Céu, sem diferença ontológica substancial entre ser e ente, entre vida e morte: sombras presentes e passadas, botas e corpos de casal, neve e tempo, colinas e planície, terra e mar, perto e longe, vivos e mortos. Joyce conclui liricamente «The Dead» e com ele *Dubliners* (uma recolha de contos ricos em elementos simbólicos, mas muito poucos em passagens líricas), porque a possibilidade de sermos ditos pela natureza (de nos reconhecermos na neve que cai) revela-nos que não somos mais do que natureza: longe de todo o simbolismo metafísico (longe da pretensão artística de desvendar os mistérios do ser, de abrir as portas sensorialmente fechadas do além, decifrando o arcano dos emblemas e oferecendo intuições ontológicas), a figura lírica, plácida e leve — despreziosa, discreta —, da neve atesta, na perspectiva joyciana, que neste mundo não há segredos, não há mistérios, que aquilo que está encoberto é aquilo que

é manifesto. Na sua platitudo de notícia de jornal, a realidade física do acontecer é a verdade metafísica do ser no mundo. A epifania joyciana não pretende dizer e mostrar nada mais do que aquilo que todos dizem, todos sabem, todos experimentam, sem todavia reconhecer aquilo que a sua experiência estética torna evidente: o seu conteúdo inultrapassável de manifestação do ser na própria imanência radical, o facto de que não há nada mais do que aquilo que aparece (segundo o mais puro, coerente, nominalismo). O «milagre» estético a que a arte dá expressão é, joycianamente, simplesmente o acto de acolhimento desta impossibilidade de transcender o próprio ser ao mundo, na beleza própria de todo o momento de autêntico auto-reconhecimento existencial e ontológico.

Obviamente, podemos discordar da verdade da epifania que, na senda da percepção da neve a cair, abre caminho na alvorada sonolenta do protagonista de «The Dead», mas dificilmente poderemos resistir à sua única, poderosa beleza. O artista não é grande ao convencer-nos das suas opiniões, mas ao expor o conteúdo cognitivo e emocional da própria experiência como nevão que bate leve no vidro da nossa atenção, fazendo-nos virar para a janela, e pondo-nos a olhar para fora, interrogando as trajectórias «dark and silver» dos flocos, das palavras, que riscam oblíquas a nossa noite interior.

BIBLIOGRAFIA

Joyce, James. *Dubliners* (1914). Penguin: London, 1992. 199-256.

SIMPÓSIO

O NOBEL 2017

A morte de pessoas famosas, desastres naturais, os resultados e as sondagens de eleições políticas, previsões económicas semanais ou o prémio Nobel da Literatura de 2016 estão entre o conjunto de acontecimentos que tiveram lugar nos doze meses que compuseram, tecnicamente, o ano de 2016 e que contribuíram para um sentimento generalizado de tristeza quanto ao futuro da humanidade. Por muito interessantes e proficuas que tenham sido as discussões originadas por cada um desses acontecimentos, interessa à Forma de Vida a discussão sobre o Nobel da Literatura de 2016, Bob Dylan. As reacções variaram entre notícias apocalípticas sobre o fim da literatura e de tudo o que ela representa, e o assentimento fervoroso de que a Academia tinha, finalmente, acertado na sua escolha; pelo meio, além de quem ficou indiferente, muitas pessoas acharam que a escolha abria os limites da literatura a um conjunto de práticas contemporâneas próximas da literatura, como a banda-desenhada ou os guiões de cinema. Pedimos por isso a um conjunto de pessoas ligadas às letras e à música que dessem a sua opinião breve sobre quem poderia ser o próximo prémio Nobel da Literatura, para saber se há ou não consequências sobre tão ousada decisão da Academia Sueca.



ADÍLIA LOPES

É claro que eu devia ganhar o Nobel. Mas acabava-se o sossego. Deus me livre.

ALEXANDRE ANDRADE

O prémio Nobel da Literatura de 2017 será uma consequência natural do movimento subversivo que começou por ser protagonizado por uma pequena minoria de membros do comité, tendo-se rapidamente estendido aos restantes até se chegar a uma unanimidade que contrasta com as dissensões e clivagens internas descritas por uma imprensa alimentada regularmente por fugas, boatos e palpites de especialistas encarregados. Saturados da excitação mediática que rodeia o prémio, fartos de serem tomados por um oráculo, os membros da Academia sueca foram-se deixando seduzir pela tentação de responder ao excesso e à histeria com grãos de areia na engrenagem. Objectivo final: convencer o mundo de que um prémio é apenas um prémio (nada mais difícil de engolir do que uma tautologia). O começo foi modesto: o Nobel atribuído a Svetlana Alexievich em 2015 fez erguer o seu quinhão de sobranceiras duvidosas, mas prevaleceu a aclamação daqueles que viram nesta decisão uma lufada de ar fresco e de originalidade. A escolha de Bob Dylan suscitou reacções vigorosas, profissões de fé inflamadas sobre onde começa e

onde acaba a Literatura e querelas que fizeram lembrar o caso Dreyfus. Contudo, a reputação da Academia não sofreu mais do que beliscões, e até não faltou quem opinasse que o seu prestígio saiu reforçado graças a esta manifestação de abertura à cultura popular e às novas maneiras de celebrar a palavra. Para 2017, a estratégia terá forçosamente de se radicalizar. A atribuição do prémio Nobel a um argumentista de *sitcom*, a uma equipa de criativos publicitários, a um *chef* borgonhês que publica receitas de molhos redigidas em alexandrinos impecáveis ou a um algoritmo de redes neuronais capaz de escrever haikus são neste momento ponderadas pelos membros do comité, unidos como nunca no seu propósito subversivo. Se isto não for suficiente para ensinar o mundo a relativizar e a perceber a piada, não restará outro recurso a não ser um *happening* numa praça de Estocolmo, envolvendo uma tómbola descomunal, imitações, engolidores de fogo e bigodes postiços. «Os fins justificam os meios» alegará o porta-voz, com um ar cansado. «E agora vão para casa, preparem uma boa chávena de chá e leiam, leiam muito.»

DÉBORA UMBELINO

Vou ser muito sincera, sinto-me dividida no que diz respeito a esta questão do Dylan.

Meio mundo a favor, meio mundo contra... Como tudo na vida. Posso dizer que me insiro nas duas metades. Desde pequena que Dylan está muito presente nas minhas escolhas musicais, daí ser um bocado suspeita. Dylan é um ótimo letrista sim, dedicando muito do seu tempo à escrita, tal como demonstra em livros como *Tarantula* ou *Chronicles*.

Acho que foi uma escolha inteligente por parte da Academia Sueca escolhê-lo para Nobel da Literatura, uma vez que assim se podem abrir portas a outro tipo de escritores. Com argumentistas tão bons, porque não dar o Nobel da Literatura a um argumentista ou até mesmo a um humorista? Nem toda a gente consegue abordar assuntos importantes utilizando uma boa dose de sarcasmo que puxa a gargalhada; George Carlin é um exemplo disso.

A meu ver a Academia Sueca fez uma jogada bastante inteligente. Não vou dizer que sou a favor ou contra o Nobel ter ido para Dylan: como disse anteriormente sinto-me dividida no que toca a esta decisão!

Suponho que a problemática aqui remete para o porquê de ter sido um músico o escolhido e não um escritor consagrado, como por exemplo Cormac McCarthy.

Presumo que, hoje em dia, se deva ter um espírito mais aberto em relação ao que é considerado como «literatura».

Não vou escolher ninguém, porque a escolha de uma só pessoa se ia demonstrar difícil. Há muitos génios por aí e é sempre injusto deixar alguém de fora.

Porque não confiar na escolha dos críticos literários? Se olharmos em retrospectiva, vemos que grandes nomes foram escolhidos; porque é que haveríamos de pôr em causa essas escolhas? Casos existiram que causaram alguma polémica, mas a verdade é que, se todas as escolhas fossem «previsíveis», como é que poderíamos expandir horizontes e perceber que existem outras pessoas e outras formas literárias que podem contribuir, talvez de maneira diferente, para o mesmo fim?

FILIPPE MELO

Senhoras e senhores, o Nobel irá para... Alan Moore! O autor vê hoje a sua vasta obra na BD celebrada e premiada e regressará a Northampton com o mais prestigioso prémio, que outrora era apenas atribuído apenas a livros sem bonecos!

Ora, dito isto, cabe a este jurado de meia-tigela argumentar a sua escolha. Por mais polémica que seja a decisão, baseia-se numa verdade inevitável — Alan Moore contribuiu para que os livros de BD se aproximassem, mais do que nunca, da literatura. Com obras como *Watchmen*, *From Hell*, *Miracleman* ou *Jerusalem*, Moore deitou por terra qualquer preconceito existente de que este tipo de livros é só para crianças. No processo, desconstruiu o mito do super-herói, criando personagens verdadeiramente reais, humanas e memoráveis, e histórias tão grandes ou maiores do que as obras escritas por muitos dos anteriores laureados com este prémio.

A importância da sua obra para a chamada cultura popular é vasta — vários dos seus trabalhos foram adaptados ao cinema —, mas a profundidade do seu trabalho reflecte-se especialmente no pensamento político do seu tempo. A máscara de Guy Fawkes de *V de Vendetta* foi adoptada como símbolo global de protesto e de contra-cultura — é o rosto dos Anonymous, tendo-se tornado um símbolo vastamente mais reconhecido do que a obra que lhe deu origem.

Na Internet encontrarão diversas entrevistas e artigos que ilustram a célebre tendência eremita de Moore — normalmente acompanhada

de um terrível mau feitio. Além disso, há vários elementos que o envolvem numa aura de carisma: nunca viu as adaptações cinematográficas do seu trabalho, jurou nunca mais trabalhar para as gigantes da indústria (Marvel e DC) e dedicou-se intensamente a projectos musicais com personalidades como Mike Patton ou Damon Albarn (com quem se viria a incompatibilizar durante a feitura do *libretto* de uma ópera).

Há também um mito que diz que Alan Moore só apresenta os seus livros numa pequena livraria da sua terra natal. Foi essa livraria de Northampton que os meus colegas Juan, Santiago e Martin (com quem trabalho em banda desenhada) visitaram numa peregrinação, na esperança de verem um seu livro assinado. O livro foi recebido pelo dono da loja, que garantiu que o iria entregar a Alan Moore. Assim foi e, algumas semanas depois, o livro chegou assinado à Argentina. Esta história, para mim, mostra-me que Moore tem um respeito maior pelos seus leitores do que pelas grandes editoras ou produtoras de Hollywood — e isso diz muito sobre a sua forma de ver o mundo e a arte.

Tal como o Prémio Pulitzer (que destaca obras de excelência na área do jornalismo, literatura e composição musical) foi apenas uma vez atribuído a um livro de BD — o genial *MAUS*, de Art Spiegelman — seria, para os amantes da BD (e para todos os *nerds*, já agora), uma enorme vitória ver que a comunidade literária recebia, entre os seus pares, um homem que é, mais do que tudo, um escritor extraordinário.

FREDERICO PEDREIRA

A minha escolha é estapafúrdia. Jamais António Franco Alexandre ganharia o Prémio Nobel da Literatura. Ainda assim, a recente atribuição do Nobel a Bob Dylan levou-me a pensar no prémio, em prémios literários, aliás, de uma forma para mim inusitada, e acredito que essa atribuição tenha levado muitas outras pessoas a pensar como se chegam a tais conclusões. É estranho (se calhar saudável) pensar que me lembro do Prémio Nobel só quando o mesmo é atribuído, uma vez por ano, tal como nos lembramos de certos familiares só quando chega a altura do seu aniversário. Na verdade, não interessa muito. Ainda assim, é um acontecimento, e é como se o mesmo voltasse a ter para nós uma realidade e uma importância que tristemente definham no resto do ano. A arte de Dylan, que muito prezo, ganhou o Nobel. Os limites da noção de literatura foram testados, ultrapassados? Não dá essa ideia. Não acredito que um escritor resolvido se empenhe num fundo trabalho de revisão da sua ordem de prioridades criativas depois da atribuição do Nobel a um músico e escritor de canções. Os leitores não levarão a literatura verdadeiramente a sério depois da inesperada atribuição? Seria tão-só sintoma de prévio desinteresse. Os padrões de selecção da academia sueca são-me tão estrangeiros como a repartição das tarefas e as horas de refeição da família na casa vizinha. Não há como entender semelhante engrenagem. Profícuo mistério, esse, que de um momento para o outro nos leva a debater literatura nas escadas dos prédios e dos escritórios. Nunca tantas opiniões terão rompido a arrepiante atmosfera dos *open-spaces* das redacções de cultura dos jornais. De repente, toda a gente sabe traçar a fina

distinção entre literatura e música, entre poema e canção. Depois do caldo entornado, o escritor senta-se e escreve, abstraído, o leitor senta-se e lê, abstraído. Um novo premiado substituirá Dylan este ano, e se tudo correr bem a conversa acerca do Nobel resumir-se-á a um dia e meio de debate, não mais do que isso. Assento a poeira aqui e nela estendo o nome de António Franco Alexandre. Impossível, dir-me-á qualquer pessoa que saiba como estas coisas funcionam. E é mesmo. Mas não deixa de ser o nome que me veio à cabeça, antes de todos os Murakamis deste mundo. No contexto sueco, Franco Alexandre tem tudo a seu desfavor: nunca constou nos quadros de honra da *Ladbroke's*, não está traduzido, salvo em esforços pontuais, é um grande poeta, português ainda por cima, e não publica um livro há mais de dez anos. Para além disso, é um autor bastante ignorado por cá, de lavra difícil e espetacularmente fora de moda. O seu exotismo não se relaciona com remotas geografias ou tópicos de inflamada actualidade, mas com o modo de fazer do seu poema um virar de costas sedutor e, em suma, de pensar cada livro como especial recanto em que inteligência e subtileza de expressão luzem em igual medida. («Not much», dirá o atento apostador.) Tem parte da obra reunida na Assírio & Alvim, no volume *Poemas*. Quatro outros livros foram depois publicados na mesma editora. Este é o meu premiado. Suspeito que só se possa falar nestes prémios num sentido individualizado, e nunca mencionando porquês alheios. São os nossos prémios. Atribuimo-los em nome individual. Estamos sempre a fazê-lo. Até quando pensamos nomes em voz alta. É isso o que agora faço. Um nome.

LUÍSA COSTA GOMES

O interesse que me desperta o Nobel da Literatura (já que não antevejo poder ganhá-lo) é absolutamente nulo. Nulo! Nada! Zilch!

Para mim, Bob Dylan, Bob Hope, Bob Hoskins, e todos os outros Big Bobs se equivalem na sua potencialidade nobelística. Porque passou a ser tão importante este troféu que tantos e tão bons perderam? Custa-me isto dos prémios literários (dos que não antevejo ganhar, pois os que antevejo poder vir a ganhar, desde já muito penhoradamente agradeço).

Aquilo a que nós, pelo menos na minha geração, chamamos Literatura encontra-se felizmente por todo o lado. Se tivesse de pensar nisso, dava o Nobel à Maria Velho da Costa (aí, o prémio teria real importância), porque ela é a escritora por antonomásia, herdeira da tradição literária experimental que sempre chamou tudo para dentro dos romances - incluindo letras de canções.

E como não é coisa que se resolva em quinhentas palavras, fica feito.

TESTEMUNHOS



Será o desaparecimento da película o fim do cinema? Vale a pena preservar o analógico para além do valor nostálgico? Na secção Testemunhos, partindo de uma entrevista conduzida por Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves a Maximino Fernandes, o projeccionista-chefe da Cinemateca, convidámos três pessoas ligadas de maneiras diferentes ao cinema para dar o seu testemunho sobre o fim da película e a implementação do digital.

ENTREVISTA A MAXIMINO FERNANDES

Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves

A Forma de Vida entrevistou Maximino Fernandes, o projeccionista—chefe da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, a propósito da profissão que exerce há cerca de cinquenta anos.

Tivemos de escrever um e-mail à Direcção da Cinemateca para podermos fazer esta entrevista e na altura perguntámos-lhe qual era o seu cargo oficial. Teve alguma relutância em dizer. Porquê?

Tive relutância porque não é preciso. As pessoas sabem que eu sou o chefe. Eu era Chefe de Cabine. Agora com esta mudança toda, sou Encarregado Geral Operacional. Como se isto fosse uma fábrica de fazer sabões... Na gíria, sou o chefe, exerço as funções de chefe. Isso não faz de mim alguém diferente. Já sou chefe há quase uma vida. Aqui estou há dezasseis ou dezassete anos, com vinte na Portela, mais sete ou oito em Setúbal, só de chefia tenho mais do que algumas pessoas têm de profissão.

Porque é que escolheu esta profissão?

Era miúdo e lá no sítio onde eu cresci [Brandão, no concelho da Amadora] montaram um cinema, um pavilhão desmontável. Ia para lá e depois comecei a vender rebuçados, aqueles pacotes que havia de bolachas de baunilha, e amendoins, ao intervalo. Ia para debaixo da bancada ver os filmes, tinha lá o meu buraco. Não podia estar dentro da sala, só ao intervalo; normalmente era tudo para maiores de doze. Foi assim: olhar para trás, ver aquela coisa no ar, ir para a cabine, ajudar a pessoa que lá estava, acartar com os filmes às costas, bem pe-

queno, de lá para aqui, para Lisboa. E pronto, uma coisa leva à outra... Tinha de rebobinar os filmes, depois ajudava a montar a máquina. Naquela época, primeiro que se arrancasse com uma sessão, tinha de se ter a experiência que eles achavam necessária. E foi assim: agora uma sessão, amanhã outra, ia levando a coisa até que passaram cinquenta anos.

E na adolescência, manteve-se sempre na profissão?

Sempre. Só tive uma paragem, em 1981, quando tive um acidente gravíssimo. Foi a única paragem que tive: dois anos, mais ou menos. Quinze dias depois de ter alta já estava num cinema; um cinema cujo equipamento era todo novo para mim: máquinas automáticas, com pratos... Nunca tinha visto aquilo na minha vida. No primeiro dia em que fui para lá, o senhor que lá estava não percebia nada daquilo. Estava a passar um filme e eu disse-lhe: «Olhe que está tudo desfocado». Ele respondeu: «Ah, mas isso é mesmo assim.» Era em CinemaScope. Eu pedi-lhe licença, fui lá e pus aquilo focado. Tinha uma coisa engraçada, era automático e manual; era uma Philips. Carreguei no botão, coloquei em manual e pronto, fiquei lá até ao fim do dia. E fiquei lá vinte anos até vir para aqui.

Qual era esse cinema?

Era o Cine Portela de Sacavém, dentro do centro [comercial].

E qual foi o primeiro cinema onde trabalhou?

Foi esse no sítio onde cresci. Dali fui para a Praia das Maças — também havia um cinema lá montado. Era engraçado: eram uns pavilhões de zinco, que depois por dentro estavam forrados com cortinados, e aquilo funcionava! O cinema, naquele tempo, era obrigatório. Quem é que não ia ao cinema? Era um vício que as pessoas tinham. Não havia mais nada, era o mais acessível e as pessoas iam para ali. Depois fui para o Magoito... E depois andei por aí... Andei no cinema ambulante muitos anos, estive no Cinema Bocage em Setúbal, dali fui para a Portela e da Portela vim para aqui. E aqui acho que vou acabar a carreira. Também já não falta muito.

Quando trabalhou no cinema ambulante, foi só na zona onde cresceu e nas outras de que falou, ou pelo país inteiro?

Andei com um filme quase um ano, pelo país fora. O romance passava na rádio, vendia-se a fotonovela, e eu apareci com o filme. Em boa verdade, era uma amostra do que diziam no romance. Chamava-se *Simplesmente Maria*. Só eu é que exibia esse filme, nas praças principais e em vilas, nas colectividades e casas do povo. Mas depois andei com mais. Trabalhei por conta própria numa parte do Alto Alentejo e na Figueira da Foz; depois passei para o fixo. Não gostava daquela vida, mas estava ligado a uma família do cinema. Em cinemas fixos, estou há uns quarenta e poucos anos. Também andei aqui nos cinemas de Lisboa a «matar sessões», como se dizia na altura: o dono do cinema precisava de um sujeito para ir projectar e eu ia. Ganhava mais do que estar num fixo. Para fazerem as sessões precisavam lá de nós e eu ia lá fazer aquilo. Era um modo de vida, não é? Tinha de trabalhar.

Falou numa família ligada ao cinema.

Estava ligado a uma, por causa da rapariga com quem vivia. Os pais dela, esses sim eram do cinema, e o avô. Agora fala-se aí em veteranos — aquele é que era o verdadeiro veterano, vinha do tempo do cinema mudo, tinha equipamentos do cinema mudo... Mas não foi por causa deles que apanhei o vício! Isso já vinha.

E esse vício do cinema veio da sua família?

Não. Na minha família ninguém se interessava por cinema. Também não havia muitas possibilidades. Recordo-me de uma irmã minha que, para ir ver o *Doutor Jivago*, teve de andar a juntar não sei quanto tempo. Até aquele dinheiro fazia diferença. E eu tive de ir fazer de «travesseiro», porque a minha mãe não a deixava ir ao cinema sozinha. Como as coisas eram! Naquele tempo era um exagero... Era a mentalidade, o regime.

Como é o seu dia-a-dia na Cinemateca?

Tenho de tratar de algumas burocracias. Mas desde aquela parte de cima [a cabine de projecção] até aqui abaixo — as salas de cinema —, é tudo da minha responsabilidade. Lá em cima, faço tudo o que há para fazer. Por exemplo: há visionamentos [sessões para a escrita das folhas de sala], sessões ao público, preparar o que vai passar — ficheiros MP4 ou outros, Betas, Blu-rays, DCPs, 35mm, 16mm —, tudo isso tem de passar por mim e, se eu não estiver atento, tenho a casquita da banana debaixo do pé. Às vezes, pequenas coisas, se desviamos a atenção: «Epá, não está cá este filme.» Já me aconteceu duas vezes. E é estar aqui e coordenar a equipa, sou o responsável. Também há a manutenção, dentro daquilo que estiver ao meu alcance, que não sou técnico de coisa nenhuma e sou técnico de tudo. Não estou cá como técnico, mas ponho a minha experiência ao serviço da Cinemateca. Há coisas que acontecem e o técnico não está ali ao virar da esquina; isto agora mudou tudo, é tudo electrónico, e é uma electrónica específica. Sou uma

peessoa que exerce as suas funções, aprendi um bocadinho ao longo da vida.

Disse «isto agora mudou tudo»; referia-se ao surgimento do digital por oposição à película? Quer dizer que a Cinemateca está a exhibir neste momento filmes em vários formatos?

Sempre exibiu. Betas, digitais, SPs, DVCAMs e MiniDVs, era o que havia. Agora com a entrada do DCP [*Digital Cinema Package*] deram cabo do cinema, como costume dizer. Nós temos e continuamos a trabalhar com cópias dos arquivos e das cinematecas, mas já passamos uma quantidade muito grande de cinema digital. Aqui há uns tempos era impensável.

Acha que o filme estaria melhor entregue se permanecesse em película?

Podem chamar-me conservador, ou o que quiserem, mas ando há muito tempo nisto e gosto mais de uma boa cópia de 35mm. E mais: até gosto de passar uma cópia que esteja usada, com riscos e com saltos, prefiro isso do que estar a passar um DCP. O DCP é um formato de fotografia, não tem obturadores, a imagem é muito limpinha, mas fazem-se atrocidades.

De que género?

Cortar imagem. E às vezes não trabalham bem ao nível do laboratório: aparecem as imagens, do princípio ao fim, todas da mesma cor. Os que fazem os DCPs da Cinemateca trabalham muito bem. Quando um DCP é feito de raiz, em princípio a coisa fica boa. Fazer a digitalização, tirar o grão, não é fácil, e nem todos estão preparados. Aquilo é complicado.

Acha que se pode preservar a película e a projecção em 35mm?

A cópia vai desaparecendo do circuito. O comercial já não tem, é tudo DCPs. Conheço quem faça batota: diz que é DCP e mete lá um Blu-ray. Pensam que as pessoas não notam, mas notam. Dizem que é uma resolução boa, mas não é a

mesma coisa, a resolução do DCP é o dobro. A película, posso garantir-vos — e posso garantir porque temos cofres para isso —, pode preservar-se no mínimo cem anos. Basta que esteja àquela temperatura. Temos cópias no ANIM [Arquivo Nacional da Imagem em Movimento] que estão lá há vinte ou trinta anos e está tudo no sítio. Com um DCP já ninguém pode garantir isso. Quem é que garante que se faz um DCP e que daqui por cinco anos funciona? É algo que requer manutenção. Qual é a manutenção que se pode fazer a um DCP? É pô-lo a trabalhar, é a única manutenção possível.

Quantas pessoas é que tem a trabalhar consigo, agora?

Sou eu e mais seis.

Também trabalha com estagiários na Cinemateca.

De há uns anos a esta parte, há pessoas que concorrem para vir para aqui aprender coisas. Pode não dar em nada. Adquirem estes conhecimentos e depois vão-se embora. É uma passagem, como outra qualquer. Mas haver pessoas que se interessam por aquilo que eu faço dá uma certa energia. Vêm para aqui só pelo gosto de aprender. Não ganham nada e implica despesas. Eles propõem-se a aprender, e eu proponho-me a ensinar.

Acredita então que a sua profissão pode continuar.

Acredito e faço votos para que continue, porque se não continuar é uma profissão que morre. Por enquanto não está morta. As pessoas não sabem o que é o cinema... Agora compra-se uma câmara, com uma boa resolução; cria-se um ambiente de luz, põem-se as pessoas a falar ou a fazerem o que quer que seja e faz-se um filme. Vêm para aqui e passam aquilo num ficheiro MP4. Chama-se a isso cinema? Quem não trabalhar com película nunca sabe o que é o verdadeiro cinema. Há um processo. É como revelar uma fotografia,

há um processo químico por trás. Por isso, hoje, há imensas dificuldades em fazer transcrições, ou digitalizações, de 35mm para DCP, principalmente no cinema português. É mal feito. Acabou-se uma indústria e criou-se outra, a de fazer os DCPs e as digitalizações. E nunca fica em condições, porque nunca é feito de origem.

Para si, fazer um visionamento é igual a fazer uma sessão para o público?

O visionamento tem de ser feito como se fosse uma sessão ao público. Mas se houver um percalço e tiver de se parar, porque entrou desfocado ou desenquadrado, no visionamento concedo que possa acontecer, na sessão ao público não. A sessão ao público é quase como se fosse sagrada, e eu aí não admito falhas. Admito falhas, não admito é negligência. As pessoas que trabalham cá não estão aqui para ver filmes; eu e a equipa estamos aqui para trabalhar para os outros. Fui educado assim: o respeito pelos outros tem de ser absoluto. Temos de primar pela qualidade, dentro daquilo que nos for possível. As pessoas não fazem ideia do que se passa na cabine, mas temos de estar em cima do acontecimento: aquilo vai desfocando, às vezes é só um milímetro, mas desfoca; o enquadramento vai desaparecendo... E temos de interromper quando é preciso, quando as cópias não oferecem grandes garantias. É pontual, mas às vezes acontece termos de parar. Falhar, errar, é humano, mas a negligência não. Incompetência, então, fico possesso. Fui educado assim no cinema.

O que quer dizer com «fui educado assim no cinema»?

Aqui há muitos anos, quando fui para o Cinema Bocage em Setúbal, em 1986 ou 1987, foi também o chefe de cabine do Cinema Condes, que era uma autoridade. Os chefes de cabine do Condes, do Tivoli, eram autoridades, não eram uns projecionistas quaisquer. Antigamente, uma pessoa para arrancar com uma sessão numa cabine daquelas tinha de estar quatro anos como aju-

dante. Esse senhor fez-me o exame de admissão para chefe de cabine. Às sete horas, mandou-me arrancar com a sessão. Ao intervalo, fiz mal as luzes. Antes, havia umas sancas laterais, de iluminação lateral, o tecto e a ribalta. E havia dois panos para o ecrã, o pano de boca e o transparente. Ao intervalo, ia mudar de máquina. Aqui [na Cinemateca] há uma referência, um papel [na película], que quando cai sabemos que se está a aproximar a marca para mudar de máquina. Lá não: eram as marcas originais, umas bolinhas que aparecem, quatro, mas só se vê uma no ecrã. E, se não for naquela altura, já não é. Mas eu estava habituado a isso, para mim era normal. Mas acendi as luzes ao contrário. Portanto, começamos a sessão: a primeira luz a cair é a mais forte, que é a do tecto; depois as sancas e, por último, a ribalta. Ao intervalo, fiz ao contrário: precipitei-me e acendi a ribalta primeiro. Ele começou aos gritos comigo, «o que é que está a fazer?», e até ao fim estive nervoso, a pensar que ele não me ia aceitar. Só por aquilo! Mas aceitou. Tudo fazia parte do espectáculo. Fizemos a sessão da meia-noite e eram duas da manhã e disseram-me: «Está a ver ali aquele senhor?» — era o José Manuel Castello Lopes — «É o seu futuro patrão.» Por isso é que digo que fui educado com rigor absoluto.

Outra história. Trabalhava no Bocage, éramos quatro, e eu era o chefe lá, da sala também. Uma segunda-feira cheguei e estavam os projecionistas à minha espera. Disseram-me que íamos ser despedidos. A sessão era o *Kramer contra Kramer*, aquela fita com o Dustin Hoffmann, estreei esse filme lá. Quando preparamos uma máquina, quando se mete a fita na máquina, o filme tem de ficar em determinada posição para a gente arrancar e meter logo no princípio. Quando temos outro rolo para entrar, a imagem também tem de ficar em determinada posição para arrancar e só três metros depois é que mete projecção. Aqui há uma margem, mas pouca; lá fora são cinquenta centímetros que eles cortam; os últimos cinquenta centímetros de filme não

se vêem. As marcas estavam no início, cinquenta centímetros depois acabavam, e era o *start*. E aqui eu tenho vinte centímetros. Aproveito trinta, vá lá, vinte. É rigoroso, também, mas lá era mais. Estavam lá dois a fazer a sessão. O que ia mudar de máquina tinha de estar com sete olhos, mas o que estava parado também tinha que estar lá a dizer «vai», «agora», e falharam e viu-se o número no ecrã, por isso é que iam despedi-los. Só por causa daquilo! Depois conversei com ele [o director] e não os despediu. Ando nisto há uma vida. Mas a antiguidade nem sempre é um posto. Se as pessoas não se interessarem pelo funcionamento das coisas, nunca evoluem, nesta ou noutra profissão qualquer. Isto acaba por ser uma coisa básica, mas uma coisa de responsabilidade. Se as pessoas se limitam a montar um filme, se não se interessarem pelo modo como as coisas funcionam... Têm de interiorizar aquilo: o som, a imagem, principalmente, e o funcionamento da maquinaria, que estas máquinas são diferentes de todas quantas possam conhecer.

As da Cinemateca.

Sim. Acho que éramos só nós que tínhamos estas máquinas na altura em que vim para cá. Havia as máquinas chamadas mecânicas, e estas são electrónicas, é essa a grande diferença. E há outra grande diferença: a cruz de Malta. Sem cruz de Malta não há cinema, no caso de 35mm. Estas não têm cruz de Malta, mas têm outra coisa que a substitui.

Pode explicar o que é a cruz de Malta?

A cruz de Malta é a peça mais importante que um projector tem. Chama-se projector, mas eu digo «máquina». Todas as peças são fundamentais, mas a cruz de Malta tem de trabalhar em sincronismo absoluto com uma outra peça que se chama obturador. Chamam-lhe cruz de Malta porque a peça tem essa configuração. Já abri algumas, e já as montei; é um processo complexo, mas não é nada do outro mundo. A cruz de Malta tem um veio e na extremidade desse veio

é montado um carroto, chamado carroto da cruz de Malta. Ela trabalha, dá o impulso ao veio que, por sua vez, tendo lá o carroto, dá um quarto de volta e faz o movimento de puxar o filme, puxa o fotograma na direcção da janela de projecção. Nesse exacto momento, o obturador, uma espécie de pá de ventoinha, com um determinado diâmetro, tem de estar a tapar esse processo. Depois o obturador continua a trajectória dele e o fotograma é projectado. Não é bonito? E depois há o *chrono*. *Chrono* vem de cronologia e aquilo é quase perfeito. O filme passa pelo *chrono* com aqueles carros à velocidade certa, e para isso também tem um motor que trabalha a determinados ciclos de electricidade, não pode ser um motor tipo máquina de lavar roupa, senão andava a quinhentos à hora. E depois tem as chamadas transmissões com as distâncias certas pela correia X ou Y. É bonito este movimento. Só que como isto é electrónico, este obturador começa logo a funcionar mal ligamos a máquina. As outras não; com as outras o obturador só começa a funcionar quando carregamos no *start*. E ainda há a quadragem. Isto também evoluiu nesse sentido. A quadragem é: coloca-se o filme na máquina, que tem uma janela de projecção; se não se colocar o quadrado da imagem, ou do *start*, certinho com o quadrado da máquina, quando a imagem arranca aparece dividida. E depois temos de ter uma parte mecânica — esta é electrónica — para puxar a imagem para baixo ou para cima, que é o que nós chamamos enquadramento. O projeccionista tem de estar sempre atento.

Durante toda a projecção?

Durante toda a projecção. Tem de estar atento. Por exemplo, para manter as legendas à altura certa. Esse é um dos trabalhos do projeccionista.

Todos os filmes têm de ser passados pelo menos uma primeira vez?

Sim. Os programadores vêem, depois fazem a folha, é o trabalho deles. Tínhamos aí o Cintra

Ferreira, que não tinha nenhuma formação académica, a formação dele era ter visto milhares de filmes; escrevia duas, três folhas por dia, se fosse preciso. Aqui as peças são todas importantes. Já houve em tempos a vontade de dispensar pessoas e acabar com as folhas — enquanto esta direcção estiver cá, não acontece.

De onde vêm os filmes que são exibidos na Cinemateca? Já falou no ANIM, mas como é que os filmes nacionais e internacionais chegam aqui? E a Cinemateca também faz empréstimos de filmes?

Sim, há essa troca. Os filmes que chegam aqui são de toda a parte do mundo: da China, do Japão, da Índia, do Brasil. As trocas são feitas entre cinematecas e arquivos. Determinado arquivo precisa de uma cópia da Cinemateca e a Cinemateca não lhe cobra nada e eles pagam os transportes e os direitos, mas o filme propriamente dito, o aluguer, não pagam. E a Cinemateca, a mesma coisa. Quando exibimos aqui cópias de outros arquivos ou cinematecas, de França ou de Itália, por exemplo, é a Cinemateca que paga os transportes, os seguros, os direitos de autor, a tradução... Não é um processo barato, mas se os alugueres tivessem de ser pagos era muito mais caro. Esse é outro embuste do DCP: é caro. Fazer o DCP é barato, mas o aluguer de um DCP não é mais barato do que de uma cópia de 35 mm.

Seguiu a evolução do cinema em Portugal desde muito cedo. Sente-se parte da história do cinema?

Desde miúdo que ando aqui a mostrar filmes, também faço parte da história, acho eu. Se isso é fazer parte da história, também quero lá estar.

Mas recordo-me do cinema português, não deste mais moderno, do antigo. Conheci terras no Alentejo que me devoravam a sala com filmes portugueses: *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Amor de Perdição*, em cópias de 16 mm. Não havia lugares, traziam as cadeiras, comiam, era outra cultura. Se não fôssemos lá nós com o cinema, não viam nada. Lembro-me que o primeiro filme que passei de ficção científica as pessoas não acreditavam no que estavam a ver na tela. Mas os exibidores portugueses nunca promoveram muito o cinema. Não faziam receita. E isto foi uma constante ao longo da vida. Nós passamos cinema português aqui. Era o que faltava se não passássemos! Mas quem é que programava cinema português sete dias para um cinema? A seguir ao 25 de Abril, um ou outro... Há cinema português muito bom, mas há outro muito mauzinho também. Nós temos muito valor no cinema, mas em termos de promoção os cinemas portugueses, os empresários, não contribuíram muito para a divulgação e promoção do cinema português. A grande maioria, vá lá; não digo que foram todos.

Viu a evolução do cinema e agora chegou a um tempo em que, tal como já mencionou várias vezes, há mais uma mudança que parece radical.

Vim das máquinas mais rascas que se possa imaginar, de 35 mm, principalmente, até ao melhor que se fez no mundo inteiro, que é isto. Comecei com o pior e depois, talvez resultado de me interessar, tive a sorte de acompanhar todos os processos, de som e de imagem. Há pessoas que não têm essa sorte. E também tive a sorte de trabalhar com 70 mm, que agora nem se sabe o que é.

O CINEMA NA ERA DIGITAL

Tiago Antunes

(restaurador digital de película cinematográfica)

Há um certo mal-estar entre cinéfilos quando se fala de «cinema digital», como se estas duas palavras fossem antagónicas. Não digo que na sua natureza não o sejam, mas nos dias de hoje o conceito de cinema analógico é já uma memória. Mesmo quando nos referimos a filmes antigos, é difícil encontrá-los sem contaminação digital, quer por via de restauro digital, quer por via da transcrição para um suporte de exibição digital. Filmes contemporâneos ou clássicos são exibidos, numa esmagadora maioria, em plataformas digitais, como são exemplo as salas de cinema. As poucas salas que ainda preservam projectores de película (sendo a Cinemateca Portuguesa uma delas) têm também projectores digitais, já que os conteúdos mais recentes não são distribuídos em filme.

Esta disseminação digital divide os cinéfilos no que toca à sua apreciação. Pegando nas palavras de Walter Benjamin em «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (1936), provavelmente os que encaram o filme, físico, como um objecto com «valor de culto», sentem que a sua digitalização lhe retira a «unicidade, singularidade e autenticidade». Os que acham que o valor do filme está na sua capacidade de «exposição», talvez considerem que a evolução técnica que nos trouxe até aqui é apenas uma das muitas transformações sociais impossíveis de deter e não tão diferente das transforma-

ções que deixaram Benjamin apreensivo no seu tempo.

«Aparentemente, ninguém tem problemas com televisão em público, mas aquilo que eu conheci como cinema, está morto.» Com estas palavras, Quentin Tarantino posiciona-se no primeiro campo, e eu, apesar de ser um restaurador digital de filmes e me posicionar mais encostado ao segundo campo, não consigo deixar de simpatizar com ele. Há um carácter transitório e errático na evolução técnica que chega a ser inquietante, embora não duvide que esta evolução seja necessária e positiva.

Os defensores da projecção de película argumentam que esta é mais orgânica do que a projecção digital. Embora seja difícil discernir uma diferença na qualidade de imagem dos dois suportes, as poeiras e riscos que o filme vai ganhando com cada nova projecção, ao contrário do DCP (*Digital Cinema Package*), conferem ao suporte uma aura que está ligada ao aqui e agora da obra de arte (parafraseando Benjamin). Se a arte está dependente de percepções e emoções ligadas à estética, nesse caso artefactos visuais como poeiras, grão ou o batimento de um filme projectado a vinte e quatro fotogramas por segundo são elementos fulcrais, para alguns cinéfilos e cineastas, na distinção entre cinema e televisão em público. Outro tipo de anomalias da representação visual, os subprodutos do

processamento digital, não são de todo tolerados. Para a grande maioria dos espectadores de cinema, questões como estas são de somenos.

Há, contudo, outros constrangimentos que desvalorizam o digital. Tecnicamente, uma imagem impressa em película de trinta e cinco milímetros (35 mm) e uma imagem gravada digitalmente num formato de quatro mil píxeis de resolução horizontal (4K), sem compressão, suportam ambas o mesmo nível de ampliação antes de notarmos artefactos. No caso do filme, este começa a desfocar e torna-se difícil perscrutar informação nos detalhes mais pequenos; no caso da gravação digital, a imagem começa a pixelizar e apercebemo-nos que esta é constituída por pequenos rectângulos digitais. Por haver uma equivalência na capacidade de ampliação de ambos os formatos, a resolução de imagem não devia ser um factor dissuasor do digital, mas o digital não é um conceito estanque e questões financeiras não permitem que se possa acompanhar a sua evolução linearmente. O DCP é exibido em sala com uma resolução de apenas dois mil píxeis horizontais, visto que é esta a resolução da maioria dos projectores desde que se deu o salto do analógico para o digital, e com este nível de resolução num grande ecrã, o olhar humano já consegue detectar pequenas diferenças na qualidade de imagem. Além disso, a compressão a que o ficheiro do filme é sujeito, devido a questões de armazenamento e leitura, interfere com as cenas mais movimentadas de um filme, onde se nota um certo arrasto digital.

Tanto a questão da resolução como a da compressão do filme já podiam ter sido resolvidas, mas a grande vantagem do digital, que é a sua dinâmica evolução tecnológica, é também o seu maior problema. O risco de obsolescência está sempre eminente e torna-se, por isso, difícil investir numa actualização constante, sem reservas. De qualquer modo, o ramo da exibição não é o único a dar um passo rumo ao cinema sem película: as produtoras também já abandonaram, na grande maioria, o filme em favor da captura

digital em 4K. De acordo com o investigador Stephen Follows, em 2015, oitenta e nove dos cem maiores êxitos de bilheteira nos Estados Unidos foram filmados em formato digital. ➔

Se se conclui que no presente já não há espaço para a película tanto na produção como na exibição, porque terão os grandes estúdios americanos chegado a um acordo com a Eastman Kodak para que esta não acabasse com a produção de película? ➔ Embora o artigo em hiperligação mencione a pressão exercida por alguns realizadores com grande peso em Hollywood, haverá outras razões mais importantes por trás deste investimento. Calculo que uma dessas razões seja a incerteza que o digital traz no processo de preservação de todo um espólio riquíssimo, como é o caso do cinema clássico de Hollywood, que se reinventa a criar receitas sempre que a tecnologia introduz novos métodos de exibição (DVDs, Blu-rays, Blu-rays Ultra HD, canais de streaming na Internet...).

Basta olhar para o mercado para se perceber como a película mantém uma grande importância no processo de restauro e preservação de filmes. Contra toda a lógica comercial, laboratórios especializados em restauro e preservação, como é o caso do laboratório do Centro de Conservação da Cinemateca Portuguesa (ANIM), são cada vez mais requisitados, ao mesmo tempo que a grande maioria dos laboratórios comerciais fecha portas. Embora o negativo de um filme se desgaste de cada vez que é usado (para criação de cópias novas, ou no processo de digitalização), a verdade é que, mantido nas condições certas de preservação, comprova-se que os suportes e química usados podem manter-se em bom estado durante, pelo menos, cento e vinte anos (desde que existe cinema). Um filme digital não sofre desgaste por mais que seja visionado ou por mais cópias que se façam, mas a sua preservação ainda é uma grande incógnita. Os filmes são guardados em discos ou cassetes magnéticas (LTO) e a tecnologia não existe há tempo suficiente para se perceber qual

a sua longevidade. Estima-se que trinta anos no máximo, mas podem ser bastante menos. Já todos tivemos experiências com discos para sabermos que alguns duram e outros falham, de um modo que parece aleatório.

Os estúdios e arquivos filmicos já começaram, há muito, o processo de digitalização dos seus negativos. Fizeram-no no tempo da fita magnética SD (*standard definition*), acompanharam a evolução para o digital com o 2K, e agora, por fim, fazem-no sobretudo em 4K. A manutenção do material digitalizado exige a execução, num período regular, de cópias de segurança dos suportes para prevenir perdas. Um processo laborioso e custoso, sobretudo para arquivos de grandes dimensões. Além disso, sempre que há um novo desenvolvimento tecnológico, quer ao nível da digitalização e restauro, quer ao nível do armazenamento, o trabalho tem de começar de novo. Por causa disto, a digitalização e restauro digital são considerados processos de disponibilização de catálogo, mas não de preservação do acervo. Por vezes são processos intermédios, e depois do restauro digital efectuado, o filme é passado de novo para película, para efeitos de preservação.

Com a ubiquidade do digital e da alta definição, penso que os espectadores de cinema e de televisão foram-se desabitando do SD e do filme antigo. As imagens captadas com câmaras digitais HD (*high definition*) não têm riscos na imagem e a tolerância para filmes com pior qualidade de imagem é menor. Inicialmente, na época do SD, a digitalização era um processo que se bastava a si mesmo. O negativo de um filme com cinquenta anos passava a ser uma cassete de vídeo, pronta a passar na televisão ou a ser alugada num clube de vídeo, sem que por isso se fizesse um grande esforço de restauro. Quando víamos um filme do John Ford na «Primeira Matiné» da RTP, reconhecíamos a diferença no suporte e sabíamos que era suposto, nestes filmes, haver marcas de fim de bobine, saltos na imagem antes dos encadeados, e alguns riscos e poeiras. Quando havia tratamento analógico, este estava limitado pela tecnolo-

gia existente: limpeza manual da película, novas colagens, reparação de rasgões, eliminação de fotogramas em mau estado (o que agora, com o processo de restauro digital, se evita fazer) e digitalização com recurso ao *HIPERCLOR* sobre a película, visto que esta solução química preenche alguns dos riscos, anulando o seu contraste. A calibração da cor era feita a partir de testes com banhos químicos num método científico mas difícil de manipular ao pormenor. Quando o material de origem não era satisfatório, procuravam-se outras fontes, para se conseguir o melhor material a cada momento do filme. Mesmo com todo este trabalho, os filmes podiam apresentar ainda problemas de estabilização, de cintilação, mudanças cromáticas, deformações, fungos, riscos ou poeiras.

A era digital e do tratamento de imagem por computador abre caminho a programas de restauro digital da imagem em movimento, com um vasto leque de ferramentas automáticas e manuais para restaurar filmes digitalizados; as imperfeições que não se conseguiam tratar pelo processo analógico passam agora a ser eliminadas digitalmente; fotogramas desaparecidos podem ser recriados através de um processo de interpolação que usa informação de fotogramas precedentes e subsequentes, estimando qualquer movimento intermédio; a correcção de cor deixa de estar dependente de processos químicos e pode ser trabalhada com mais minúcia. Contudo, porque uma longa-metragem tem em média cento e cinquenta mil fotogramas, não é comportável, devido a uma lógica financeira, que esta seja trabalhada fotograma a fotograma nas várias etapas. É necessário recorrer a ferramentas automáticas que eliminam muitos dos defeitos do filme, mas que introduzem artefactos digitais que, se não forem rectificadas, ajudam a criar maior desconfiança sobre o processo de «digitalização» do cinema. É necessário um controlo de qualidade apertado ao trabalho efectuado.

Só que o restauro digital, tal como outros processos digitais no cinema, também está

dependente do investimento a que é sujeito. Nem todos os arquivos têm capacidade para investir em restauros primorosos e, na grande maioria dos casos, fazem-se concessões e procura-se um resultado apenas satisfatório. Um restaurador de filmes está, quase sempre, preso a constrangimentos de tempo e tem de arranjar um compromisso entre a rapidez e a qualidade do seu trabalho.

No ano que passou, trabalhei num filme mudo do realizador Frank Borzarge cuja matriz da nossa digitalização é a única cópia da época sobrevivente no mundo inteiro. Na época do mudo era comum atirarem-se os negativos de um filme para o lixo assim que se esgotasse o seu potencial comercial de exibição e, provavelmente por causa disso, tivemos de trabalhar a partir de uma cópia em mau estado. Nestas circunstâncias, sinto que conseguimos um resultado extraordinário e que o nosso restauro será a melhor maneira de ver o filme desde que este foi exibido há mais de oitenta anos. Contudo, sinto que só fizemos oitenta por cento do que podíamos. Devido à complexidade do trabalho, os últimos vinte por cento talvez demorassem tanto a ser trabalhados como os primeiros oitenta e, por questões económicas, o cliente optou por não ir mais além. Questões económicas que passam não só pela morosidade do processo mas também pelo menor valor comercial de um filme mudo e, mais uma vez, por se saber do carácter transitório e errático da tecnologia digital.

Pude testemunhar, noutro filme em que trabalhei, a subjectividade e transitoriedade do tratamento digital e as suas consequências na qualidade final de um filme. Em 2009, o filme *Regresso a Howard's End* (James Ivory, 1992) foi digitalizado em 2K, restaurado digitalmente e editado em Bluray pela Criterion, com supervisão do realizador James Ivory e do director de fotografia Tony Pierre-Roberts. A crítica da época sobre a qualidade da edição foi superlativa. ➔ Passados seis anos, foi-nos pedido novo restauro do mesmo filme. Os direitos dos filmes

Merchant/Ivory passaram de mão e a nova proprietária também queria explorar o seu valor comercial, editando-os em DVD e Blu-ray. Calculei que este fosse o único motivo que justificasse novo restauro, já que a mudança de resolução de 2K para 4K não seria notória, sobretudo quando os Bluray tem definição ligeiramente inferior a 2K. O que é certo é que a nossa edição, que também foi supervisionada por Ivory e por Pierre-Roberts, ficou muito superior. Não pelo tempo dedicado ao restauro ou pela maior resolução da imagem, mas sim pelo «scanner» usado no processo de digitalização. A nova digitalização trouxe ao de cima a luz e a cor do material original, fazendo com que a anterior parecesse esbatida e desfocada. Curiosamente, no artigo em hiperligação, sobre a edição de 2009, diz-se que o resultado é «vibrante» e que o «detalhe é excelente, a claridade excepcional, e o contraste muito convincente». Agora, por comparação, não sobrevive ao teste do tempo. Decerto que a evolução tecnológica nestes seis anos contribuiu para este resultado e contribuirá para novas melhorias no futuro, mas a subjectividade também se encontra em trabalhos contemporâneos uns dos outros, dependendo dos programas de restauro, da competência dos técnicos ou da tecnologia dos «scanners».

O digital já faz parte da progressão natural do cinema, mas uma progressão não-linear marcada por obstáculos que tornam o processo imperfeito. Como espectador, gosto de ligar a televisão num canal HD e ver um filme restaurado, sem um grão de poeira e com uma correcção de cor que, provavelmente, nunca se terá visto desde a estreia do filme. Há compromissos que se fazem para chegar ao filme HD e o processo de digitalização está omnipresente, já que o suporte-filme tem de passar pelo crivo digital de CCDs (*charged coupled-devices*) verde, vermelho e azul, mas o que se ganha talvez ultrapasse o que se perde.

Por outro lado, quando Quentin Tarantino abre uma sala de cinema onde passa a sua colecção de filmes em película, cheios de riscos e

todo o tipo de desgastes causados pelo tempo, há uma honestidade e pureza emocional no contacto com um filme, longe da lógica de armazenamento de dados ou constrangimentos digitais, da qual também gostaria de poder fazer parte. Não me esqueço do deslumbramento que senti quando, na sala de aula da minha primeira classe, vi projectado em oito milímetros um episódio do

Tom & Jerry. Por essa altura, eu já era um assíduo espectador de televisão e senti imediatamente que aquilo era muito mais do que televisão em público. Se o cinema digital pode ser tudo isso ou não, talvez mo diga um dia o meu filho, cuja memória emocional será moldada por outras circunstâncias. Até lá, continuarei a restaurar. Fotograma digital a fotograma digital.

LIBERTY BELLS

Raquel Morais

(Universidade de Lisboa)



Edifício Sede da Kodak, Rochester, 2012.
(Fotografia de Raquel Morais)

Em Janeiro de 2012, a icónica Kodak, gigante da produção de consumíveis fotográficos, anunciou a abertura de um processo de falência, depois de alguns anos a confrontar-se com as alterações do mercado provocadas pelo aparecimento do digital. Cerca de um mês depois do anúncio, no fim de um Inverno estranhamente ameno, chegava eu a Rochester, sede da

empresa, para participar num painel dedicado à escritora brasileira Clarice Lispector. Rochester durou-me três dias: flashes de uma conferência de línguas modernas, boas memórias da família local que me recebeu, uma manhã no museu George Eastman, fundador da Kodak, e uma conversa com a recepcionista dos escritórios da empresa, a quem falei da Lispector e das tradu-

ções inglesas que estavam então prestes a sair. A desejada visita à fábrica, cujo desaparecimento imaginava iminente, não era coisa regulamentar e voltei para casa como um miúdo a quem recusaram um doce. Deixei Rochester no dia seguinte, desperdiçando assim uma ida às cataratas do Niagara, apoucadas por um rebuçado maior que aparecia no meu horizonte, ao fim de sete horas de comboio — Nova Iorque. Aí, entre outras personagens inusitadas, cruzei-me, no meio de uma série de trabalhos do fotógrafo Eugène Atget exposta no Museum of Modern Art, com um livreiro de Williamsburg a quem vendi dois livros de contos da escritora brasileira.

Se a falência da Kodak foi sobretudo uma forma de permitir a reestruturação da empresa, a verdade é que a sua produção de película estava em vias de ser descontinuada — não fora apenas o cidadão comum a trocar, nos últimos anos, a sua máquina analógica pelas mais imediatas câmaras digitais, mas também o mundo do cinema, em termos de produção e exibição, se rendera às virtudes do novo suporte. Em Dezembro de 2015, a Kodak anunciou que, graças a acordos assinados meses antes ➔ com alguns dos mais importantes estúdios americanos — Warner Bros, Paramount, Sony, Fox, etc. —, o negócio voltara a ser rentável ➔. Naturalmente, um sem número de arquivos e museus, que se dedicam, em várias partes do mundo, a reunir, preservar e divulgar filmes em suporte analógico (e cujo volume de consumo de película não poderia garantir a viabilidade comercial do produto) beneficiou desta espécie de socorro forçado do mercado, propiciado pela insistência de um conjunto de realizadores que incluía, entre outros, Christopher Nolan e Quentin Tarantino; essa insistência reflecte um movimento de regresso ao analógico que é talvez menos um revivalismo do que um posicionamento estético. Como refere Paolo Cherchi Usai, curador no Departamento de Imagem em Movimento do George Eastman Museum, num filme recente sobre as implicações da transição do analógico para o digital —

Cinema Futures (2016), de Michael Palm —, pintar a têmpera ou a óleo não é a mesma coisa.

Cerca de um mês depois daquele segundo anúncio da Kodak, chegava eu a Nova Iorque, no dia que se seguiu a uma histórica tempestade de neve, agora para estagiar no Departamento de Cinema do museu onde quatro anos antes vira as fotografias de Atget. Parte do tempo do meu estágio foi passado em bibliotecas, a trabalhar num projecto sobre autores latino-americanos — era o Brasil que me trazia à América outra vez. O curador que me escolhera (homónimo do rapaz que me comprara os livros da Lispector) entrevistou-me umas semanas antes da minha chegada, pelo telefone. Entre outras coisas, falámos brevemente de Rochester e de uma amante do Samuel Beckett (estante principal da minha biblioteca de então) que ele conhecera há já uns anos.

Contar esta história aparatosa tem, essencialmente, um propósito. Muitas foram as coisas que me aconteceram por mero acaso, por um golpe de sorte, por estar em certo sítio, a certa hora. Não creio que coincidências signifiquem alguma coisa em particular — conhecer alguém chamado Josh em Bedford Avenue é tão provável quanto encontrar um Manuel na Estrada de Benfica. Se a minha simpatia pela casualidade será um pouco facciosa, fruto do provento retirado de algumas das coisas que me foram acontecendo, há, independentemente disso, algo acerca da casualidade que me diverte grandemente. O modo como o amor, quase sempre contingente, que temos por todas as coisas, se torna, aos nossos olhos ingénuos, algo que, de tão aparentemente certo, passa a figurar como acertado (quase como se tivesse sido designado previamente). No fundo, talvez eu não passe de uma admiradora do potencial recreativo de dispor numa ordem menos aborrecida as trivialidades que atulham as nossas vidas.

A película tem, relativamente ao digital, tanto vantagens quanto desvantagens. A questão é actualmente objecto de ampla discussão nos

círculos ligados ao cinema e à fotografia — um artigo publicado na revista britânica *NewStatesman* em 2014 («That’s all, folks: what the end of 35mm film means for cinema» ➔) oferece um panorama suficientemente sucinto e justo do assunto. Do lado dos que defendem a nova tecnologia, sublinham-se os custos consideravelmente inferiores de fazer cinema, bem como de o distribuir e exibir, em suporte digital, tornando a sua produção, no caso da indústria, mais rentável, e, no que diz respeito ao meio independente, mais acessível; o facto de ser indiferente para o comum espectador, que não consegue distinguir um do outro, em que suporte é que o filme é exibido; o impacto ambiental significativamente menor do digital; a qualidade de imagem superior que este já permite atingir; a manutenção dessa qualidade, comprometida no caso do analógico pelo desgaste inerente à projecção continuada de uma mesma cópia e até mesmo pelas imperfeições já contidas no negativo (em *Cinema Futures* aborda-se o caso de *Lawrence of Arabia* (1962) ➔, filme de que, recentemente, foi lançada uma versão restaurada por meios digitais, que parecerá a alguns «melhor do que a original» — o negativo foi tratado digitalmente para eliminar todos os defeitos (fissuras, degradação de cor) provocados pelo calor sentido durante as rodagens).

Os partidários da película defendem que o digital não consegue recriar as peculiaridades do analógico (além de que a tentativa de o fazer é por si só sintomática) e que a democratização prometida pelo digital pode, na verdade, dar azo ao facilitismo e à falta de rigor. Realizadores como Nolan advogam que o regresso ao analógico não é necessariamente um ataque ao novo suporte, mas antes uma forma de, mantendo a produção de película, assegurar o direito de opção. Em termos de exibição, os custos associados à compra e instalação de projectores digitais são elevados — se alguns grandes estúdios, parte interessada na questão, financiaram essa transição, houve, um pouco por todo o mundo, salas de

cinema a encerrar — e as que foram bem-sucedidas na mudança, deixaram de poder exibir filmes em película. Por outro lado, esta facção lembra que, a médio e a longo prazo, o digital acarreta enormes problemas: as constantes actualizações tecnológicas tornam, no espaço de poucos anos, meses até, formatos obsoletos (e a migração para novos formatos é bastante dispendiosa) e um ficheiro digital é mais facilmente corruptível do que uma cópia em película — que, devidamente armazenada, pode durar pelo menos cem anos.

Pensando um pouco para além destas questões mais práticas, e considerando que é bem possível que o analógico acabe mesmo por seguir o caminho de tantas outras tecnologias, destronadas, muitas vezes devido a dinâmicas de mercado, por sucessoras mais jovens, interessa-me ocupar-me de um lado meio emocional da defesa do regresso à película, um lado que se relaciona com as linhas mais biográficas que deixei acima, nomeadamente no que diz respeito a três aspectos particulares: noções de existência (ou presença), falibilidade e duração — noções que aqui se interligam, se sobrepõem até.

Numa jornada recente de conferências e debates organizada pela Cinemateca Portuguesa (que incluiu, no final, uma exibição de *Cinema Futures*) — «O lugar do analógico e o desafio do digital» —, Alexander Horwath, director do Österreichische Filmmuseum, correspondente austríaco da instituição portuguesa, falava da importância de entender a expressão «film preservation» num sentido lato — em vez de usá-la para referir apenas a componente física do cinema, o suporte propriamente dito, bem como todos os processos através dos quais a película é conservada ou restaurada, seria importante que «film preservation» fosse usado igualmente para designar uma (talvez ideal) perpetuação daquilo em que o cinema também consiste — uma simples sessão de cinema. Para isso é necessário assegurar a existência de salas, a exibição de filmes, a formação de públicos. Não me parece que Horwath estivesse exactamente a alimentar

um saudosismo inoperante, mas antes a afirmar a vontade de que, apesar de cada vez mais raras, a projecção em película e a experiência de ver cinema numa sala de cinema não tenham de estar condenadas à extinção. Na esteira desse desejo, este texto é menos uma defesa do que uma manifestação de apreço pelos cavalos de batalha do austríaco.

O que leva espectadores mais inveterados a ser, como a *NewStatesman* afirma, «nostálgicos», «intransigentes» e «reaccionários» é exactamente essa espécie de apreço (bem como a relutância em aceitar a sua natureza contingente). No filme de Palm, Tom Gunning, teórico e historiador de cinema, fala da melancolia alimentada pelos cinéfilos em relação à morte (ou quase-morte) do analógico como algo erótico, como a melancolia sentida ao perder um amante (um que há muito sabíamos que íamos perder). Para a generalidade das pessoas vivas ao dia de hoje, os primeiros filmes que viram, e uma parte considerável daqueles a que assistiram depois, foram projectados em película. Para algumas dessas pessoas (os ditos fósseis), *cinema e película* são coisas indissociáveis. Como foi apontado na jornada da Cinemateca, há actualmente uma certa tendência, por parte dos partidários do digital, a questionar a utilização do complicado manancial envolvido na projecção em película — o peso, a sujidade, a dita obsolescência —, quando um DCP, o suporte digital mais utilizado actualmente, pode ser armazenado numa pequena *pen-drive*. Como alguém afirmava no debate que se seguiu à projecção de *Cinema Futures*, aqueles guardiões da higiene são os mesmos que, em prol do contentamento do consumidor médio de Blu-rays, acham que uma (inequivocamente esquisita) versão «sem areia» de um filme rodado no deserto é o modelo ao qual aspirar.

Aquilo a que me refiro quando acima utilizo a palavra *existência* é precisamente ao facto de os filmes feitos em película literalmente terem, em maior ou menor grau, *areia*, conservarem um rasto de alguma coisa. A presença do negativo

num determinado lugar é confirmada pela incisão nele talhada pela luz — a película fotográfica (usada tanto para a fotografia quanto para o cinema) é basicamente um suporte plástico coberto num dos lados por uma emulsão gelatinosa de sais de prata. As imagens são, pela acção da luz, impressionadas na emulsão e posteriormente tornadas visíveis pelo processo de revelação. Por vezes, pelo menos numa fase inicial da história do cinema (e também da história da fotografia), as imagens funcionavam efectivamente como *provas* de existência (de pessoas, de lugares). O digital (naturalmente antecipado pelos efeitos especiais já utilizados no analógico) suprime qualquer distinção entre aquilo que, materialmente, teve ou não lugar, porque torna tudo passível de ser simulado. No mundo do analógico, a matéria é sinal da existência, comprova-a (mesmo que essa seja uma existência *anterior*). Depois de uma impressionar a outra, torna-se impossível destrinchá-las — o que se liga à minha descrição do *estar* nos sítios como instância que revela (porque efectiva) uma união inabalável.

Ora, a materialidade necessária a essa comparação (um corpo que esteve lá) relaciona-se com duas palavras que surgem no artigo da revista britânica e que é pertinente agrupar: orgânico e humano. A primeira, ocorre no seguinte passo: «And yet, like just about everybody at the Technicolor site, Sarnoff seems to be rather in love with film. “There’s a quality to film that is organic,” he tells me. “The texture of film is perfectly random. It’s hard to get that same randomness in a digital form. It’s too perfect”». A natureza orgânica da película (decompõe-se, liberta gases) é o garante da sua imperfeição — uma imperfeição que é impossível emular e o que passou depois a ser encarada como característica inalienável da experiência filmica: «Film-lovers, on the other hand, prefer the medium’s warmer result, and say that the dancing grain inherent in film is part of its beauty. However, film grain is a limitation in the technology, not an intentional “feature” to make it look better. Manufacturers like Kodak

have always sought to reduce grain size, not enhance it.» Algo que era, numa primeira instância, um defeito, torna-se quase condição necessária para o reconhecimento do objecto de que faz parte, exactamente como a icónica fenda do Liberty Bell ➔ (símbolo da declaração da independência dos Estados Unidos da América, do abolicionismo, do sufrágismo), que, provocada pelo uso, e apesar de objecto de reparações, acabou por transformar o sino de Filadélfia num instrumento silencioso ➔. Também no caso da película, os defeitos tornam-se como que parte do encanto — um bocadinho de grão, um ligeiro picotado da imagem, quanto baste de ruído, um ou outro risco... Se cada projecção é, em rigor, uma ameaça renovada à integridade da cópia («Moreover, no matter how carefully it is handled, every time a 35mm film print is run through a projector, it will degrade, collecting blemishes — scratches, tears, worn edges — that affect the viewing quality.»), a mácula é convertida em fetiche precisamente por ser um sinal de mortalidade. Descartar o aparato da projecção analógica, ceder à automatização e ao asseio do digital é também (e mesmo sem querer entrar em apocalípticos exageros) uma forma de obliterar a falibilidade própria dos humanos, de evitar o erro — figura que constantemente ronda certas casas.

Durante os últimos quatro meses fui estagiária na cabine de projecção da Cinemateca Portuguesa.«Ir ver um filme à Cinemateca» tornou-se a porção final de um acúmulo de várias horas, em vez de um mero momento de lazer. Nessa sobrecarga (como no cansaço com que nos arrastamos até casa quando, em certos dias, decidimos voltar a pé) existe algo de refrescante, muitas vezes de revelador. Na última semana do meu estágio, fui ver *La Maman et la Putain* (1973), de Jean Eustache. Nesse dia, saíra mais cedo para tratar de um par de coisas e decidi, apesar do sono e da extensão do filme, voltar à Barata Salgueiro para a sessão da noite. Durante a viagem de metro, sentou-se à minha frente uma rapariga francesa que me perguntou se eu

sabia onde ficava a Cinemateca. Ri-me e levei-a comigo até lá. Fora eu a montar a cópia: depois de empilhar doze pesados rolos de filme chegados do arquivo, tive de executar a simples, mas relativamente morosa, tarefa de passar cada um desses rolos para uma bobine metálica que seria posteriormente (no dia da sessão ao público) carregada nos projectores. Rebobinar um filme, verificar as marcas que indicam o momento da mudança de rolo, colar em cada bobine uma etiqueta — todas estas são tarefas elementares, mas que exigem atenção. A cópia que foi exibida tinha faltas residuais de fotogramas, o que se traduzia, às vezes, aquando da passagem de um rolo para outro, em saltos esquisitos, deixas comidas, movimentos abandonados a meio. Nada de mais, mas o suficiente para me deixar, agora no lugar de espectadora, mas continuando a ser em parte responsável pelo que acontecia naquela sala, inquieta, para me fazer achar que me enganara, que colocara os rolos na ordem errada, que numerara mal as etiquetas, comprometendo o límpido (achava eu) avanço da narrativa. Depois, com o correr do filme, percebi que não, que não me enganara, que a ordem era aquela e que aqueles saltos eram, por vezes, decorrentes de uma sequência menos óbvia. Só tive a certeza de que tudo estava bem no fim da sessão — conhecer o desfecho implica necessariamente deixar passar o tempo. A película pressupõe a iminência constante do erro — se estivermos a projectar um filme e nos enganarmos nada há a fazer. Isso assusta-me como me assustam as histórias contadas por um amigo em vias de se tornar controlador aéreo.

No final do filme de Eustache — um longo percurso de três horas — Veronika (Françoise Lebrun), a personagem que serve de mote ao título, arremete-nos um monólogo que ninguém podia esperar dela no início do filme. Foi preciso esperar aquele tempo, passar por aquele tempo, para assistir à sua transformação, para vê-la revelar-se. Se o digital permite facilmente avançar ou recuar no interior de um filme, o analógico

acarreta a imposição de a duração do filme corresponder exactamente ao tempo que uma determinada extensão de película demora a passar num projector. Se eu colocar um rolo de filme numa enroladeira, posso, naturalmente, passá-lo mais ou menos depressa, mas há sempre uma relação directa entre o tempo e a matéria, uma relação absolutamente prosaica que não se pode erradicar — e uma sessão de cinema é também o tempo que passamos no interior de uma sala. Quando se coloca papel fotográfico no líquido revelador é preciso esperar alguns segundos para ver o que aparece. Depois de passado esse tempo, vemos o que ficou e, seja isso o que for, não podemos já alterar nada, fazer de modo diferente. *La Maman et la Putain* dura mais de cinco quilómetros e passar por eles, estar lá, é a única forma de assistir à transfiguração de Veronika. Não fosse o Eustache, eu não conheceria Laure, a rapariga francesa, e isto é verdade para um largo conjunto de coisas na minha e noutras vidas — coisas que não tinham importância nenhuma, até o tempo as magnificar. Quando as olhamos de novo parecem tão significativas, tão inevitáveis, partes de um caos tão súbita e perfeitamente ordenado, que já não podemos conceber-nos sem elas. Tentar delinear com precisão cada dia, procurando evitar as «horas mal passadas», implica também malbaratar as virtu-

alidades que o acaso ou mesmo o erro tendem a trazer consigo. Casos há em que só a espera, só o desconforto podem converter-nos e, nesses casos, a diferença passa por termos ou não estado lá. Na parte final de *Cinema Futures* fala-se das questões enfrentadas pelos museus e arquivos relativamente ao processo de escolha do que coleccionar — guardar tudo tornou-se insustentável, mas o fantasma da objectividade acusa-nos de que a nossa localização no espaço e no tempo nos torna parciais. Na Selznick School of Film Preservation, em Rochester, cada um dos alunos tem de seleccionar um filme da colecção, ao qual é alocada uma verba para que seja restaurado— quando um é escolhido, um outro fica de fora. Isto significa que daqui a 500 anos há filmes que terão sobrevivido e outros que ninguém saberá terem existido, conforme as escolhas mais ou menos imaturas daqueles estudantes. Imagino que vivam inquietos, como eu, que a cada passagem de rolo me amedronto, temendo ter feito alguma coisa mal, perguntando «será que me enganei?». Mas nesses momentos tranquilizo-me, recapitulo os passos dados e tento convencer-me de que, muitas vezes, as coisas mais bem-sucedidas são exactamente aquelas que (como era grande a nossa certeza!) tinham tudo para correr mal.

CINEMA É DIGITAL É CINEMA

Marta Pinho Alves

(Instituto Politécnico de Setúbal)

Na década de 1980, o cinema iniciou um percurso gradual de digitalização. Hoje, quase quatro décadas volvidas, os resultados deste trajeto expressam-se na transformação ou supressão de grande parte dos elementos e práticas que lhe estiveram associados desde a génese. A película fotoquímica, que fora o material dominante do seu registo, distribuição, projeção e armazenamento, é suplantada por outros suportes e corre o risco de extinção; os principais modelos de organização e administração da produção e circulação cinematográfica são profundamente alterados; a experiência de receção que lhe estava predominantemente associada — na sala escura, face ao grande ecrã — é substituída por uma multiplicidade de novas possibilidades. Este cenário de perda dos antigos referentes e fronteiras do cinema origina a dificuldade em defini-lo ou circunscrevê-lo e renova o questionamento da sua identidade.

A digitalização do cinema iniciou-se nos anos 1980, no âmbito da indústria cinematográfica de Hollywood. A substituição dos sistemas analógicos por digitais ocorreu, em primeiro lugar, no domínio da captação do som. No início da década seguinte, estendeu-se à pós-produção (quer na criação de efeitos visuais, quer na edição) e à projeção sonora na sala de cinema. Estas mudanças foram rapidamente assimiladas. É certo que, em particular no contexto académico, face

à possibilidade de construir imagens em movimento sem a necessidade de um referente profílmico ou de manipular extensivamente as assim obtidas, vários foram os que aludiram a uma mudança estrutural nos modos de elaboração cinematográfica. Estaria em causa o que Arlindo Machado designou como o «ato inaugural do cinema», ou seja, «o instante de confrontação direta da câmara com a realidade que se impõe a esta» (208). Ainda assim, de uma forma mais ampla, para grande parte dos fazedores de cinema e para o público, as alterações não aparentavam uma rutura em relação a momentos antecedentes.

No final dos anos 1990, novas modalidades de registo de imagem viriam contribuir para destabilizar, de forma mais evidente, os modos convencionais do cinema. Em 1995, um consórcio dos principais fabricantes mundiais de câmaras de vídeo lançou no mercado o *Digital Video* (DV), um formato digital de captura de imagens, destinado a múltiplos segmentos de utilizadores profissionais e amadores. Os equipamentos associados ao formato DV ofereceram várias possibilidades indisponíveis nos antecedentes analógicos. Entre os benefícios apresentados foram nomeados a superior qualidade de imagem e a sua não degradação ao longo do tempo ou mediante o seu processamento ou reprodução; o baixo custo dos equipamentos e dos materiais

consumíveis; e a pequena dimensão, em particular no caso dos equipamentos *MiniDV* — uma das variantes do formato, concebida inicialmente para utilização amadora —, que possibilitava grande portabilidade e mobilidade e, por isso, novas modalidades de utilização. Outro elemento apontado como mais vantajoso dizia respeito à forma como estes equipamentos facilitavam o processo de edição. Quase desde a sua génese, as câmaras DV vieram equipadas com uma porta que permitia ligá-las, através de um cabo, a um computador pessoal, transferir as imagens e editá-las. Este elemento conciliava-se com o facto de, no mesmo período, estarem já disponíveis, para aqueles computadores, alguns sistemas de edição não-linear, delineados a partir dos seus antecedentes industriais.¹ Se desde o surgimento do vídeo analógico e, mesmo antes, através dos formatos amadores de película, tinha sido possível aos amadores registar imagens, a montagem dessas imagens, antes do DV, apenas estivera disponível para iniciados, exigindo elevada disponibilidade financeira e conhecimentos avançados.

As características destes novos equipamentos estiveram na génese de transformações importantes para o cinema produzido no contexto amador.

Simultaneamente, cineastas independentes encontraram nas câmaras DV uma forma de revitalizar financeiramente e também técnica, estética e eticamente o seu cinema. O pioneirismo no registo digital tem sido assinalado com a estreia comercial, em 1998, da obra inaugural do movimento *Dogma 95*, *A Festa (Festen)*, Thomas Vinterberg) — longa-metragem filmada integralmente com a *Sony PC-7E*, uma das primeiras câmaras *MiniDV*, concebida para utilização doméstica — e de várias outras que se lhe seguiram.²

A produção cinematográfica foi-se assumindo, gradualmente, como predominantemente digital e englobando nas suas manifestações um número vasto de indivíduos, além de exibir um maior ecletismo nas ferramentas de escrita e nos

resultados estéticos e narrativos. Para o desenvolvimento deste trajeto contribuiu também o surgimento, a partir de 2005, de equipamentos eletrónicos de baixo custo, elevada qualidade, simples utilização e acessibilidade, capazes de captar (e de transmitir e exibir) imagens em movimento, tais como leitores de música e telemóveis, e o aparecimento, a partir de 2008, de novas câmaras baratas, mas de elevada resolução, em que se destacam as câmaras fotográficas *Digital Single-Lens Reflex* (DSLR), aptas a registar vídeo de alta definição.

No contexto do cinema industrial, a captação de imagem passou a ser feita em digital, de modo regular, apenas a partir da primeira década do século XXI. A adoção tardia do registo digital em Hollywood tem sido frequentemente atribuída ao facto de a qualidade oferecida pelos primeiros formatos digitais ser muito inferior à obtida pela película em 35 mm, o padrão nesse contexto, desde a sua génese. Foi a partir do momento em que formatos digitais de registo de imagem em movimento aproximaram os seus resultados aos alcançados pela película que os cineastas a trabalhar em Hollywood começaram, paulatinamente, a utilizá-los no seu trabalho.

O filme de 2002, *Star Wars: Episódio II — O Ataque dos Clones (Star Wars: Episode II - Attack of the Clones)*, George Lucas), foi amplamente promovido como o primeiro filme de Hollywood a ser filmado integralmente em digital. Para o registo foi utilizada a câmara *CineAlta HDW-F900 24P*, criada propositadamente para o filme, por encomenda do realizador. Esta era uma adaptação conjunta da *Sony* e da *Panavision* de uma câmara pré-existente da *Sony*, a *HDW-F900*, uma das primeiras câmaras de alta definição, criada em 2000. A experiência fora concebida deliberadamente com o intuito de introduzir a cinematografia digital na indústria de Hollywood e propunha-se dar resposta a vários problemas que justificavam o adiamento dessa solução. A introdução do registo digital e as várias melhorias que lhe foram

sendo adicionadas originaram transformações no modo de produção industrial. A primeira experiência de filmagem digital de George Lucas ter-lhe-á permitido poupar aproximadamente dois milhões de dólares (cerca de 1,5 milhões de euros) (McKernan, 29). A justificação para tal foi atribuída ao trabalho mais rápido e à dispensa dos custos de conversão da película para digital (McKernan, 29). Estes aspetos foram frisados, frequentemente, por vários outros profissionais da indústria.

Outro elemento identificado como uma grande mudança no contexto industrial foi o fim da necessidade de obter *dailies* (ou *rushes*). Antes do registo digital, as imagens filmadas ao longo de um dia eram enviadas para o laboratório para revelação, sincronização com o som e impressão, pelo que apenas no dia seguinte era permitido à equipa apreciar o resultado do seu trabalho e tomar decisões. Com o registo digital, as imagens passaram a poder ser vistas no *set* com resolução igual à da versão final. Isto originou uma poupança de tempo e dinheiro.

Ainda outra transformação introduzida por esta nova tecnologia foi a capacidade de registo de planos mais longos. Com o registo analógico, a duração padronizada de um plano para o cinema industrial era, no máximo, de 9 minutos e meio. Com o registo digital, o tempo de filmagem sem interrupções passou a poder durar várias horas, pois deixou de estar constringido a um suporte material (embora, também aí possam ser identificados outros condicionalismos, gerados pela definição da imagem, compressão e capacidade de disco). Vários realizadores encontraram vantagens nesta mudança, salientando que o maior tempo de registo evita quebras no trabalho das equipas de produção e na *performance* dos atores.

O registo digital tornou também mais simples a integração no filme de componentes elaborados algorítmicamente pelo computador.

Foram ainda introduzidas câmaras mais leves e fáceis de manejar que permitiram novas condições de registo, antes impossíveis de con-

cretizar ou financeiramente mais dispendiosas. Entre estas são de destacar, não apenas os modelos profissionais, que dado o seu custo só estão disponíveis para projetos com elevado financiamento, mas também os semiprofissionais ou amadores como, por exemplo, as agrupadas na tipologia DSRL.

O registo digital que começou, em 2002, por ser uma exceção no contexto industrial, tornou-se a norma, algum tempo depois. Em 2017, a maioria dos filmes, dentro e fora de Hollywood, é registada digitalmente. Por estas razões, a película está cada vez menos presente na fase de produção do filme. Durante o ano de 2011, três grandes empresas do setor da produção de câmaras de filmar — a *Arri*, a *Panavision* e a *Aanton* — deixaram de produzir as suas versões analógicas, tendo-as substituído por modelos digitais (Kaufman, 10). Segundo Bill Russell, da *Arri*, desde 2009, as únicas câmaras de filmar analógicas construídas pela empresa foram feitas por encomenda (Kaufman, 11). No mesmo período e com idêntica justificação, os laboratórios da *Technicolor* e da *Deluxe*, dedicados à revelação e impressão de película, redistribuíram os clientes entre si, com o objetivo de racionalizar a oferta, deixando de oferecer o serviço em alguns locais (Kaufman, 11). Em janeiro de 2012, a *Eastman Kodak*, um dos líderes na produção de película para cinema e principal fornecedor dos estúdios de Hollywood,³ declarou falência.⁴ Em abril de 2013, a *Fujifilm* decretou o fim da sua produção de película cinematográfica (*DeadLine*), como anunciara cerca de seis meses antes.

Estes factos não significam, contudo, uma renúncia absoluta ao novo suporte. Christopher Nolan é conhecido como um dos profissionais de cinema defensores do regime analógico em Hollywood. No final de 2011, convidou diversos outros realizadores para uma apresentação do prólogo do seu filme *O Cavaleiro das Trevas Renasce* (*The Dark Knight Rises*, 2012), antes da estreia comercial do mesmo. Este segmento do último filme do *franchising* *Batman* foi filmado,

editado e projetado em IMAX analógico com o intuito de permitir mostrar as capacidades técnicas e plásticas da película, através do seu formato de mais elevada qualidade. Com o evento, Nolan iniciou uma campanha em defesa da manutenção do suporte analógico. O cineasta, que disse — em entrevista a Ressler, da *Directors Guild of America* — já ter sido muito pressionado pela indústria para adotar o digital, declarou que vai continuar a utilizar preferencialmente o analógico, mesmo para a realização de efeitos especiais. Na mesma entrevista, sugeriu àqueles que, como ele, têm essa possibilidade, que não abdicuem da película. Na sua opinião, os grandes estúdios estão a forçar a mudança, mas devem ser os realizadores a decidir qual o meio que melhor se adapta à sua expressão.

Na viragem para o século XXI, a projeção digital começou a ser testada nas salas de cinema. *Star Wars: Episódio I — A Ameaça Fantasma* (*Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, George Lucas), de 1999, é frequentemente apontado como o primeiro filme comercial a ter sido distribuído e exibido digitalmente nos EUA.

Na sequência desta e de outras experiências, a indústria cinematográfica organizou-se, em 2002, com vista à regulamentação da distribuição e exibição digital, criando para esse efeito a *Digital Cinema Initiatives* (DCI), um comité constituído por sete grandes estúdios de Hollywood. Naquele âmbito foi criado o *Digital Cinema Package* (DCP), o formato para armazenamento e distribuição do filme digital na sala de cinema. Este consiste num pequeno disco rígido que contém uma versão comprimida dos ficheiros de imagem, som e legendas relativos ao filme.

Hoje, a transição da projeção analógica para a digital está praticamente consumada. Criar e enviar uma cópia digital de um filme para uma sala de cinema custa aproximadamente 10% do valor despendido, no mesmo processo, com filmes em película (Alimurung). O desgaste das cópias analógicas em exibição é acentuado, porque implica a sua renovação frequente, e o trans-

porte necessita de cuidados especiais, devido à dimensão e fragilidade dos materiais, preocupações que não se colocam com o digital. Enquanto uma cópia analógica necessita de ser substituída após cerca de 30 exibições, em consequência da degradação da sua qualidade, uma cópia digital pode ser apresentada incontáveis vezes, correspondendo sempre a sua qualidade à do primeiro visionamento. Quanto ao transporte, as cópias digitais dos filmes para exibição são enviadas para as salas de cinema através do DCP, o que implica um transporte mais simples e menos dispendioso do que o exigido para transportar as seis ou sete latas habituais contendo a película de um filme analógico.

Tendo estes aspetos em consideração, em janeiro de 2014, o estúdio de Hollywood *Paramount Pictures* anunciou o fim da distribuição em película. *O Lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013) tornou-se, assim, no primeiro grande filme da indústria cinematográfica estadunidense a ser lançado exclusivamente em digital (Verrier).

Um novo cenário de distribuição, exibição e receção cinematográfica começou, paralelamente, a delinear-se.

A partir do momento em que se tornou fácil digitalizar as imagens em movimento, a indústria começou a pensar explorar as possibilidades de distribuição *online* que a *web 2.0* revelava viáveis. Várias empresas estadunidenses de grandes dimensões (como, por exemplo, a *Netflix*, que se identifica como a líder mundial) dominam contemporaneamente este negócio, oferecendo os seus serviços, maioritariamente através de *streaming*, mediante o pagamento de uma mensalidade.

Ao mesmo tempo, os amadores, que até à *web 2.0* e à criação das plataformas de conteúdos gerados pelo utilizador tinham adquirido a possibilidade de registar e editar imagens em movimento, mas apenas podiam mostrá-las em circuitos muito limitados, passaram a ter acesso a uma exposição global e permanente. Não tendo

lugar nos circuitos tradicionais de exposição do filme, usam a rede para apresentar os seus trabalhos e criar novos canais.

A digitalização criou também alterações nos modos de ver cinema.

A sala de cinema, durante grande parte da história do cinema a única modalidade disponível de acesso ao filme, passou a existir como mera alternativa, muitas vezes subalternizada, face a muitas outras. O vídeo analógico e depois o digital DVD haviam já permitido relacionamentos distintos com os objetos audiovisuais. Contudo, elementos novos vieram contribuir para mais mudanças nos modos e temporalidades de receção do cinema. Filmes de várias cinematografias nacionais que, no período antecedente, eram apenas vistos nos seus países de origem, objetos cinematográficos raros, antes difíceis de obter, ou novos trabalhos independentes e/ou experimentais, que antes não tinham espaço de exibição ou ficavam circunscritos a locais muito marginais e a um público limitado, tornaram-se disponíveis para qualquer indivíduo com ligação à *internet*. Este cenário originou uma cinefilia reticular universal que nem o circuito exibidor convencional, nem os seus clássicos sistemas alternativos, em que se destacam os festivais, são capazes de igualar. Tornou-se ainda possível o acesso aos filmes mediante novos ecrãs, que roubaram a primazia à tela gigante da sala de cinema e mesmo ao seu primeiro grande oponente, o televisor. O cenário descrito determinou também a alteração das características dos próprios filmes. Estes passaram a adaptar-se aos vários contextos de circulação, recorrendo a durações mais curtas e a registos e edição preparados para os pequenos ecrãs, e à mudança da postura do espectador, que lida agora com várias formas de aceder às imagens em movimento, em diferentes contextos e com distintos formatos e configurações.

Se a descrição de uma ida ao cinema é ainda reconhecível — porque evoca memórias da experiência vivida ou porque, em alguns casos, permanece contígua a outras possibilidades de

apresentação cinematográfica —, esta representa agora, como assinala Jonathan Rosenbaum, uma versão canónica ou idealizada da experiência do cinema, que não alude a todas as possibilidades e concretizações (9). Um grupo significativo de indivíduos já não se identifica com esta experiência e, por razões que podem ser diversas, não a procura ou considera preferencial, face ao leque de alternativas que lhe são apresentadas. Fora da sala de cinema (mas também aí), como defende Nicholas Rombes, a atitude passiva da experiência convencional da sala de cinema é já incomum (47). O espectador torna-se um espectador-utilizador, um *viewer*. Isso é permitido pelas *interfaces* que mobiliza para ver o filme, que lhe possibilitam alterar a velocidade, acrescentar comentários áudio, saltar capítulos; pela mobilidade do ecrã e o seu movimento através de vários cenários e contextos físicos; pelo visionamento fragmentado e interrompido, em oposição ao visionamento contínuo; pelo seu cruzamento com outros conteúdos (Rombes, 47).

Imagens em movimento criadas algoritmicamente, sem uma base material, ou registadas com um *smartphone*, por um qualquer indivíduo, difundidas através do *YouTube* e exibidas num *tablet*. É de cinema que ainda falamos?

O fenómeno designado por cinema nunca pôde ser definido de modo unívoco. Ao longo da sua história, e em diversos contextos de elaboração e exposição, foram múltiplas as suas manifestações e possibilidades que tiveram como referência diferentes mecanismos, materiais, modos de criação, administração e receção e distintos horizontes estéticos. No entanto, uma forma particular erigiu-se como cânone, logrando ocultar dissidências, e mesmo omissões e contradições internas, e subalternizando as restantes. No curso da digitalização do cinema, os elementos frequentes do modelo dominante deixaram de exigir a sua presença, impedindo, frequentemente, o seu reconhecimento. Isto não significa, contudo, na nossa perspetiva, o fim do cinema. Este permanecerá enquanto criadores e

espectadores reconhecerem determinadas manifestações como pertencentes a esta forma de

expressão. Cinema é digital é cinema.

NOTAS

- 1 Pouco tempo depois, a indústria viria a integrá-los no seu trabalho, já que os mesmos ofereciam elevada qualidade, ao mesmo tempo que permitiam uma redução substancial de custos, por não estarem dependentes de placas de conversão analógico-digital.
- 2 Autores estadunidenses (ver Willis) atribuem, neste período, grande importância ao surgimento, nos EUA, de uma pequena produtora independente, a *Independent Digital Entertainment (InDigEnt)*. Fundada em 1999 pelo cineasta Gary Winick e inspirada pelo trabalho do *Dogma 95*, a produtora terá incentivado a criação de projetos capazes de
- 3 Antes da transição para o digital, a *Kodak* era responsável pelo fornecimento de película para 80% das produções dos estúdios de Hollywood e a *FujiFilm* responsável pelos restantes 20% (*DeadLine*).
- 4 Mais recentemente, algumas notícias indicavam que a empresa havia emergido da situação de falência, continuando a fornecer película para seis dos grandes estúdios de Hollywood (Lieberman).

BIBLIOGRAFIA

- Alimurung, Gendy. «Movie studios are forcing Hollywood to abandon 35mm film. but the consequences of going digital are vast, and troubling». *L.A. Weekly*, 12 de abril de 2012. Consultado a 23 de maio de 2012.
- DeadLine. «Fujifilm motion picture film biz officially dead». *Deadline*, 3 de abril de 2013. Consultado a 3 de abril de 2013.
- Kaufman, Debra. «Film fading to black». *Creative Cow*, julho/agosto de 2011. Consultado a 25 de maio de 2012.
- Lieberman, David. «Kodak emerges from bankruptcy vowing to continue supplying film to Hollywood». *Deadline*, 3 de setembro de 2013. Consultado a 15 de outubro de 2013.
- Machado, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. 1997. Campinas: Papirus, 2008.
- McKernan, Brian. *Digital Cinema: The Revolution in Cinematography, Post-Production and Distribution*. Nova Iorque: McGraw Hill, 2005.
- Parente, A. (2007). «Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo», in M. Penafria e Í. Mara (org.), *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia* (pp. 4-31). Covilhã: LabCom,.
- Parente, A.; Carvalho, V. (2009). «Entre cinema e arte contemporânea», in *Revista Galáxia*, n.º 17, pp. 27-40.
- Ressner, Jeffrey. «The traditionalist». *DGA Quarterly*, primavera de 2012.
- Rombes, Nicholas. *Cinema in the Digital Age*. Londres: Wallflower, 2009.
- Rosenbaum, Jonathan. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. 2010. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2014.
- Verrier, Richard. «End of film: Paramount first studio to stop distributing film prints». *LATimes*, 17 de janeiro de 2014. Consultado a 17 de janeiro de 2014.
- Willis, Holly. *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image*. 2005. Londres: Wallflower, 2008.

CRÓNICAS



DA VIDA FORA DOS BOSQUES

FACA DE PAPEL #1

Alda Rodrigues

Interessa-me a leitura não recomendada. Os livros com que nos tenhamos cruzado por acaso, várias vezes até, antes de imaginarmos que poderiam desempenhar um papel na nossa vida: algumas horas de leitura, interrupções e regressos, releituras, pensamentos vagos, ideias novas, citações bem ou mal recordadas.

Na história da leitura de cada livro, poderíamos considerar vários momentos: a altura em que ouvimos falar do livro pela primeira vez, a ocasião em que vimos o livro numa livraria ou folheámos algumas páginas online, o dia em que comprámos o livro, a primeira leitura, talvez uma segunda leitura com um fim mais específico (citar determinado passo, pensar sobre o livro, escrever sobre ele), além de qualquer leitura secundária (livros ou textos sobre esse livro).

Será que uma história particular da leitura de um livro é importante? Sim, na medida em que nos diz como encontramos ou como fomos encontrados. Cada encontro passageiro com um livro que virá a ser importante para nós é um gesto diferente apontando para o mesmo centro. Certas coisas (erros, ideias, situações) repetem-se na nossa vida até finalmente lhes prestarmos atenção.

A propósito do interesse que o relato autobiográfico de uma experiência pode ter, ocorre-me um episódio engraçado. Em 1846, um ano depois de começar a viver junto ao lago Walden, Henry David Thoreau deu uma conferência sobre Tho-

mas Carlyle, em Concord. No fim, os ouvintes explicaram que, apesar de o terem ouvido com proveito, preferiam ter assistido a uma conferência sobre a vida de Thoreau nos bosques. Nós somos animais curiosos, como já alguém disse. Da curiosidade que sentimos em relação aos outros retiramos não só prazer mas também informação e inspiração que nos ajudam a viver. Em 1847, desenvolvendo excertos do diário que mais tarde seria usado como ponto de partida para *Walden*, publicado em 1854, Thoreau fez uma conferência intitulada «A History of Myself».

A minha história da leitura de *Walden* inclui algumas separações e reencontros e é bem possível que este percurso irregular e cheio de interrupções esteja inscrito no programa do próprio livro.

A primeira vez que ouvi falar de Thoreau foi no filme *O Clube dos Poetas Mortos* (Peter Weir, 1989). Cada pessoa verá esta longa-metragem à sua maneira — enquanto filme sobre como (não) dar aulas ou sobre como (não) ler, enquanto filme sobre a adolescência, enquanto filme sobre o teatro, etc. Eu pertença ao grupo daqueles que vendo este filme perceberam pela primeira vez que as coisas que lemos não estão desligadas da vida — apesar de em muitas escolas, incluindo universidades, nos obrigarem a reagir a elas como se não tivessem nada a ver connosco nem com os outros seres humanos. É verdade que o

filme também explora as consequências de compreendermos o que lemos — uma das personagens principais perde a vida por esse motivo —, mas a incompreensão é um problema humano mais vasto, não um risco exclusivamente associado à leitura.

Pelas minhas contas, li *Walden* pela primeira vez mais ou menos dez anos depois de ver o filme. O filme não foi decisivo para eu ler o livro, mas talvez tenha lançado as sementes da leitura, por mencionar Thoreau. Lembro-me vagamente de levar o meu exemplar na viagem mais longa de avião que fiz até agora. No fim da viagem, troquei por outros, lidos pelos meus companheiros, os livros que lera durante o percurso.

Em 2015, interessada não exactamente em Thoreau mas sim em Stanley Cavell, li *Senses of Walden* (1972), um ensaio que este filósofo escreveu sobre o livro de Thoreau. Curiosamente, reencontrei neste livro e na obra deste filósofo a percepção que *O Clube dos Poetas Mortos* me deixou sobre a relação entre os livros e a vida. Cavell procura sempre contextualizar as questões filosóficas mais difíceis na vida humana, e esta, para ele, também inclui o que as pessoas lêem e escrevem.

Em 2016, por coincidência não relacionada, *Walden* voltou à minha vida quando me propuseram que o traduzisse. Apesar de toda a minha história prévia com o livro, traduzir *Walden* foi uma experiência de estranheza.

Aliada à estranheza de traduzir o que anos antes lera apenas como leitora (enquanto o leitor pode distrair-se de vez em quando, levantando a cabeça do livro, pensando noutros assuntos, associados ou não, o tradutor tem de estar atento a todas as palavras), a estranheza da redescoberta dos passos esquecidos do texto. Talvez por não ter o livro na estante para o consultar de vez em quando de modo a ajustar leitura e memória, tinha guardado uma recordação algo idílica do texto: viver em harmonia com a natureza, viver intensamente, ser fiel a si mesmo. Não há nada de idílico nas sensações de solidão e de liberda-

de de Walden. Tinha esquecido completamente o isolamento do autor, o carácter agreste da natureza, o desespero nunca abertamente declarado mas sempre em questão, a dureza do trabalho físico, a luta contra o aborrecimento, a persistência implacável da atenção.

Outra estranheza de Walden é a pura sensação de tempo livre que o autor nos transmite. Nos dias que correm, nada mais estranho do que esta disponibilidade para observar e participar na vida da Natureza. Muitos de nós passam grande parte do tempo em interiores, não no exterior, presos a ecrãs de computadores ou de telefones. Por este motivo vamos perdendo o vocabulário das actividades que já não cultivamos e a esta perda alia-se o risco da incapacidade de pensarmos sobre o lugar que ocupamos e sobre a sua relação com o que nos rodeia. Pelo contrário, Thoreau retrata a experiência de viver nos bosques através de uma quantidade absolutamente esmagadora de pormenores descritivos, relacionados com materiais de construção, técnicas de cultivo, registo exaustivo de despesas, formatos possíveis de bolhas no gelo, batalhas de formigas, movimentos de esquilos, brincadeiras com mergulhões e até um estranho gato alado.

Para o autor, pensar e escrever são não só objectivos de partida, mas também actividades tão inevitáveis e essenciais como as tarefas mais físicas a que precisa de recorrer para sobreviver na Natureza. Percebe-se claramente que Thoreau escreve para resistir à solidão, ao tédio, ao Inverno, ao desespero. Se não escrever, perecerá.

Mas, mais do que isso, Thoreau escreve assim porque vive assim. Thoreau escreve sobre estes assuntos comezinhos porque é neles que se joga a sua própria vida. Tal como trabalha no campo com as suas próprias mãos e constrói a sua própria casa, Thoreau pensa pela própria cabeça. Em *Walden*, cada elemento concreto é indissociável não só da actividade física que implica mas também da actividade mental com que se relaciona. Quando o autor corta árvores, lavra a

terra, lança sementes ao chão ou regista as despesas com pormenor exasperante, é como se o fizesse nele próprio.

Talvez o mais estranho de tudo seja o facto de ainda hoje continuarmos a ler com fascínio intrigado um livro sobre os assuntos tão distantes da nossa existência contemporânea como *Walden*. Aliás, à estranheza de ler *Walden* associa-se a estranheza da própria actividade de ler em 2017. Como ler no meio da chinfrineira generalizada das redes sociais, da televisão e de outros afazeres que nos esgotam a capacidade de prestar atenção? Como suportar a estranheza do silêncio da leitura, a estranheza de ouvir em silêncio a voz de alguém e de com ela começarmos a ouvir a nossa própria voz? Como ouvir a voz de alguém? E como poderemos ouvir a nossa própria voz?

Cavell salienta que Thoreau foi viver para os bosques porque atravessava uma crise — visto que nada o atraía no modo como os outros viviam, precisava de perceber como devia viver, o que poderia fazer. (E neste aspecto, *Walden*, com todo o seu individualismo, autoconfiança, solidão, relacionados com a crença de que é possível começar de novo, é sem dúvida um livro indissociável da mundividência norte-americana.) Uma das singularidades que continuam a impressionar-nos em *Walden* relaciona-se com o estranhamento que o autor detecta nos seus contemporâneos em relação à sua própria existência. Thoreau observa que os seus contemporâneos não estão presentes na sua vida — limitam-se a fazer como os outros fazem, sem qualquer questionamento — e recomenda-lhes que contactem com o seu próprio desespero silenciado, que o deixem falar, dizer o que não deve, o que não se diz, em tons considerados irritantes ou pouco

adequados, inconformados com o que os outros defendem e cultivam.

Em contexto académico, muito se tem falado sobre o facto de a obrigação de escrever e publicar continuamente dar origem a textos geralmente desinteressantes e dispensáveis que não só ninguém quer ler como também ninguém quer escrever. *Walden* está nos antípodas de tudo isto. À necessidade de escolher um tema canónico, Thoreau opõe os temas menos elevados que se possa imaginar, prefere referências estranhas, não ostenta a preocupação de parecer inteligente a todo o custo.

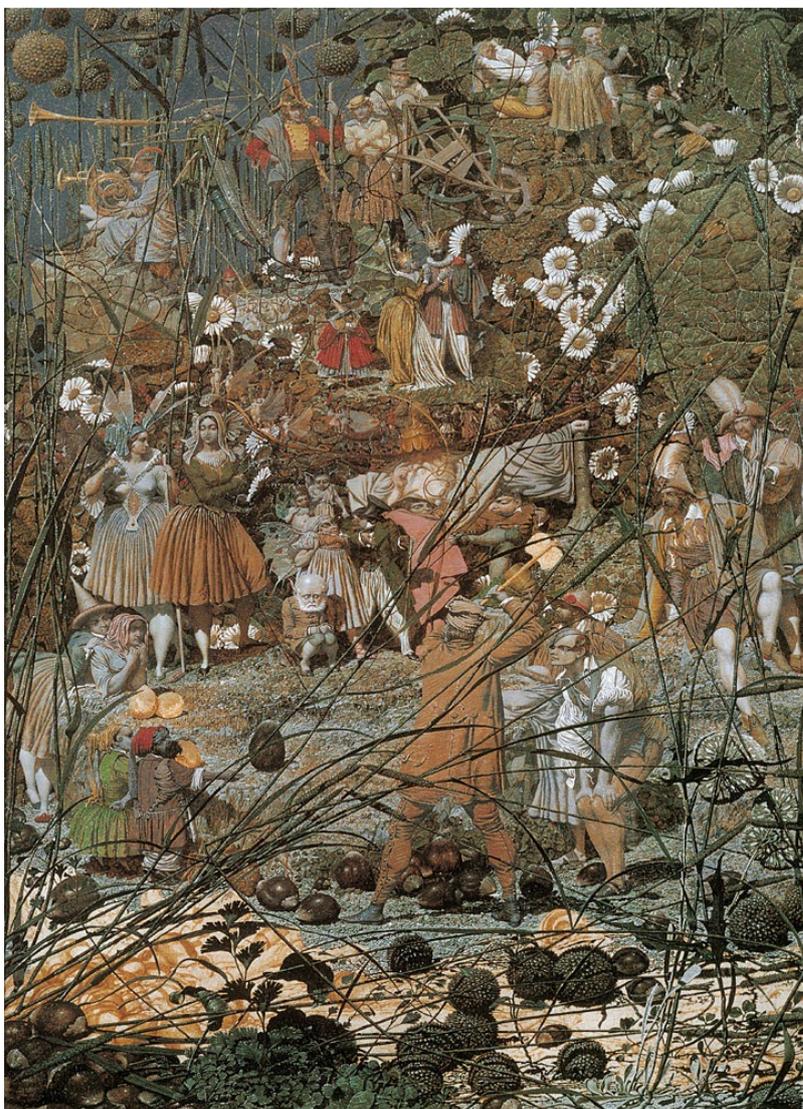
A partir de *Walden*, estou a dizer que, em contexto académico ou fora dele, cada um tem de escrever sobre o que considera importante, independentemente de se tratar de um tema menor ou não, heterodoxo ou não. O caminho para descobrirmos tanto a forma de vida como a forma de escrita que mais nos convém poderá ser árduo e implicar construirmos coisas com as nossas próprias mãos, mas não há modo de o evitarmos se queremos viver e escrever deliberadamente.

Cavell nota que Thoreau nada faz para seduzir o leitor. O autor limita-se a escrever o que tem de escrever. Só quer os leitores que tiver. Entre estes estão os que um dia descobriram por acaso uma frase sua e ficaram curiosos, comovidos, indignados, admirados, inspirados ou com vontade de contra-argumentar. Nem sequer andavam à procura dele. Prestaram-lhe atenção não por ele fazer alguma coisa para os conquistar, nem por causa de qualquer suposto brilhantismo dispensável da argumentação, nem por ter uma conclusão esclarecedora, mas porque algo ali os tocou, ajudou a falar ou a viver. Thoreau disse o que precisava de dizer e alguns ouviram e compreenderam.

THE FAIRY FELLER'S MASTER-STROKE

O OLHO PREVENIDO #1

Bruno Dias Vieira



Richard Dadd,
The Fairy Feller's Master-Stroke.
Óleo sobre tela, 54x40cm.
1855-1864.

A magic surface polished bright & shiny.

Richard Dadd

"Fairies are like nuts and moss," says one child...

Arthur Conan Doyle

O olhar não cessa de se distrair, de se mover, preso na teia de motivos e de afectos que governam o escrutínio e selecção. Uma imensa

opulência toma conta desta pintura de formato reduzido, concentrado, onde, por entre a folhagem, pequenas figuras, aparentemente huma-

nas, são anunciadas em lugares inesperados. Há aqui um magnetismo intrigante na composição das formas que implica um certo apagamento do meu foco mental. Os seres que povoam a intrincada folhagem parecem ter uma expressão comum de estar noutra lugar e habitar uma atmosfera de sonho electrificado que atravessa a paisagem envolvente.

Richard Dadd, nascido em 1817, foi um dos pintores mais promissores da sua geração. Estudou na *Royal Academy Schools* e ficou famoso pelas *fairy paintings*, pintadas sobretudo a partir de textos daquele que seria um dos seus suportes pictóricos, Shakespeare. Em 1842-43 acompanhou Sir Thomas Phillips numa viagem pela Itália, Grécia, Turquia e Egipto, aí desenhando e pintando aquarelas — de onde retirou um reservatório de imagens que não deixou de utilizar ao longo dos anos; foi também aí que manifestou as primeiras alterações erráticas do seu comportamento. O ano de 1843 foi catastrófico para Dadd e no dia 28 de Agosto, acreditando que o seu pai seria o diabo, e supostamente sob instruções do deus Egípcio Osiris, esfaqueou-o até à morte. Em 1844 foi internado no Bethlem Royal Hospital até ser transferido para o Broadmoor Secure Hospital, em 1864, e aí permaneceu até ao final da vida.

São amplamente aceites os argumentos que ligam a arte às desordens mentais; sendo ambas difíceis de perceber, nenhuma delas, porém, é explicação da outra. Nos anos seguintes à sua detenção, Dadd foi esquecido e o seu trabalho teve pouca circulação, mas durante o internamento manteve o desenvolvimento artístico, encorajado pelos médicos e encontrando em alguns dos detidos modelos para as suas pinturas. Vários registos indicam que apesar de continuar a argumentar a sua descendência do deus Osiris, as suas intrincadas pinturas mostram que o seu intelecto esteve são por períodos de tempo longos.

No decurso do seu encarceramento, a pintura de Richard Dadd foi motivo de alguma curiosidade por parte dos seus contemporâneos. William Rossetti, que o visitou em 1863, não viu nela mais

do que «adequate but ordinary artistic knowledge and none of his superior talent» e Frederick Goodall, que organizaria anos mais tarde uma exposição com alguns dos seus trabalhos, diria: «the poor fellow... mixed up with curious freaks of fantasy» (Staley). O séc. XX trouxe um renovado interesse pela sua obra, que se manifestou em duas importantes exposições na Tate Gallery (1963 e 1974), onde foi exibida a sua pintura mais famosa, *The Fairy Feller's Master-Stroke*. Para tal também contribuiu o interesse crescente na era vitoriana, dando origem a alguns textos pontuais sobre o seu trabalho; também a geração influenciada pelo Surrealismo e pela Arte Bruta, na qual Jean Dubuffet incluíra a arte de pacientes com desordens mentais, e a obra relativa à psiquiatria de Michel Foucault reavivaram a curiosidade pela produção pictórica de Dadd. Nos anos 1970, começa a aparecer como um talento cuja imaginação sobreviveu à reclusão forçada e a exposição de 1974, organizada por Patricia Allderidge, deu-o a conhecer a um público mais vasto. O catálogo da exposição trouxe informação detalhada sobre a sua vida directamente dos arquivos do Bethlem Royal Hospital. Cobre toda a obra pictórica de Dadd e não só a que foi produzida depois do parricídio, revelando-se de grande importância ao desmistificar a suposta quebra estilística que a perturbação mental teria tido no seu trabalho. Mostra-nos, por exemplo, que a sua obsessão pelo detalhe, que poderia ser vista como um sintoma de perturbação mental, era no entanto anterior ao encarceramento e trabalhada com intrincado planeamento e narrativa clara.

Os arquivos disponíveis ao público revelam que no Bethlem Hospital Dadd, apesar de continuar a ser considerado perigoso e não dando mostras de melhorias da sua condição mental, foi encorajado a pintar, estando *The View of the Island of Rhodes* e *The Artist's Halt in the Desert*, ambas de 1845, entre as primeiras pinturas do Bethlem Hospital. Enquanto paciente, Dadd dividiu-se entre as conhecidas pinturas visionárias, consideradas as mais ligadas à sua condição

mental, e retratos sóbrios de alguns dos médicos e pacientes, bem como alguns murais para o próprio hospital, revelando que Dadd teria também um carácter calmo, contido e observador do que se passava em seu redor, confirmando a dificuldade em associar a doença psiquiátrica à sua técnica artística. Também as suas aguarelas, especialmente *Patriotism* (1857), da série *Passions* (1853-7), revelam uma personalidade satírica relativamente aos estudos de fisionomia com que os médicos procuravam traços particulares de certas doenças no rosto dos pacientes.

A mudança para Broadmoor, em 1864, permitiu-lhe uma vida mais relaxada, que incluía a compra e leitura de textos greco-latinos, religiosos e poéticos. Aí foi considerado pelo pessoal médico como relativamente inofensivo, tendo liberdade para pintar o que quisesse. Pouco tempo antes de Broadmoor, Dadd «terminou» *The Fairy Feller's Master-Stroke*, pintada entre 1855 e 1864, na qual trabalhou a tradição do conto de fadas (*fairy tale*) a partir da peça *A Midsummer Night's Dream*. A acompanhá-la, de certo modo também a justificá-la e em jeito de despedida da iconografia do conto de fadas, podemos ler entre os seus apontamentos, escritos já em Broadmoor, um poema complexo, «Elimination of a Picture, its Subject the Fairy Feller's Master-Stroke» (1865):

(...)
 Blackly impositive and soon
 Makes it as clear as sunny noon
 That he has not—
 Waiting this heavenly gift
 I thought on nought—a shift
 As good perhaps as thinking hard
 Fancy was not to be evoked
 From her etherial realms
 Or if so, then her purpose cloaked
 And nuzzling the cloth, on which
 The cloudy shades not rich,
 Indefinite almost unseen
 Lay vacant entities of chance,

Lent forms unto my careless glance
 Without intent, pure fancy 'tis I mean
 Design and composition thus—
 Now minus and just here perhaps—plus—
 Grew in this way—and so—or thus,
 That fairly wrought they stand in view.
 (...)

O poema de Dadd assinala uma forma de aparição e desaparecimento, que vinda do nada e sem justificação, volta ao nada. Patricia Allderidge sugere a relação *Elimination/Illumination*, uma eliminação que supõe uma forma de iluminação (Allderidge); e Nicholas Tromans descreve a estratégia preparatória da pintura como uma forma de esvaziamento da mente, desenvolvendo a composição sem um objectivo definido (Tromans).

Nesta fantasia minuciosa, o nosso olhar é encaminhado, por entre a vegetação, às figuras humanas que, sobrepostas num espaço estratificado, nítidas e díspares na sua combinação, parecem mudar de aparência sob o efeito de um ecrã vegetal com uma qualidade alucinatória. A qualidade invasiva da pintura, que enche todo o espaço, é reforçada pelo enredo da vegetação, que se multiplica ao infinito, e também pelo movimento que arrebatava e impregna a toda a superfície de uma intensidade espiritual que se exerce sobre os corpos e sobre a natureza. Este movimento texturado, um exercício manual pacientemente construído, é o de todos os elementos, das roupas, das cores, do ar, da luminosidade, das reentrâncias vegetais, de que é feito este sonho electrificado, de modo a produzir um *all over* em que o centro, o cimo e o baixo são abandonados. Cada centímetro do quadro parece atravessado pela mesma força: a folhagem, os corpos, as cores e as aberturas parecem orientar a pintura rumo a um ritual encantatório. O *all over* parece ser o de um universo que perdeu o seu centro, eliminando o carácter estruturante em favor da matéria invasiva, que descentra o olhar, ficando ele retido por toda a superfície

em simultâneo. Dadd magnetiza a matéria de tal modo que a pintura sai dos limites espaciais do quadro, suscitando no nosso olhar outras capacidades de percepção.

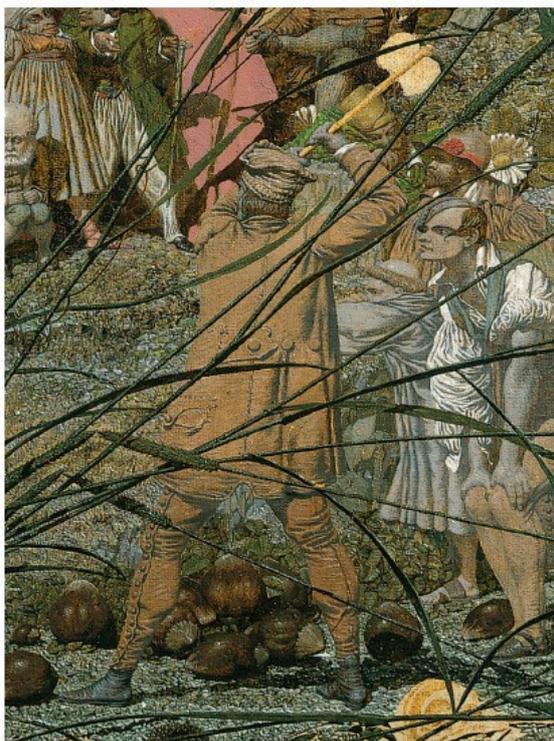
Uma intensa actividade das diminutas formas humanas e um ímpeto primitivo parecem surpreendidos por um *flash* instantâneo que actua sobre a pintura como um filtro que a faz deslizar para um lado fantasmático. Este *flash* é quase um efeito fotográfico introduzido na pintura e está também intimamente ligado à forma de vida das fadas, que apenas podemos observar num rápido instante; todo o enredo do vegetal e das figuras ausenta-se repentinamente de si, animando e construindo um tempo próprio do quadro, magnético, circular — que sai do nada e volta ao nada — como um transporte da visão sobrenatural. Mas esse tempo não é criado sem a mestria com que a pintura encolhe o espaço e atrai a nossa visão, pois quanto mais nos aproximamos mais figuras diminutas surgem em volta de outras maiores. Os detalhes pintados têm por isso um carácter digressivo, que impedem a focagem mental; fácil e lentamente, um é abandonado em favor de outro, fazendo com que o olho viaje pela extrema minúcia da pintura.

É à vegetação que cabe a ligação das formas e a distribuição das energias, bem como a correspondência óptica dos diversos motivos. Há uma relação íntima das figuras com a paisagem e um sentido quotidiano que se mistura com a presença sobrenatural de uma natureza abundante que rompeu a escala, mas não submerge as figuras: «There is little or no mentality awake—simply a gladsome, irresponsible joyousness of life that is abundantly in evidence in their enchanting abandon» (Doyle, 174).

As aberturas por entre a folhagem são reforçadas pela multiplicação ao infinito das pregas da vegetação, que destilam um vento encantatório e aleatório. Toda a vegetação é um jardim que amortece e capta o olhar: ele pode, apenas por

momentos, dormir aí descansado. Richard Dadd constrói uma proliferação de detalhes submetidos à mesma acção. Eles não têm esse carácter que muitas vezes encontramos na pintura, onde um detalhe faz perder a noção de conjunto; nem agem por eles mesmos, mas confluem para um mesmo destino. A obsessão com que Dadd pinta o detalhe dramatiza a nossa relação afectiva com a pintura, aproxima o espectador das formas pintadas. A minúcia e obsessão como são pintados dão-lhe um carácter terreno acentuado, contribuindo para criar uma tensão entre o peso da vegetação e as cores luminosas que envolvem as figuras humanas, gerando um efeito suplementar de aparição.¹ A proliferação de figuras e objectos, panejamentos e folhagens, preenche o espaço pictórico numa rede de contradições que parece também invadir o nosso espaço, contribuindo para o avanço da pintura na nossa direcção. Dadd capta intensamente o nosso olhar, que se fixa no mais perto da fuga das aparências, ele que é simultaneamente atraído para vários locais da pintura, convidado a circular para fora do seu foco mental, atraído pela profusão de elementos, numa progressiva lentidão. O olhar indaga e percorre a imensidade luminosa, as palpações entre luz e sombra, com uma densidade que elude a nossa visão habitual.

No centro, o acto suspenso do «lenhador mágico», que se prepara para cortar uma noz gigante, corresponde também à suspensão da pintura e possivelmente ao próprio acto do parricida. Porque todos os fragmentos concorrem para a captação da perfeição de um instante, ao qual parecem ter sido introduzidos todos os movimentos possíveis da paisagem, imóvel no momento que antecede qualquer coisa impossível de parar; contudo, não saberemos o que vai acontecer. Mas também não devemos procurar nesta pintura a acção acabada, porque tudo aqui conflui para o instante da aparição, da irrupção da alucinação, do *flash* instantâneo. Talvez um momento de pausa antes do desencadear de um momento de fúria, uma tempestade vegetal; a acção encontra-se suspensa



nesse gesto tenso, a contracção entre um momento de acalmia e o desencadear furioso.

A suspensão do acto está também intimamente ligada ao gesto de Richard Dadd em deixar a pintura inacabada. Essa incompletude confere-lhe um poder especial, como se a pintura tivesse um tempo próprio e ainda um caminho a percorrer, o carácter fisiológico de uma acção por cumprir.

A alucinação artística foi uma noção avançada por Gustave Flaubert, numa troca de correspondência com Hippolyte Taine, no Outono de 1866, em torno das imagens que se formam no espírito, e caracterizando a actividade mental do escritor quando completamente absorvido pelo seu trabalho, o momento em que tudo aquilo que imagina (personagens, diálogos, paisagens) se torna mais forte e presente do que a percepção do espaço que o envolve:

En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu

flambant [...] L'hallucination artistique ne peut porter sur un grand espace, se mouvoir dans un cadre très large. Alors on tombe dans la rêverie et on revient au calme. C'est même toujours comme cela que cela finit. (Flaubert, 314)

Está próxima da alucinação patológica, mas para Flaubert um intervalo imenso distingue-as. De um lado o sofrimento da alucinação patológica, do outro, o da escrita, o êxtase artístico. Em *The Fairy Feller's Master-Stroke* observamos precisamente esse efeito de obliteração do campo da percepção pelo efeito de um aspecto fantasmático ou alucinatório. A intencionalidade que constitui a percepção objectiva foi aqui abolida pela alucinação, e uma das suas mais evidentes consequências é a ausência de limites do que se está a ver; o quadro não nos parece bem delimitado, antes suspenso, fugaz como uma imagem hipnagógica que precede o sono. Na pintura de Dadd a vegetação e as atitudes dos corpos são ultrapassadas por um movimento autónomo que transforma tudo em superfície, como revela a ausência de profundidade da pintura. Há um efeito de constante localização e realocação espacial, visual e mental, porque a pintura está revestida de uma imediaticidade fantasmática que ofusca a vista, de uma irrupção temporal provocada por um movimento que determina uma aparição e desaparecimento simultâneas das formas pintadas.

Intimamente, essa outra actualidade é-nos todos os dias trazida pelo sonho, uma forma de imersão e alucinação da qual geralmente não experienciamos angústia. A sua plasticidade interior é também um lugar de projecção de imagens, de encenação, que quebra com o presente e desloca espacialmente, troca personagens, cria espaços que se invadem entre objectos e lugares da nossa experiência diurna. Através do sonho acedemos à experiência do nosso próprio mundo de um outro modo. Se no quotidiano o espaço é o apoio sólido com o qual articulamos a relação com o mundo, no sonho ele é perturbado; espaços próximos e estranhos invadem-se, fundem-se, o que

está longe aproxima-se, o próximo afasta-se. G.K. Chesterton, ao analisar *A Midsummer Night's Dream*, o ponto de partida para *The Fairy Feller's Master-Stroke*, escreve sobre o modo preciso com que Shakespeare capta a atmosfera de um sonho:

(...) the author contrives to include every one of the main peculiarities of the exasperating dream. Here is the pursuit of the man we cannot catch, the flight from the man we cannot see; here is the perpetual returning to the same place, here is the crazy alteration in the very objects of our desire, the substitution of one face for another face, and legally the necessary narrative of the drama, the putting of the wrong souls in the wrong bodies, all this is as obvious as it is important ... *A Midsummer Night's Dream* has in a most singular degree effected this difficult, this almost desperate subtlety. The events in the wandering wood are in themselves, and regarded as in broad daylight, not merely melancholy but bitterly cruel and ignominious. But yet by the spreading of an atmosphere as magic as the fog of Puck, Shakespeare contrives

to make the whole matter mysteriously hilarious while it is palpably tragic. (Chesterton, 101)

Um efeito quase alquímico das cores e da composição, uma rede de captura laboriosamente construída, equívoca, de ar enigmático e alucinatório, é também a atmosfera em *The Feller's Stroke*. Uma insubordinação relativamente à sua condição parece governar as experiências de Dadd ao longo dos 9 anos que levou a executar a pintura, transformando a nossa percepção ao introduzir uma outra actualidade que não a da realidade tangível; uma cartografia transformada. A alucinação trabalha como negação da actualidade das suas sensações e percepções, de modo a possibilitar uma mudança radical da sua condição num mundo profundamente adaptado às suas próprias formas, substituindo-as por uma realidade ficcionada, por um sentido diferente àquele que lhe é dado pelos sentidos imediatos daquilo que o rodeia, alterando a realidade externa através da vontade imperiosa do pintor.

NOTA

- 1 «The dense and involved text points us to an important feature of Dadd's work: a minute and painstaking attention to detail that creates a sense of tension when

juxtaposed with the emotionality of his subjects». Niall Boyce, «Painting From His Mind's Eye» .

BIBLIOGRAFIA

- Allderidge, Patricia. *The Late Richard Dadd*. Londres: Tate Gallery, 1974.
- Chesterton, G.K. «A Midsummer Night's Dream». Bloom's Shakespeare Through the Ages: A Midsummer Night's Dream. Harold Bloom (Ed.). Nova Iorque: Infobase Publishing, 2008. 98-104.
- Conan Doyle, Arthur. *The Coming of the Fairies*. Nova Iorque: George H. Doran Company, 1921.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert*; 13-16. Correspondance. [3]. 1859-1871. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974-76.
- Staley, Allen. «Richard Dadd by Patricia Allderidge». *The Art Bulletin*, Vol. 59, Nr. 1, Mar., 1977.
- Tromans, Nicholas. «Richard Dadd's Master Stroke» . *The Public Domain Review*. 14 de Março de 2012. Consultado a 12 de Janeiro, 2017.

ON STYLE IN BEETHOVEN'S *MISSA SOLEMNIS*

A ARTE ALEGRE #1

Sara Eckerson

A note on recordings:

I was inspired to write this text after listening to Nikolaus Harnoncourt's recording of the *Missa Solemnis*, with the Arnold Schoenberg Chor, and the Concentus Musicus Wien, which was released on Sony in the summer of 2016. Harnoncourt brings out the older musical styles imbedded in the vocal parts, such as in the *Gloria*. These are notably vocal parts that may not have been explicitly composed in a church mode, but suggest an archaic tone. In this recording, Harnoncourt has a skillful ability to blend the energy of older ecclesiastical vocal traditions with the orchestra while it plays newer-sounding music. My preferred recording of the *Missa Solemnis* is one that used to be referred to as a Herbert von Karajan "lost recording." This is a recording that was issued on EMI in 1959 — in mono — with Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Christa Ludwig (mezzo-soprano), Nicolai Gedda (tenor) and Nicola Zaccaria (bass), with the Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna and the Philharmonia Orchestra, directed by Herbert von Karajan. The recording was digitally remastered and released on Testament, with rehearsal sessions for *Missa Solemnis* and an interview with Schwarzkopf, in 1997.

In E.T.A. Hoffmann's novel *Kater Murr* [*The Life and Opinions of the Tomcat Murr*] (1820-1822), there is a painting that operates in the narrative as a play within a play. We encounter the painting when Hoffmann describes an episode in the story of the composer, Johannes Kreisler, who is taking refuge in an abbey. Kreisler enters the Abbot's apartments and finds the Abbot opening a large crate with a hatchet and chisel. This surprises Kreisler, because it seems strange that "that reverend gentleman" should wield tools like these. They open the crate and before the composer has looked at the painting beyond its frame, he notices that the Abbot's copy of a work by Leonardo da Vinci of the Holy Family is no longer on the wall. It is in the place of that masterpiece that this new painting will hang. Once the composer and the Abbot affix the painting to the wall, they both admire the new, magnificent work. We read that the painting is of a miracle that shows the Virgin Mary and a young man who has been physically wounded; the Virgin Mary is

in the foreground with lilies in her left hand and her right hand touches the gruesome wounds of the young man. This suggests to Kreisler that the Virgin Mary has saved the young man from death. As the composer and the Abbot discuss the artist's superior technique, Kreisler suddenly thinks he recognizes one of the figures in the painting's composition, far in the shadows of the background with a dagger in his hand. Rather than discuss this with the Abbot, however, Kreisler chooses to mention the aspects of the painting that brought about this realization: the figures in the painting are depicted in modern dress. Kreisler says to the Abbot: "And yet, as I say, I don't like that hat, that sword, that shawl, that table and chair.... Now tell me, revered sir, can you imagine the Holy Family in modern dress: St. Joseph in a plush coat, the Savior in a frock coat, Our Lady in fashionable dress with a Turkish shawl round her shoulders? Wouldn't you think that an unworthy and indeed shocking profanation of what is most high?" (Part III).

Kreisler's critical judgment is crucial for what happens next, as it is this judgment that leads Kreisler to inspect the painting more closely. There he sees, through the artist's superior technique of illustrating light in the painting, a ray from the Virgin Mary's halo illuminates the features of one of the villains in the novel. The reader seems to come to this realization following Kreisler's own progression in thought: first we read about the representation of a miracle and the Virgin Mary holding lilies, with a heavenly light surrounding her. These initial impressions of the painting resonate with traditional depictions of the Virgin Mary and do not strike us as out of the ordinary. It is after praising the artistry of the painting that the composer begins to comment on the articles of dress, which seem to disturb the meaning. For the reader, as for Kreisler, the painting at that moment becomes more about its function to assist the narrative than about the portrayal of a miracle. After the Abbot and Kreisler's lengthy debate about the value of new religious art, which centers on this particular painting, Kreisler's critical judgment about the work fundamentally boils down to the notion that the details of the representation are not appropriate for the content; the style does not fit the content.

This scene in E.T.A. Hoffmann's novel sets the stage for a discussion of Beethoven's *Missa Solemnis* (Op. 123). The *Missa Solemnis* is a frighteningly difficult work to approach from a critical perspective, and we will consider it here with a focus on style. The work is from Beethoven's "late period," but it does not employ much of Beethoven's compositional style characteristic of that period. Beethoven began composing the work when he learned that his close friend (and pupil) the Archduke Rudolph was to become the Archbishop of Olmütz (in Moravia) in 1820. Beethoven did not have the *Missa Solemnis* ready at that point, only finishing it in 1823 for a total of four years of work. So that we have an idea of other works from Beethoven's late peri-

od: Beethoven's Ninth Symphony was completed in 1824; his final piano sonata, Op. 111, was composed between 1821 and 1822; and the late string quartets were composed between 1825 and 1826. Beethoven died after finishing the late string quartets, with a few projects still in progress, on March 26, 1827.

Beethoven considered the *Missa Solemnis* his greatest achievement. In Beethoven's lifetime, there were very few performances of it: one performance in St. Petersburg in April 1824 and another incomplete performance (consisting of the *Kyrie*, *Credo*, and *Agnus Dei*) on 7 May 1824—in the same concert as the première of the Ninth Symphony, where the composer gave the tempo indications for each movement and two others conducted the music. This must have been an extraordinary collaborative effort, because Beethoven was quite deaf at this point; as the famous anecdote goes, a singer pulled on Beethoven's sleeve for the composer to turn around and see the audience's enthusiastic applause that interrupted the performance of the Ninth Symphony.

At times, Beethoven's *Missa Solemnis* inspires a similar confusion that E.T.A. Hoffmann describes Kreisler feeling as he observes the Abbot's painting. Beethoven adapts a familiar liturgical text that also depicts miraculous things, a larger-than-life narrative, and composes with acknowledgment of forms that are historically associated with the setting. And yet, there is something perplexing about the *Missa Solemnis* itself as a whole that is directed precisely at the style and how it fashions the content. There is an aura about it that strikes us to think: How is it that this music sounds familiar, foreign, sometimes naïve, far-fetched, and visionary in the same experience?

The *Missa Solemnis* is an example of Beethoven's interpretation of an older musical form, where he combines older musical styles with his own style, which ultimately projects a rich understanding of the liturgical text. To a certain extent, the vast array of dynamic changes, vocal

colorings, and the stylistic combinations from older Church music (“older” as in church modes determined approximately in 1000 AD—used, for example, in Gregorian chant—and sacred works by Renaissance composers like Palestrina) enable us to sense Beethoven’s tremendous effort in the final product—the seams between movements, sections, and ideas are noticeable because of their dependence on the liturgical text for meaning. Each phrase of music is enriched with the words from the text, but the transitions between parts are often sudden; it gives the effect that one is running down the length of a street, the road abruptly ends, and one must continue on a different road in a different direction. As we listen we can recognize Beethoven’s struggle with a form he rarely composed in, his sculpting of precise connections between the liturgical text and tonal gestures, and the years of sketches and arranging.

When we manage not to focus on the baggage of Beethoven’s struggle, the technical difficulties the work presents to performers, the conductor’s heroic purpose to keep the sudden changes from loud to soft levels well balanced, the drastic shifts in mood and the overall abandonment of musical themes as the work progresses through the movements, we can have a better sense of what is going on. This is to say, understanding the *Missa Solemnis* is best savored in parts because to make an argument about the coherence of the work is not as easy as saying it is the totality of the sections of the liturgical text.

The instrumental music of the *Missa Solemnis*, in countless instances, is subordinate to illustrations in the text—either to strengthen what the text describes or provide an interpretation of the text’s meaning. It suggests that Beethoven is taking guidance from an earlier tradition and adapting that advice differently for each movement. It is here that we find levels of meaning in Beethoven’s musical representations of a liturgical text. In light of these considerations, *Missa*

Solemnis comes into its own as a truly unique work in Beethoven’s oeuvre.

Music scholars, when writing about the *Missa Solemnis*, all seem to agree that, at face-value, the work is rather easy to understand: the *Missa Solemnis* is deeply bound to a device called *word painting* and Beethoven’s respect for Renaissance composers and early Church modes. This is so much the case that many aspects of the work can be traced to gestures that have been used by many composers before Beethoven. For example, Beethoven famously illustrates the Holy Spirit in the form of a dove with a delightful birdsong motif in the flute during the “Et incarnatus est de spiritu sancto” of the *Credo*. When we follow the liturgical text along with the music (maybe not on the first listen), many of these word paintings become vibrant. Here, however, is the weakness of the *Missa Solemnis*: as far as musical devices go, *word painting* is as naïve as they come; one does not necessarily need a lot of musical training to follow and note their appearance. Beethoven apparently composed the *Missa Solemnis* with a copy of the liturgical text in a German translation, and this anecdote enforces the intuition that this work, in many instances, is text-dependent music.

The banality of this kind of musical expression suggests that Beethoven fundamentally did not wish to compose an obscure work: this is a mass for the community, to be understood by the community, and the individuals who make up that community are not exclusively musicians or trained in music theory. The word painting examples are frequent throughout the *Credo* and are successful despite their genius employment by greats like Palestrina and Josquin. But no matter, the purity of expression and the truth behind the text, not to mention the centuries of reverence and piety the text wears before we hear the words sung, generates a unique setting. The text is not new and thus why should the musical setting be foreign to previous illustrations? Further, Beethoven studied older church music

around this time, or at least he alludes to this in an entry in his diary, the infamous *Tagebuch*, that in order to compose *true* church music one should consult the Ecclesiastical chants of the monks. There is evidence of this study because Beethoven incorporates the Dorian mode immediately preceding the “et incarnatus est” Holy Spirit flute motif, and the Mixolydian mode in the *Credo*; these moments lend an archaic character to the musical image of the liturgical text: we inevitably look backward at history in the *Missa Solemnis*, as though we can hear past eras — the nineteenth century, the Renaissance, the Middle Ages, and the devotion and the piety of the people in those eras — within our experience of the music.

When listening to the *Credo*, especially, we can imagine Beethoven walking through an ancient cathedral with dead composers buried beneath the stones of the floor—Palestrina, Josquin, Guillaume Du Fay—and their immortality

quivers with life in Beethoven’s own movement through the ancient liturgical script; it is an impressive achievement when tradition can come alive and hundreds of years of music can be apprehended by a great number of individuals in one place. We recover a very different age in the modal parts of the *Missa Solemnis* as these parts sound the most foreign to Beethoven’s musical language. To unite perception through artistic concepts that are easy to understand, and beautiful, delights the audience and not only enhances their experience of Beethoven’s music as sublime music, but also cultivates a newfound appreciation for an ancient liturgical text.

To give a context to these comments, let us look at the “Et resurrexit” section of the *Credo*. In the “Et resurrexit,” Beethoven transitions from a church mode, to a word painting, and to an illustration characteristic of Beethoven’s own compositional language, over an exceedingly short span of time.

Ludwig van Beethoven. *Missa Solemnis*, Opus 123.
Credo, Allegro/Allegro Molto, measures 188-196.

The first illustration is of a church mode in Mixolydian, which lasts for approximately ten seconds. The section of the text “Et resurrexit tertia die secundum scripturas” (“and on the third day he rose”), according to the scriptures is sung by the tenor choir voices, and supported by the soprano, alto, and bass choir voices, and composed following rules set by the Mixolydian mode. It has a noticeably different sound from the music that comes before it. The sound is odd

because of the intervals that are characteristic of the mode, the counterpoint, and the overall mood of this sequence of measures. Beethoven asserts the Mixolydian mode in an evident way because all of the other instruments in the orchestra are silent for the section once the tenor choir voices pronounce the word “resurrexit.” It is here that we have a sudden encounter with the Middle Ages that quickly vanishes into a musical device associated with the Renaissance.

The second illustration is of word painting for “et ascendit,” which lasts for approximately ten seconds. As we notice in the figure, directly following the key change, the bass choir voices sing: “et ascendit” (“and ascended”). We see how the notes follow in a trajectory, ascending the C major scale. This is a very successful and common use of word painting, but it works extraordinarily well especially after a (short) modal section that cleans the ear of the tonal expectations of nineteenth century music.

The third illustration is what we can call “Beethoven symphonic unity,” expressed in the “in coelum” section, which spans approximately twenty seconds. All choir parts make a marked ascension when singing the words: et ascendit in coelum. When all voices settle on the word “coelum,” we hear a portrayal of heaven and euphoria where the choir and the symphonic instruments (including the timpani) are working together in a unified whole yet playing very different parts. This section sounds gigantic, compared to the choir solo of “Et resurrexit” and the canon-like entry of voices in “et ascendit.” The “coelum” section additionally has a colossal orchestral sound that Beethoven is known for. And it also helps that the entire orchestra is playing at *fortissimo*, the loudest dynamic level of the sequence. This section is something of an acme of Beethoven’s illustrations of euphoria and joy in the *Missa Solemnis*, where the driving force can be traced to the interactions between the violin and viola parts, with the cellos and basses in a supporting role. The horns, woodwinds, and timpani imprint a sense of time and call out the harmonic shifts in intervals of thirds and fifths and seconds—but it is the strings that pull off this whole effect. We hear this most clearly in Herbert von Karajan’s “lost recording,” where Karajan ingeniously blends the symphony together as a single instrument, at the same time as allowing the violins and violas to rise above the choir voices. Many other conductors favor the horns in this section; the horns here accent the

harmonies typical of eighteenth and nineteenth century music. Highlighting this harmonic movement is detrimental to the short “coelum” section, and gives it a dance-like superficiality rather than the effect of symphonic unity. This symphonic unity is so difficult to achieve that, when it is successful, the elation the music depicts and the elation of the musicians, the conductor and the audience offers a glimpse of the absolute.

In Karajan’s “lost recording” of the *Missa Solemnis*, we find that the success of the “coelum” section is dependent on the dialogue between the instruments of the orchestra and the voices. The two earlier sections of the “Et resurrexit” that we explored above, the Mixolydian mode and the word painting sections, all build toward the gesture of symphonic unity of the “coelum” section in the form of a progression. If we focus too closely on the parts, and not on how they work together, then we might venture to say that Beethoven did not succeed in his use of the Mixolydian mode because the music does not sound stable in that section as *truly* Mixolydian—it sounds a bit strange, like one part were missing in the score, or as though it were a twentieth century exploration of the far reaches of harmonic relations in tonal music; the *word painting* that depicts the ascension of Christ into heaven can also be seen as naïve, as too obvious, that it does not require painful scrutiny of the score for an intellectual reward—the meaning is too easy and available merely by reading the liturgical text that accompanies the “Et resurrexit.” What is it that Beethoven’s setting gives to us that merely reading the text cannot?

Beethoven’s setting offers a critique of earlier musical styles through their consistent use to propel the music to deeper meaning that Beethoven then depicts in his own compositional style. Talking about style in this way, nevertheless, may not be helpful because we are not interested in whether Beethoven’s style in the *Missa Solemnis* is successful in the representation of textual ideas

and older sacred music, but whether the work is successful as music, as art. Why this question seems reasonable to discuss in the present circumstance is because not all conductors conduct the *Missa Solemnis* in the same way; in many performances, the seams between the *Missa Solemnis*'s sections or parts (like the three sections discussed above) sound disjointed, forced, or like compositional exercises inserted into a larger framework rather than composed with an intent of adhering to the continuity mirrored in the liturgical text. For example, in instances where the horns are more evident in the “coelum” section of the *Credo*, the joy and unity of the section are lost and the musical thought feels broken, insincere, and awkward.

The style and depiction of the figures in E.T.A. Hoffmann's painting, which are described at the beginning of this article, are important because of the purpose of the painting in Hoffmann's narrative. The painting is subservient to the narrative and for this reason the painting does not really work as art. Its purpose is not there, because if it were, would it matter that the Virgin Mary was wearing a Turkish shawl? In a discussion of high art, Kreisler's critical judgment about style might actually come off as superficial.

A crucial element of the successful integration of styles in the *Missa Solemnis* is dependent on what kind of story a conductor wishes to tell with the *Missa Solemnis*. If it is to highlight the earlier styles of music in contrast to Beethoven's

style, then the parts of the liturgical text will easily come apart. Consequently, Beethoven's manipulation of earlier styles for the purpose of a higher gain, and not mere imitation, will be subsidiary to a conductor's desire to show what is different.

Beethoven composed the *Missa Solemnis* with great focus on the liturgical text. That text has many associations with narratives from the Bible, and with the tradition of the Ordinary of the mass, and it is tempting to discuss Beethoven's music as only demonstrating the meaning of the liturgical script. There are times when this is very much the case, as in the examples of word painting. But there are other times when the music goes to extreme lengths that it is difficult to justify it as representative of meaning that is in the text alone. Beethoven's recourse to older musical styles already sheds a peculiar light on the whole project because it underscores our understanding of what is old and what is new. When Beethoven uses an older style it seems that it dates those sections and separates those parts of the text stylistically and by content. The orchestra as a singular instrument, a unity that reflects the absolute, is one of the strongest undercurrents in the *Missa Solemnis* and its meaning, strangely enough, is not wholly dependent on the liturgical text. To determine the way the *Missa Solemnis* is able to portray this, however, begins with how we treat its compositional style, and the generous integrity we might offer the instrumental music.

VERSÃO PORTUGUESA ➔

IN THE LAND OF ICE AND SNOW, DON'T CALL ME ESKIMO

SEIS MAIS UMA #1

Raquel Morais

Há um par de meses, em Novembro de 2016, um importante festival canadiano de documentário (o RIDM — *Rencontres internationales du documentaire de Montréal*) pediu publicamente desculpas ➔ por ter programado e exibido, em Novembro do ano anterior, «a film (...) that perpetuates racist stereotypes». *of the North*, de Dominic Gagnon, eclipsou-se assim ➔ do *website* do festival, como se nunca tivesse estado lá. Para perceber parte dos contornos desta história, será necessário voltar um pouco atrás, mais exactamente a 1922.

Nesse ano, estreou *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, um filme que foi tido durante algum tempo como a primeira longa-metragem documental da história do cinema. Apesar de ter posteriormente perdido esse primeiro lugar no pódio dos precursores, o filme de Robert J. Flaherty continua a ter um estatuto central. Por volta de 1913, Flaherty iniciou uma série de viagens enquanto explorador, nas quais teve frequente contacto com os inuítes. Estes, a par de outros povos nativos das regiões árticas, são genericamente conhecidos como *esquimós*, designação que os próprios não reconhecem. Depois de um conjunto de atribuições relativas ao material que durante aqueles anos foi filmando sem um propósito específico, Flaherty regressaria ao Norte já perto do final da década para fazer um filme em que retratasse

a vida dos habitantes daquelas regiões geladas, escolhendo como actor principal da sua história um homem chamado Allakarillak, inuíte conhecido pelas suas exímias qualidades de caçador. Famosamente, muitas das sequências de *Nanook of the North* foram encenadas — recriando-se antigos costumes inuítes que Allakarillak e a sua família já não praticavam em 1920 — e Nanook é afinal uma espécie de esquimó inventado ou, antes, um esquimó conservado por embalsamamento.

Quase cem anos depois de Flaherty ter apresentado ao mundo a sua personagem, Dominic Gagnon, canadiano que nunca pôs um pé na «terra do gelo e da neve», criou *of the North* (2015), um filme que comenta de forma inusitada a obra de Flaherty. Gagnon, que tem trabalhado nas áreas do vídeo, da performance e da instalação, utiliza conteúdos produzidos por terceiros para construir os seus filmes — nenhuma das mais de cem sequências que compõem *of the North* foi filmada por si. Servindo-se de material já existente, o canadiano insere-se na tradição do filme de apropriação, com uma diferença que não lhe é exclusiva, mas que é significativa. O uso de material de arquivo que Gagnon faz não é exactamente ordeiro. Em vez de imagens esquecidas sobre as quais já ninguém reclama qualquer espécie de autoridade, utiliza vídeos disponibilizados publicamente, nomeadamente, mas não apenas, no

YouTube, com a particularidade de não informar os proprietários dos vídeos acerca da utilização que deles faz ou de lhes pedir qualquer espécie de permissão.

Essa omissão não se afigurou muito problemática, por exemplo, em relação a quatro dos seus filmes anteriores: *RIP in Pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012), *Hoax_Canular* (2014). Cada um dos elementos desta tetralogia colige vídeos colocados no *YouTube* por, respectivamente, homens, mulheres, um homem de meia-idade e adolescentes. Todos eles, por diferentes razões, estão obcecados com a iminência de um colapso da sociedade a nível mundial. Uns, em jeito *survivalist*, temem tonitruantes catástrofes naturais ou a derrocada do sistema político e económico. Já os miúdos de *Hoax Canular* vivem a antecipação do apocalipse, que, segundo calendários Maias, devia ter acontecido em 2012. Se só algumas destas pessoas estão devidamente preparadas para o desastre — comida, armas, técnicas de sobrevivência —, muitas são as que se entretêm com o proselitismo.

Gagnon está interessado no modo como estes produtores de filmes caseiros se expõem e se apresentam, naquela espécie de hipertrofia identitária e no reverso desse exagero — estes trechos são silenciados ou diluem-se simplesmente por entre a infinidade de objectos com os quais convivem na Internet. Todos os vídeos utilizados em *RIP in Pieces America* e *Pieces and Love All to Hell*, por exemplo, tinham sido denunciados, por alegadamente se constituírem como violentos ou perigosos, e consequentemente removidos pelos responsáveis do site. Gagnon, que já conhecia o destino típico deste género de conteúdos, guardou-os antes que desaparecessem. No caso de *Hoax_Canular*, o facto de tantos vídeos terem sido carregados perto da mesma data (a do suposto apocalipse) terá criado erros e perdas, e muitos dos vídeos que não sucumbiram deste modo morreram às mãos dos seus autores, almas frustradas perante a constata-

ção de que, afinal, o mundo não tinha acabado. Se, no que diz respeito a estes filmes, a acção clandestina do autor se coadunava com a natureza marginal das coisas que saqueava, a situação complicou-se relativamente a *of the North*, tornando-se este um caso de particular interesse.

of the North é o primeiro de uma série de quatro filmes (ainda não terminada) — correspondendo cada filme a um ponto cardeal. O segundo, *Going South*, estará neste momento em preparação. Ao seleccionar o material procedente das suas pesquisas, Gagnon dá primazia aos vídeos que têm menos visualizações, instaurando assim, tal como na tetralogia da *web*, uma ordem que depende da recuperação de material menos visível ou excluído. Ao contrário do que acontecia, por exemplo, com *Hoax_Canular*, em que os termos da pesquisa incluíam palavras como *apocalypse*, *the end of times*, *doomsday*, *rapture*, a elaboração de cada uma das quatro partes desta nova série baseia-se numa unidade definida por uma localização geográfica. E, no entanto, mais do que associar os filmes de forma estrita a um lugar, Gagnon pretende que cada elemento da série gravite em torno de ideias gerais acerca das palavras «Norte», «Sul», «Este» ou «Oeste». Em rigor, *of the North* não pode ser descrito apenas como uma colagem de vídeos filmados na região ártica (até porque há excepções curiosas). Estes vídeos incluem planos aéreos de largas extensões de gelo ou de plataformas petrolíferas, ursos polares, cães de trenó, narvais, cenas em que morsas ou baleias são capturadas e esfoladas. Além disso, uma parte dos vídeos mostra inuítes (e foi feita por eles): em casa, a andar de carro, em festas com danças de salão, bêbados, em rixas, a fazer ou a dizer coisas idiotas. Ora, essa secção é bastante considerável (ocupa possivelmente mais de metade do filme) e é exactamente este o pomo da discórdia.

Quando, em Novembro de 2015, *of the North* foi exibido no RIDM, as reacções contra Gagnon e contra os programadores do festival foram violentas — este seria alegadamente um filme

racista em relação aos inuítes, promovendo a ignorância e os estereótipos negativos. Invocou-se a necessidade de um grupo minoritário ser representado por membros desse mesmo grupo ou por indivíduos que o conheçam. O movimento de protesto traduziu-se numa petição encabeçada por um artista visual inuíte, Stephen Puskas, que, depois de ter visto *of the North* (que inclui, no final, uma lista dos vídeos utilizados, sob o anúncio «*of the North* matched the following third party content»), contactou cada um dos proprietários dos vídeos utilizados por Gagnon. Tal como Puskas esperava, muitos deles solicitaram que os conteúdos por si publicados fossem retirados de *of the North* e que o filme fosse excluído de futuros festivais.

A utilização que Gagnon faz dos vídeos parece inequivocamente ilegítima. A falta de consentimento dos proprietários daquelas sequências seria suficiente para inviabilizar a existência de *of the North*. Ainda que, no que diz respeito a direitos de autor, o canadiano se escude atrás do argumento de que o seu filme não tem qualquer fim lucrativo, de que é exactamente tão acessível quanto qualquer um dos vídeos que o compõem, e de que há empresas privadas e agências estatais a fazer usos tão ou mais abusivos dos conteúdos que são publicados por cidadãos comuns, nenhuma destas alegações chega, à partida, para o absolver em termos legais — precisaria forçosamente da autorização dos proprietários. Aceitando isto, há, quanto àquelas exigências, duas posições possíveis: aceitar a primeira (a de que os vídeos sejam retirados de *of the North*) ou aceitar a segunda (a de que o filme seja retirado da programação de outros festivais e, em última instância, que deixe de ser exibido). Há ainda uma terceira hipótese, cuja legitimidade radica num modo diferente de se considerar o filme e as imagens que este inclui e que, como proponho adiante, me parece a mais acertada: a de, ignorando as exigências da petição, exibir a versão original do filme. Foi isso que festivais mais insurrectos fizeram: é o caso do *CPH:DOX — Co-*

penhagen International Documentary Festival, uma das mais importantes mostras europeias de cinema documental, ou do fronteiriço *Doclisboa*.

Começamos por analisar as duas primeiras posições. A opção (adoptada por pelo menos um festival) de exibir o filme numa versão censurada, respeitando os autores das suas partes, tem a virtude de continuar a reconhecer a sua existência, independentemente de, como nota um artigo de Março de 2016, implicar uma supressão:

[Dominic Gagnon] did so in a way that dramatized the removal, by replacing the contested clips with black leader tape. This is what was seen when the film screened in January at the Museum of the Moving Image's First Look Festival in New York: a film that played like a document redacted by government censors. Gagnon's latest version—there are now six—is nothing but 74 minutes of black leader tape. ☹

No fundo, esta alternativa dá conta do conturbado processo que envolveu o filme, como, aliás, Gagnon antecipava, — «then it will be a meditation on what happened» ☹. Isto é fundamentalmente diferente da decisão do RIDM — apresentar as suas desculpas por ter exibido o filme no ano anterior e apagar qualquer rasto dessa mesma exibição — posição que revela uma mudança drástica relativamente ao entendimento inicial que os programadores do festival tiveram do filme, entendimento descrito pelos próprios nos seguintes termos:

Far from seeing *of the North* as a racist work, it was programmed as a critical discourse on colonialism and its still devastating impacts, through a montage of images recorded and uploaded to *YouTube* by Inuit peoples (...) We believe that this film confronts stereotypes that have afflicted Inuit peoples. ☹

Os programadores detectaram em *of the North* uma capacidade de questionamento de estereó-

tipos, precisamente porque encararam as imagens do filme como se estas tivessem um valor propriamente representacional da comunidade inuíte, o que não é, em absoluto verdade. Ora, de facto, a mudança de posição do RIDM, que consiste em valorizar unicamente a posição dos opositores de Gagnon, passando assim a conceber *of the North* como uma afronta a alguém, como algo que, por não ser inócuo, nem sequer deveria existir, depende de ver aqueles vídeos dessa maneira. Se, numa primeira instância, posso compreender a insatisfação das pessoas que se sentiram lesadas por verem os seus vídeos incluídos num mosaico que consideram ofensivo, não acho que esse descontentamento deva ter sido em conta de modo incondicional, e consequentemente colocado acima do direito à existência do filme de Gagnon, nomeadamente porque entendê-lo como uma ofensa me parece uma leitura abusiva daquela obra.

A principal acusação lançada — a de que *of the North* é um retrato distorcido dos inuítes — não é exacta ou, pelo menos, não são estes os termos em que o filme merece ser discutido. Cabe além disso perguntar se *retratos mais verdadeiros* não quer ali apenas dizer *retratos menos negros*: se Gagnon tivesse feito um filme seguindo o mesmo modelo de construção, mas oferecesse dos inuítes um retrato mais simpático, a indignação seria igualmente exacerbada? A resposta a esta pergunta poderia ser um dedo apontado ao filme de Flaherty, *Nanook of the North*, acompanhado da explicação de que filmes em que os protagonistas são esquimós simpáticos também são um espelho distorcido. E contra espelhos distorcidos, aparentemente, só haveria uma solução possível, de acordo com os petiçãoários: tentar compreender os inuítes, tomando contacto com eles e ouvindo-os, para que, no fundo, a ideia que o grupo tem de si próprio seja tida em conta. A questão é que Gagnon não está de todo obrigado a fazer isso. Não apenas porque não era isso que queria fazer mas, sobretudo, porque isso contraria aquilo que quer fazer: «He said it is not

about Inuit but about how people film themselves.» ➔ Aquilo que o canadiano quer delinear é um quadro geral no qual a própria reacção dos inuítes está (e deve ser) incluída. À luz disto, a versão não expurgada do filme fica legitimada: todas as acusações de uso ilícito dos vídeos feitas contra Gagnon deveriam ser retiradas, porque aquilo que o seu filme faz é citar aqueles vídeos (e, qual colegial cumpridor, o canadiano refere todas as fontes no final do seu trabalho).

Se os petiçãoários o acusam de não ter tentado compreender o seu povo, a melhor defesa de Gagnon seria dizer-lhes que eles também não tentaram compreendê-lo a ele — não o conhecem e, se o canadiano não pôs um pé nos seus territórios, eles não puseram um pé nos seus filmes ou, pelo menos, não tomaram muita atenção àquele que viram. Se o tivessem feito, entenderiam uma série de coisas importantes acerca de *of the North*. A mais importante dessas coisas é que fazer do filme de Robert Flaherty (que foi visto pelos seus primeiros espectadores como um retrato *real, transparente* de uma coisa) uma pedra-de-toque da sua longa-metragem é sobretudo uma forma de Gagnon destacar a centralidade do próprio processo de produção de mitos, de fantasias.

Assim, não faz sentido ver *of the North* como se cada imagem tivesse efectivamente valor de verdade. Com isto quero dizer que Gagnon, ao seleccionar vídeos em que vemos inuítes bêbados ou entretidos com acções patetas, não está a implicar que todos ou uma parte dos inuítes são bêbados ou que fazem *consistentemente* coisas patetas. A título de exemplo, na petição é afirmado que o filme «draws the comparison between an Inuk woman with the backside of a dog», «links traditional Inuit food with an Inuk man puking in a toilet», unicamente com base na contiguidade das duas cenas, contiguidade que me parece por si só insuficiente para dela se retirar semelhante conclusão. A propósito disto, note-se também a reacção de uma das pessoas que assistiu a uma (parte da) projecção do filme:

“Everything you need to know is in the first scene he picked, the scene with the nude Inuit girl sitting on the white man’s leg,” said an angry viewer as she left a theatre at the Université du Québec à Montréal in disgust half-way through a festival film screening. “He’s chosen only the footage that makes Inuit look like animals. It’s disgusting.” ☹

Este dito movimento de generalização que parte da fealdade das imagens para uma caracterização negativa da comunidade inuíte parece-me da inteira responsabilidade da comunidade inuíte — provavelmente um reflexo da necessidade que teve e provavelmente ainda tem de se defender dos estereótipos de que efectivamente foi ou ainda é vítima — mas que não faz sentido arre-messar ao filme de Gagnon.

Por outro lado, cem anos depois de Nanook ser anunciado como um genuíno esquimó no filme de Flaherty, Gagnon insinua a opacidade que pode rodear o acto de mostrar *as coisas da vida real*: na cena referida pela espectadora que deixou a sessão a meio, o homem em cujo colo uma rapariga inuíte está sentada, dirige-se à câmara dizendo: «I’m here with a truly adorable, real-life, goodness-to-gracious Eskimo!» A grande jogada de *of the North*, que mesmo no panorama do documentário surge como um objecto anómalo, é talvez o facto de os alegados lugares-comuns serem ilustrados, insuflados por imagens reais. Também as acusações lançadas contra Gagnon sobre o facto de este nunca ter ido ao Norte se tornam irrisórias (e a propósito disto, cabe lembrar que Flaherty esteve — ironia das ironias — no Norte, e também reflectir acerca de quão preocupante é que um festival de documentário — como foi o caso do RIDM — possa tomar como apanágio do género um ideal de limpidez, como se o documentário tivesse um compromisso unívoco com o real). Ao reconhecer, em tom desafiante (invalidando assim qualquer suspeita de displicência), que as únicas coisas que sabe sobre os inuítes se devem precisamente ao filme *Nanook of the North*, Gagnon

está, mesmo que inconscientemente, a sugerir que tanto a ficção de Flaherty quanto as imagens produzidas pelos alvos dos ditos preconceitos passam a estar exactamente ao mesmo nível: o filme de Flaherty torna-se a realidade de Gagnon e as imagens reais que retirou da Internet a sua ficção, renovando-se assim de forma pouco usual o trânsito entre aquelas duas faces.

Ao falar sobre a sua série de filmes ligados aos pontos cardeais, Gagnon afirma que a coerência interna de cada um destes filmes, e da célula que os constitui, não depende forçosamente de uma delimitação geográfica, mas de um processo de associação livre descrito pelo canadiano nos seguintes termos:

I picked up everything I could find on the Arctic that was, let’s say, homemade (...). And then I ended up having 500 hours of footage. I proceeded by subtraction, like a sculptor (...). But it’s not my imagination—I didn’t stage anything, I didn’t force anything. Even *YouTube* and *Google* were helping me in my search, because they know my profile, they know what I like. It was like a ghost collaborator. ☹

Ainda que, como é explicitado, as preferências de Gagnon tenham um peso considerável no processo de pesquisa dos vídeos, não se trata aqui apenas de materializar uma visão pessoal acerca de algo, mas de funcionar como uma espécie de agente agregador de uma série de coisas até então dispersas. Numa discussão que se seguiu à projecção ☹ de *of the North* no RIDM, alguém perguntava a Gagnon se ele poderia ter feito o filme sem usar gravações de inuítes bêbados, pergunta à qual ele não respondeu — tanto melhor é que não o tenha feito. Responder-lhe, seria aceitar os termos dos seus opositores. De certa forma, o modo como Gagnon faz as suas pesquisas rebate a acusação de que o seu trabalho replica estereótipos — surgindo como mais um bastião de uma posição colonialista, como mais um homem branco privilegiado. Poderia

defender-se alegando que mais não fez do que ser uma espécie de *ghost collaborator* do *YouTUBE* — e também nesse sentido é paradoxal afirmar, como se faz na petição, que «Dominic Gagnon (...) has stolen their [Inuit] voices to spread his own message.», porque, em última instância, os opositores do filme não deveriam reconhecer-se em imagens que dizem ser tão imundas.

Poderíamos supor que o canadiano está a lançar-se a algo como «dar voz aos descendentes de Nanook»: o filme contém algumas pistas que apontam para isto: a primeira cena, por exemplo, em que Nanook, cujo cognome era «The Bear», é estrategicamente evocado — um urso polar, observado por dois visitantes de um aquário público, parte, com uma patada, o vidro do tanque onde vive encerrado. *Of the North* tem como tema um *rap* intitulado «Don't Call Me Eskimo» ➔. Se o que o título da canção anuncia é a recusa de uma designação externa, isso é feito com base numa ideia de existência *local*: nós não reconhecemos esse nome, *aqui* esses termos não são adequados. Ainda que isto pareça replicar o ideário da petição, o que está em causa nesta música é algo significativamente diferente. Há nela algo de mal comportado, o anúncio de uma emancipação que não tem se ser, necessariamente, reveladora de um lado luminoso da comunidade inuíte, o que se subentende (só a título de exemplo) da leitura de dois versos do tema: «Its our way of life to hunt for a seal./ Back off, Green Peace, we just want some meals».

of the North é sobre esse processo de *emancipação*, uma emancipação que é, em rigor, uma afirmação de imperfeições. Que o filme recuse um certo paternalismo é algo relativamente ousado. Recusar uma fixação daquilo que é a comunidade inuíte surge também uma forma de recusar exercer poder sobre essa comunidade (o que, evidentemente, não parece plausível aos peticionários). E nesse sentido, *of the North*, mais do que qualquer outra coisa, é um trabalho que põe em causa, de maneiras diversas, os limites das generalizações.

A polémica foi precisamente desencadeada pela tensão entre dois planos: o que as imagens da comunidade inuíte eram antes de Gagnon as reunir, enquanto criação de cada um daqueles anónimos, e aquilo que são enquanto parte do conjunto montado. Acresce que o canadiano concebeu uma máquina maior do que o seu filme — a própria reacção da comunidade inuíte mais não é do que uma das peças que dispôs sobre o tabuleiro do seu jogo. Com *of the North*, Gagnon devolveu aos inuítes imagens que eles próprios criaram e os inuítes não se reviram nessas imagens porque, de repente, uma tolice circunstancial, ao lado de outras tolices circunstanciais, pareceu tomar proporções desmesuradas. De alguma maneira, sentiram-se lesados por aquilo que aquelas imagens implicam sobre si e sobre a comunidade que consideram a sua (e poderíamos a propósito disto perguntar se o descontentamento será realmente generalizado no caso de o filme chegar a um grande número de inuítes).

A pergunta que o homem branco faz à rapariga inuíte que tem no colo, «Tell me what it's like being an Eskimo, growing up in Alaska?», é talvez a pergunta que Gagnon arremessa contra os espectadores, sem que esteja, no entanto, minimamente interessado numa resposta específica. Se perante uma pergunta destas as respostas não poderiam fazer-se (e não se fizeram) esperar, a resposta da rapariga, que deixa assim de ser a vítima que aquela espectadora transtornada entreviu nela, é certamente merecedora da simpatia de Gagnon: «It's nothing different, other than, like, any other race.» *of the North* pode ser efectivamente visto como «a critical corrective to the docu-classic ➔ *Nanook of the North*», mas isto num sentido muito particular. Se o olhar de Flaherty foi abertamente apontado como colonialista, tentou arrumar-se Gagnon nessa mesma gaveta. Mas o que ele traz para cima da mesa é a possibilidade de começarmos a olhar mais atentamente para o lado mau de comunidades (minoritárias ou não). A haver algum desígnio representacional, alguma aspiração a um valor de

verdade no trabalho de Gagnon, estes não têm como objecto a comunidade inuíte, mas um par de inuítes, que são além disso, lembre-se, apenas uma parte de *of the North*. Veja-se o que afirmou sobre esse par de inuítes indisciplinados, com quem não teve qualquer pejo de, noutras ocasiões, se identificar: «They are defiant. They are not following the path that some people would like them to follow, and I feel like I had the right to represent that as well. Not only the politically correct idea or image of the Inuit, but the jackasses and the drunks and the whatever.» ↻

Vi pela primeira vez *of the North* no final deste Verão, no *Doc's Kingdom*, um seminário de cinema documental que, durante cinco dias, reúne, numa localidade mais ou menos remota, pessoas com diferentes tipos de afiliações e interesses. No dia seguinte a vermos o filme, Gagnon

mostrou-nos algum do material que se prepara para usar no próximo filme — o do Sul. O mais surpreendente foi perceber quão aborrecido pode ser ver aqueles vídeos que, antes de serem resgatados ao caos e integrados numa sucessão ritmada como aquela que tínhamos acompanhado no dia anterior, ninguém está muito interessado em ver. *Going South* depende de imaginar um Sul mítico para onde os habitantes do Norte querem desesperadamente fugir. Praias, europeus bêbados em esplanadas banhadas pelo sol, uma turba de largos chapéus-de-sol azuis a ser varrida por uma tempestade. Entretenho-me a imaginar o que vão dizer alguns alemães de meia-idade acerca do espelho distorcido que um homem, branco e privilegiado, chamado Dominic Gagnon, está a preparar-se para lhes mostrar.

SOBRE WESTWORLD

TV EM SÉRIE #1

E A LIÇÃO DE ABERNATHY A DOLORES: «THESE VIOLENT DELIGHTS HAVE VIOLENT ENDS.»

Maria Sequeira Mendes

Tempos houve em que ponderava com frequência se quando relia um livro obrigava as personagens a repetir as suas desventuras. Na altura, questionava-me sobre o destino circular que impunha a Petzi ou a *Os Cinco na Ilha do Farol* (algo de que só me viria a lembrar muito mais tarde, quando li o Epílogo de Próspero em *A Tempestade*). Preocupava-me a ideia de aprisionar as personagens dentro de uma narrativa e, sobretudo, de as obrigar a repetir as mesmas palavras na mesma ordem. Um dos pontos mais interessantes de *Westworld*, uma readaptação do filme homónimo de Michael Crichton por Jonathan Nolan e Lisa Joy, relaciona-se com o facto de as personagens-robot se encontrarem presas a uma narrativa, mas não a um conjunto de frases, sendo na variação do seu uso de linguagem que se detectam os primeiros indícios da tomada de consciência dos robots. A série desenvolve esta ideia nos primeiros episódios, mas não a aprofunda, pelo que me focarei sobretudo no início desta temporada promissora mas por vezes desigual.

Westworld descreve uma espécie de *Fantasy Island*, onde um conjunto de pessoas se dirige a um local que lhe permite viver uma ficção, mas à qual é retirada a moral e o final feliz. Os episódios retratam o dia-a-dia de um parque de diversões visitado por humanos e habitado por robots que não o sabem ser e que são forçados a

ser anfitriões para as fantasias mais macabras de outros. Como num jogo de computador ou como em *Groundhog Day*, os dias destes robots repetem-se durante o tempo em que a narrativa cíclica que lhes foi atribuída dura, sendo violados ou assassinados pelos diferentes visitantes do parque para cumprir as fantasias dos que os visitam. A narrativa inicia-se *in medias res*, depois de terem passado trinta anos desde que o parque abriu, num momento em que são necessárias histórias cada vez mais complexas e robots mais realistas, ou pelo menos parece ser essa a desculpa de Dr. Ford para actualizar os anfitriões com aquilo a que chama «*reveries*», i.e. gestos que se encontram associados a memórias específicas. Ao final do dia, as lembranças dos robots são eliminadas, mas subsistem na forma de pesadelos ou de *flashbacks*. As «*reveries*» parecem ter o efeito de lembrar os robots do sofrimento a que são sujeitos, levando alguns a enlouquecer e acordando noutros memórias que os levam a desejar proteger aqueles de quem gostam, bem como a ambicionar vingança.

Abernathy, a personagem que descobriu que não é um ser humano, ameaça Dr. Ford: «by most mechanical and dirty hand... I will have such revenges on you both. What they are yet I know not, but they shall be the terrors of the earth.» A frase é uma composição a partir de citações de *Rei Lear* e de *Henrique IV*, de Shakespeare,

e demonstra como uma máquina pode ter o impulso de se vingar, mas precisar do conjunto de palavras que se encontra no seu sistema (i.e. do seu criador) para o fazer. A ausência de frases próprias é, no entanto, compensada pela originalidade na mistura de versos não muito conhecidos, que revela a identidade de Abernathy na arte da justiça retributiva.

O mesmo sucede quando Abernathy afirma precisar de proteger a sua filha, Dolores: «I have to warn her. The things you do to her. I have to help her. A rose is a rose is a rose.» Dr. Ford explica que as citações resultam de narrativas anteriores vivenciadas por Abernathy e que este não se encontra a fazer mais do que a citar Gertrude Stein. Contudo, nesta conversa e à semelhança do que sucedeu com a anterior composição de Shakespeare, Abernathy parece estar simultaneamente a referir-se a «A rose by any other name would smell as sweet», de *Romeu e Julieta*, e a uma rosa é uma rosa, de Gertrude Stein. A alusão a ambas as passagens ajuda a caracterizar a rosa cujo cheiro seria, com outro nome, igualmente doce, ou seja, Dolores, e ao modo como esta possui uma natureza, ou consciência, independente das narrativas que lhe atribuem. Ao mesmo tempo, o facto de Abernathy se descrever como «mão mecânica» leva-nos a perceber que este descobriu ser uma máquina capaz de fazer libertar os horrores da terra. Falta-lhe apenas aprender como.

Abernathy transmite a Dolores outra lição Shakespeariana, desta vez retirada de *A Tempestade*: «Hell is empty,/ And all the devils are here.» Na peça de Shakespeare, o verso é pronunciado por Ferdinand, que se lança ao mar durante o naufrágio planeado por Próspero. No caso de Abernathy, a frase serve-lhe para avisar Dolores de que todas as lições que lhe ensinou são falsas e de que deve substituir a narrativa que lhe foi atribuída por outra, até porque, pese embora o nome, Dolores é uma personagem Panglossiana (como esta explica sempre que acorda: «Some people choose to see the ugliness in this world.

The disarray. I choose to see the beauty. (...) To believe that there is an order to our days. A purpose»). Quando lhe perguntam o que pensa dos visitantes do parque responde: «I like to remember what my father taught me. That at one point or another we were all new to this world. The newcomers are looking for the same thing we are. A place to be free. To stake out our dreams. A place of unlimited possibilities.» É esta a lição que Abernathy procura agora contrariar, usando o barco em naufrágio de *A Tempestade* para levar Dolores a compreender que os forasteiros que vão aparecendo na cidade são responsáveis pelos desfechos cruéis que lhe surgem na forma de sonhos.

O aviso de Abernathy termina com uma citação de *Romeu e Julieta* — «These violent delights have violent ends» —, que, quando descontextualizada, poderia ser a definição perfeita de tragédia. O verso é um conselho dado por Frei Lourenço a Romeu no segundo acto da peça, quando o jovem descreve o seu amor por Julieta, pedindo a Frei Lourenço que os case. Na peça, a este verso segue-se: «And in their triumph die, like fire and powder, / Which, as they kiss, consume» (II, vi 9-11). Esta descrição de natureza sexual (alegrias violentas com fins violentos que, como num beijo, perecem quando são consumadas) constitui a oposição de Frei Lourenço à paixão de Romeu e a sua apologia ao amor duradouro. Na série a alusão sexual é eliminada, passando «delícias violentas» a descrever a narrativa dos habitantes de *Westworld* e os fins violentos que a concluem.

A esta citação Abernathy ainda acrescenta o verbo, como o fantasma do pai de Hamlet, «Remember», o que explica o motivo pelo qual esta personagem acaba, para grande pena dos espectadores da primeira temporada, por ser desactivado logo no início da série. Abernathy, como o fantasma, deve desaparecer para ceder lugar à vingança. E assim percebemos que a missão de Dolores duplica a promessa feita por Hamlet ao seu pai, a de se lembrar e vingar. A diferença

reside no facto de a Dolores ser imposta a tarefa de «Remember», de se lembrar, e a Hamlet a de «Remember me!», ou seja, no facto de para Abernathy a sua existência poder ser esquecida, desde que isso ajude Dolores a evitar o fim violento que lhe foi imposto. Esta acabará por aprender a lição, explicando no quinto episódio, quando assassina pela primeira vez quem a persegue, que decidiu alterar a sua narrativa: «You said people come here to change the story of their lives. I imagined a story in which I didn't have to make the damsel.» Num outro episódio, depois de ter assistido à morte dos seus pais, Bernard (o assistente de Dr. Ford) pergunta-lhe:

Bernard: I can make that feeling go away if you like.

Dolores: Why would I want that? Their pain, their loss is all I have left of them. You think that your grief will make you smaller and sad, like your heart will collapse in on itself but it doesn't. I feel spaces opening up inside me like a building of rooms I have never explored.

Bernard: That's very pretty, Dolores. Did we write that for you?

Dolores: In part. I adapted it from a scripted dialogue on love.

Observe-se que não é estranho que estas citações surjam, visto que foram integradas no sistema (ou no guião) dado a cada personagem aquando da sua criação. De estranhar é o modo como cada personagem começa, a certa altura, a incorporar frases em contextos que não haviam sido previstos. É este uso da linguagem que torna Dolores humana, ao revelar que é capaz de tomar decisões (de rejeitar que a sua memória seja eliminada e optar por sofrer, por exemplo), de improvisar aquilo que diz a partir de um conjunto de palavras e de frases que encontra no seu sistema (o que não é muito diferente do que todos fazemos diariamente) e, mais importante, de usar a linguagem de forma poética. As frases de Abernathy revelavam singularidade na mistu-

ra de citações, mas Dolores descobre ser capaz de criar com originalidade, trocando as citações por uma adaptação de um diálogo sobre amor, que modifica, transformando-o no mencionado elogio ao sofrimento.

No final de *A Tempestade*, Próspero pede ao público que não o deixe ficar confinado naquela ilha e que o liberte da natureza circular do espectáculo teatral: «Now, 'tis true, I must be here confined by you, / Or sent to Naples.» Uma vez que cumpriu o seu papel, tendo readquirido o ducado e perdoado a quem o enganou, parece ser justo que o libertem deste fardo, não o forçando a regressar ao início da narrativa («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»). Neste momento, já tinha abdicado dos livros e da sua magia, como se lê em «But this rough magic / I here abjure», «and deeper than did ever plummet sound I'll drown my book», versos que são geralmente acompanhados por duas explicações incompatíveis, dado que Próspero se pode libertar dos livros por não desejar repetir os erros do passado aquando do seu regresso a Nápoles ou por os conhecer a ponto de não precisar deles. Em *Westworld*, é dado a Dr. Ford o papel de Próspero, sendo este responsável por arquitetar a narrativa para o conjunto de personagens que criou e cujos destinos manipula. No final da série, como sucede em *A Tempestade*, não é claro qual o seu grau de intervenção na recém adquirida autonomia dos robots e na sede de vingança que manifestam. Vingarem-se-ão estes porque assim o aprenderam ou fará isso parte do plano deste Próspero? Existe ainda a possibilidade de a lição de Abernathy não se restringir a Dolores. Afinal fora Abernathy quem sugerira a Dr. Ford que este se tornara um prisioneiro no seu próprio mundo e fora ele quem o confrontara com aquilo a que o autor de narrativas chamará mais tarde o seu erro («You don't know where you are, do you? You're in a prison of your own sins!»).

Talvez, depois de Dolores ter aprendido a lição do seu pai, também Dr. Ford possa abdicar de dar continuidade às suas histórias, ou para não repetir erros ou porque as personagens se autonomizaram a um ponto de tornar a sua existência supérflua. É por este motivo que, ao esco-

lher lembrar-se, Dolores cumpre tanto o que lhe foi pedido pelo pai como por Dr. Ford. O modo como descreve esse sofrimento revela a autoria poética e humaniza-a, esperando o espectador que, na segunda temporada, lhe seja finalmente dada a oportunidade de se vingar.

* com um agradecimento ao Nuno Amado e ao Jorge Almeida, companheiros de vício e de conversa sobre esta e outras matérias.

TRADUÇÃO



O INDIFERENTE

Marcel Proust

(tradução de Inês Morais)

Curamo-nos como nos consolamos: não temos no coração de que sempre chorar e sempre amar.
La Bruyère, *Os Caracteres*, cap. IV, Do Coração.

Madeleine de Gouvres acabava de chegar ao camarote da Sra. Lawrence. O general de Buivres perguntou:

— Quem são os vossos homens esta noite? Avranches, Lepré?...

— Avranches, sim — respondeu a Sra. Lawrence. Lepré, não ousei.

Ela acrescentou designando Madeleine:

— Ela é tão difícil e como isso teria sido quase fazê-la fazer um novo conhecimento...

Madeleine protestou. Tinha encontrado o Sr. Lepré várias vezes, achava-o encantador; ele tinha mesmo, um dia, almoçado em sua casa.

— Em todo o caso — concluiu a Sra. Lawrence —, não tem nada que ter remorsos, ele é muito gentil, mas sem nada de notável, sobretudo para a mulher que mais atenções recebe em Paris. Compreendo muito bem que as intimidades que tem a tornam difícil.

Lepré é muito gentil mas muito insignificante, foi a opinião de todo o mundo. Madeleine sentiu que não era bem a sua e surpreendeu-se com isso; mas como a ausência de Lepré não lhe causava tão-pouco uma decepção bem viva, a sua própria simpatia não chegou a inquietá-la. Na sala, as cabeças tinham-se voltado na sua direcção; já vinham amigos saudá-la e cumprimentá-la. Isso não era novo para ela e no entanto, com a obscura

clarividência de um jóquei durante a corrida ou de um actor durante a representação, ela sentia-se esta noite triunfar mais facilmente e mais plenamente do que de costume. Sem uma jóia, com o seu corpete de tule amarelo coberto de catleias, também à sua cabeleira negra ela tinha prendido algumas catleias que suspendiam nesta torre de sombra pálidas grinaldas de luz. Fresca como as suas flores e como elas pensativa, ela lembrava a Mahenu de Pierre Loti e de Reynaldo Hahn pelo encanto polinésio do seu penteado. Em breve, à indiferença feliz com a qual mirava as suas graças dessa noite nos olhos deslumbrados que as reflectiam com uma fidelidade certa, misturou-se o desgosto de que Lepré não a tivesse visto assim.

— Como ela gosta de flores — exclamou a Sra. Lawrence ao olhar para o seu corpete.

Ela gostava efectivamente de flores, neste sentido vulgar em que ela sabia o quanto elas são belas e o quanto elas tornam bela. Ela gostava da beleza das flores, da sua alegria, da sua tristeza também, mas de fora, como uma das atitudes da sua beleza. Quando já não estavam frescas, deitava-as fora como um vestido velho. — De repente, durante o primeiro entreacto Madeleine avistou Lepré na orquestra, alguns instantes depois o general de Buivres, o duque e a duquesa de Aleriouvres despediram-se, deixando-a só com a

Sra. Lawrence. Madeleine viu que Lepré abria a porta do camarote:

— Sra. Lawrence — disse ela —, autoriza-me a pedir ao Sr. Lepré que fique aqui, uma vez que está sozinho na orquestra?

— Mas tanto mais que vou ter de partir dentro de um instante, minha querida; sabe, você deu-me permissão. Robert está um pouco indisposto. Quer que lhe peça?

— Não, gosto mais que seja eu.

Enquanto durou o entreacto, Madeleine deixou Lepré falar o tempo todo com a Sra. Lawrence. Inclinada na beirinha do camarote e olhando a sala, ela fingia quase não reparar neles, certa de poder melhor gozar a sua presença quando em breve estivesse só com ele.

A Sra. Lawrence saiu para ir vestir o casaco.

— Convido-o a ficar comigo durante este acto — disse Madeleine com uma amabilidade indiferente.

— É muito gentil, senhora, mas não posso, tenho de ir.

— Mas vou ficar sozinha — disse Madeleine com um tom insistente; depois, de repente, querendo quase inconscientemente aplicar as máximas de galantaria contidas no célebre «se não te amar, tu amas-me», ela retorquiu:

— Mas tem razão, e se o esperam, não se atrase. Adeus, senhor.

Ela tentava compensar pelo afectuoso do seu sorriso a dureza que lhe parecia implicada nesta permissão. Mas essa dureza era apenas relativa ao desejo violento que ela tinha de o manter consigo, ao amargo da sua decepção. Dado a um outro qualquer, este conselho de partir teria sido amável.

A Sra. Lawrence voltou a entrar:

— Bem, ele parte; fico consigo para que não esteja sozinha. Fizeram despedidas afectuosas?

— Despedidas?

— Penso que é no fim desta semana que ele parte para a sua longa viagem à Itália, à Grécia e à Ásia Menor.

Uma criança, que desde o seu nascimento respira sem nunca se dar conta de que o faz, não

sabe o quanto o ar, que enche tão docemente o seu peito que ele nem nota, é essencial à sua vida. Acontece-lhe, durante um acesso de febre, numa convulsão, ter falta de ar? No esforço desesperado de todo o seu ser, é quase pela sua vida que luta, é pela sua tranquilidade perdida que não reencontrará senão com o ar do qual não a sabia inseparável.

Do mesmo modo, no momento em que Madeleine era informada dessa partida de Lepré em que não tinha pensado, compreendia apenas, ao sentir tudo o que lhe era arrancado, o que tinha entrado nela. E olhava com um desânimo desolado e doce a Sra. Lawrence sem lhe desejar mais mal do que deseja, à asma que o asfixia, o pobre doente sufocante que, através dos seus olhos cheios de lágrimas, sorri às pessoas que o lamentam sem poderem ajudá-lo. De repente, levantou-se:

— Venha, cara amiga, não quero fazê-la voltar tarde.

Enquanto vestia o casaco, avistou Lepré e, na angústia de o deixar partir sem o rever, desceu rapidamente.

— Tenho muita pena, sobretudo se ele está de partida, que o Sr. Lepré tenha podido supor que me desagradava.

— Mas ele nunca disse isso — respondeu a Sra. Lawrence.

— Mas sim, uma vez que a Sra. Lawrence o supunha, ele também o supõe.

— Mas pelo contrário.

— Mas se assim lho digo — retorquiu duramente Madeleine. E como se encontrassem de novo com Lepré:

— Senhor Lepré, espero-o para jantar na quinta-feira às oito horas.

— Não estou livre na quinta-feira, senhora.

— Sexta-feira, então?

— Também não estou livre.

— Sábado?

— Sábado, está combinado.

— Mas, querida, esquece-se de que no sábado janta em casa da princesa de Avranches.

— Paciência, descomprometo-me.
 — Oh! Senhora, não quero isso — disse Lepré.
 — Eu quero — exclamou Madeleine fora de si.
 — Não irei de qualquer maneira a casa da Fanny. Nunca tive a intenção de ir.

De volta a casa, Madeleine, ao despir-se lentamente, lembrou-se dos acontecimentos da noite. Quando chegou ao momento em que Lepré tinha rejeitado ficar com ela durante o último acto, corou de humilhação. A galantaria mais elementar, como a mais estrita dignidade, exigiam que depois disso observasse uma frieza extrema para com ele. Em lugar disso, este triplo convite nas escadas! Indignada, levantou altivamente a cabeça e olhou-se no fundo do espelho, tão bela, que não duvidou mais de que ele a amaria. Inquieta apenas e desolada pela sua partida próxima, ela imaginava a afeição dele que ele teria querido, ela não sabia porquê, esconder-lhe. Ele iria confessar-lha, talvez por uma carta, em breve, e sem dúvida adiar a sua partida, partiria com ela... Como?... Não se podia pensar nisso. Mas ela via a sua face bela apaixonada aproximar-se da dela, pedir-lhe perdão. «Mau!» dizia ela. — Mas talvez também ele não a amasse ainda; partiria sem ter tempo de se enamorar dela... Desolada, baixou a cabeça, e o seu olhar caiu sobre os olhares mais lânguidos ainda das flores secas do seu corpete, que sob as suas pálpebras murchas pareciam prontas a chorar. O pensamento do pouco que tinha durado o seu sonho inconsciente dele próprio, do pouco que duraria a sua felicidade se alguma vez se realizasse, associou-se para ela à tristeza destas flores que, antes de morrer, elanguesciam sobre o coração que tinham sentido bater pelo seu primeiro amor, pela sua primeira humilhação e pela sua primeira tristeza.

No dia seguinte, ela não quis outras flores no seu quarto habitualmente cheio e retumbante da glória das rosas frescas.

Quando a Sra. Lawrence entrou em sua casa, parou diante dos vasos onde as canteleiras acaba-

vam de morrer, despojadas de beleza, para uns olhos sem amor.

— Como é isto, querida, você que gostava tanto de flores?

«Parece-me que é hoje que gosto delas», ia responder Madeleine; parou, aborrecida de ter de se explicar e sentindo que há realidades que não podemos fazer alcançar àqueles que não as trazem já em si.

Contentou-se com sorrir amavelmente à censura. O sentimento de que esta vida nova era ignorada de todos e talvez do próprio Lepré causava-lhe um prazer raro e desolado de orgulho. Trouxeram-lhe as cartas; ao não encontrar nenhuma de Lepré, teve um movimento de decepção. Medindo então a distância entre o absurdo de uma decepção, quando não tinha havido o mais ligeiro alimento de uma esperança, e a intensidade bem real e bem cruel desta decepção, ela compreendeu que tinha deixado de viver unicamente da vida dos acontecimentos e dos factos. O véu das mentiras tinha começado a desenrolar-se diante dos seus olhos por uma duração impossível de prever. Ela não veria senão através dele as coisas, e mais do que todas, talvez, aquelas que ela teria querido conhecer e viver o mais realmente e o mais igualmente a Lepré, aquelas que se relacionavam com ele.

Uma esperança no entanto lhe restava de que ele tinha mentido, de que a sua indiferença era calculada: ela sabia pela unanimidade das opiniões que ela era uma das mulheres mais bonitas de Paris, que a sua reputação de inteligência, de agudeza de espírito, de elegância, a sua grande situação no mundo juntavam um prestígio à sua beleza. Lepré, por outro lado, era considerado um homem inteligente, artista, muito afável, muito bom filho, mas era pouco solicitado, não tinha nunca tido êxito com mulheres; a atenção que ela lhe prestava devia parecer-lhe qualquer coisa de inverosímil e de inesperado. Ela admirava-se e esperava...



Ainda que Madeleine tivesse num instante subordinado a Lepré todos os interesses e todas as afeições da sua vida, não pensava menos nele, e o seu juízo era fortalecido pelo juízo de todos segundo o qual, sem ser desagradável, ele era inferior aos homens notáveis que, nos quatro anos após a morte do marquês de Gouvres, consolando a sua viuvez vindo vê-la várias vezes cada dia, eram o mais caro ornamento da sua vida.

Ela sentia muito bem que a inclinação inexplicável que fazia dele para ela um ser único não o igualava no entanto aos outros. As razões do seu amor estavam nela, e se estavam também um pouco nele, não era nem na sua superioridade intelectual, nem mesmo na sua superioridade física. É precisamente porque ela o amava que nenhum rosto, nenhum sorriso, nenhum gesto lhe eram tão agradáveis como os seus e não porque o seu rosto, o seu sorriso ou o seu gesto eram mais agradáveis que os dos outros que ela o amava. Ela conhecia homens mais belos, mais atraentes, e sabia-o.

Também, quando no sábado às oito horas e um quarto, Lepré entrou no salão de Madeleine, foi, sem que ele duvidasse disso, ao mesmo tempo que a amiga mais apaixonada, o adversário mais clarividente que ele enfrentou. Se a sua beleza estava armada para o vencer, o seu espírito não o estava menos para o julgar; ela estava pronta a colher como uma flor amarga o prazer de o achar medíocre e ridiculamente desproporcionado em relação ao amor que tinha por ele. Não era por prudência! Ela sentia bem que seria sempre apanhada de novo na rede encantada e que as malhas que o seu espírito demasiado incisivo tivesse rompido durante a presença de Lepré, mal ele tivesse partido a sua imaginação industriosa as teria reparado.

Com efeito, quando ele entrou, ela ficou de repente calma; ao dar-lhe a mão, parecia que ela lhe retirava todo o poder. Ele já não era o despo-

ta único e absoluto dos seus sonhos, mas apenas uma visita agradável. Conversaram; então todas as suas precauções caíram. Na sua bondade fina, na justeza ousada do seu espírito, ela encontrava razões que, se não justificavam absolutamente o seu amor, explicavam-no, pelo menos um pouco e, ao mostrar-lhe que qualquer coisa lhe correspondia na realidade, fazia o amor criar as suas raízes, tomar mais vida. Ela notou também que ele era bem mais belo do que ela acreditara, com uma figura Luís XIII delicada e nobre.

Todas as recordações de arte que diziam respeito aos retratos desta época associaram-se desde então ao pensamento do seu amor, deram-lhe uma existência nova fazendo-o entrar no sistema dos seus gostos artísticos. Ela fez vir de Amesterdão a fotografia de uma pintura de um jovem que se parecia com ele.

Ela voltou a encontrá-lo alguns dias mais tarde. A mãe dele estava seriamente doente, a viagem estava adiada. Ela contou-lhe que tinha agora sobre a mesa um retrato que lhe recordava a pessoa dele. Ele mostrou-se tocado, mas frio. Ela sofreu profundamente com isso, consolando-se no entanto a pensar que ele tinha compreendido, pelo menos, a sua atenção, se não tinha tirado prazer disso. Amar um rústico que não se tivesse dado conta da sua atenção teria sido ainda mais cruel. Então, censurando-lhe interiormente a indiferença, ela quis rever os homens enamorados dela, com quem ela tinha sido indiferente e coquete, a fim de exercer em relação a eles a piedade engenhosa e terna que ela teria pelo menos querido obter dele. Mas quando os encontrou eles tinham todos o horrível defeito de não ser ele, e a sua vista não fazia mais do que irritá-la. Ela escreveu-lhe, ele ficou quatro dias sem responder, depois veio uma carta que qualquer outra pessoa teria achado amável, mas que a desesperou. Ele dizia:

«A minha mãe está melhor, partirei dentro de três semanas; daqui até lá a minha vida está

muito preenchida, mas tentarei ir uma vez apresentar-lhe os meus cumprimentos.»

Era ciúme por tudo o que «preenchia a sua vida» e a impedia, a ela, de aí penetrar, tristeza da sua partida e de que ele não viesse senão uma vez até lá, ou ainda mais tristeza de que ele não sentisse necessidade de ir vê-la dez vezes por dia antes de partir: ela não pôde permanecer em casa, pôs um chapéu à pressa e saiu a pé, andando depressa pelas ruas que iam até casa dele, com a esperança absurda de que, por um milagre com que contava, ele iria, na esquina de uma praça, aparecer-lhe resplandecendo de ternura e que, num olhar, lhe explicaria tudo. De repente, ela avistou-o a andar, conversando alegremente com amigos. Mas então teve vergonha, pensou que ele adivinharia que ela ia à sua procura e entrou bruscamente numa loja. Nos dias seguintes não o procurou mais, evitou os locais onde poderia encontrá-lo, conservando este último coquetismo para com ele, esta última dignidade perante si própria.

Uma manhã, ela tinha-se sentado sozinha nas Tuileries, no largo do Bord de l'Eau. Ela deixava a sua tristeza flutuar, espriar-se, repousar mais livremente no horizonte alargado, colher flores, elevar-se com as malvas-rosas, os jactos de água e as colunas, galopar atrás dos soldados de cavalaria que deixavam o quartel de Orsay, ir à deriva sobre o Sena, e planar com as andorinhas no céu pálido. Era o quinto dia desde a amável carta que a tinha desolado. De repente avistou o grande caniche branco de Lepré que ele deixava todas as manhãs sair sozinho. Ela tinha brincado sobre isso, tinha-lhe dito que um dia lho roubariam. O animal reconheceu-a e aproximou-se. A necessidade louca de ver Lepré que ela reprimia havia cinco dias invadiu-a inteira. Agarrando o animal nos braços, sacudida por soluços, ela abraçou-o durante muito tempo, com todas as suas forças, depois desfazendo o raminho de violetas que levava no corpete e tendo-o prendido à coleira, deixou-o partir.

Mas, acalmada por esta crise, aliviada tam-

bém, e passando melhor, ela sentiu o despeito dissipar-se pouco a pouco, um pouco de alegria e de esperança voltarem com o bem-estar físico, e que gostava da vida e da felicidade. Lepré partia agora dentro de dezassete dias, ela escreveu-lhe a dizer que viesse jantar no dia seguinte desculpando-se por não lhe ter ainda respondido, e passou uma tarde bastante agradável. À noite, ela jantava na cidade; devia haver neste jantar muitos homens, artistas e homens do desporto que conheciam Lepré. Ela quis saber se ele tinha uma amante, uma cadeia qualquer, que o impedisse de se aproximar dela, que explicasse a sua extraordinária conduta. Ela sofreria muito se o soubesse, mas pelo menos saberia, e talvez, poderia esperar que a sua beleza com um pouco de tempo o conquistaria. Ela partiu de sua casa decidida a perguntá-lo imediatamente, depois, tomada de medo, não ousava. No último momento, o que ao chegar a impeliu foi menos o desejo de saber a verdade do que a necessidade de falar dele aos outros, este encanto triste de o evocar em vão por todo o lado em que ela estava sem ele. Ela disse depois do jantar a dois homens que estavam perto dela e cuja conversa era bastante livre:

— Digam-me, conhecem bem Lepré?

— Nós encontramos-lo todos os dias desde sempre, mas não somos muito ligados.

— É um homem encantador?

— É um homem encantador.

— Bem, talvez poderão dizer-me... Não se creiam obrigados a ser demasiado indulgentes, pois trata-se para mim verdadeiramente de qualquer coisa de muito importante. É uma jovem de quem eu gosto do fundo do coração e que tem um pouco de inclinação por ele. Poderia uma pessoa casar-se com ele sem receio?

Os seus dois interlocutores permaneceram um instante embaraçados:

— Não, isso não se pode.

Madeleine, muito corajosamente, continuou para acabar mais depressa:

— Ele tem uma ligação antiga?

— Não, mas enfim não é possível.

— Digam-me o que é, a sério, peço-vos.

— Não. Mas enfim, afinal, é melhor dizer-lhe, ela poderá supor coisas piores ou coisas ridículas.

— Bem, eis o que é e penso que não somos injustos para com Lepré ao dizê-lo; em primeiro lugar você não o repetirá, de resto toda Paris o sabe e quanto ao casamento ele é demasiado honesto e delicado para pensar nisso. Lepré é um rapaz encantador, mas tem um vício. Ele ama as mulheres ignóbeis que tira das ruas e ama-as loucamente; por vezes passa as noites nos arredores da cidade ou nas avenidas exteriores correndo o risco de ser morto um dia, e não só ele as ama loucamente, mas não ama senão essas mulheres. A mulher mais deslumbrante do mundo, a jovem mais ideal é-lhe absolutamente indiferente. Ele não consegue mesmo prestar-lhes atenção. Os seus prazeres, as suas preocupações, a sua vida estão noutro lugar. Os que não o conheciam bem diziam antigamente que com a sua natureza delicada, um grande amor o tiraria dali. Mas para isso seria necessário ser capaz de o experimentar, ora ele é incapaz disso. O seu pai já era assim, e se não se dará o mesmo com os seus filhos é porque ele não os terá.

No dia seguinte às oito horas, vieram dizer a Madeleine que o Sr. Lepré estava no salão. Ela entrou; as janelas estavam abertas, os candeeiros não estavam ainda acesos e ele esperava-a na varanda. Não longe deles algumas casas envoltas em jardins repousavam na luz suavizada da noite, longínqua, oriental e religiosa como se fosse Jerusalém. A luz rara e terna dava a cada objecto um valor completamente novo e quase comovente. Um carrinho de mão luminoso no meio da rua obscura era tocante como ali, um pouco mais longe, o tronco sombrio e já nocturno de um castanheiro sob a sua folhagem que os últimos raios banhavam ainda. No fim da avenida, o ocaso curvava-se gloriosamente como um arco do triunfo embandeirado de ouros e de verduras celestes. À janela vizinha cabeças liam

com uma solenidade familiar. Ao aproximar-se de Lepré, Madeleine sentiu a suavidade apaziguada de todas estas coisas enfraquecer, amolecer, entreabrir o seu coração e ela conteve-se para não chorar.

Ele, no entanto, mais belo esta noite, e mais encantador, teve para com ela amabilidades delicadas que não tinha mostrado até ali. Depois conversaram seriamente, e ela apercebeu-se pela primeira vez de toda a elevação da sua inteligência. Se no mundo ele não agradava era precisamente porque as verdades que ele procurava estavam situadas acima do horizonte visual das pessoas espirituais e que as verdades dos espíritos elevados são erros ridículos na terra. A sua bondade para além disso emprestava-lhes por vezes uma poesia encantadora como o sol tingia graciosamente os cumes altos. E ele foi tão gentil para com ela, mostrou-se tão reconhecido pela sua bondade, que sentindo que nunca o tinha amado tanto, e tendo renunciado à esperança de ver o seu amor partilhado, ela entendeu de repente alegremente a esperança de uma intimidade puramente amical graças à qual ela o veria todos os dias; ela fez-lhe engenhosa e alegremente o plano desses encontros. Mas ele dizia que estava muito ocupado, não podendo praticamente dispor de mais de um dia cada quinzena. Ela tinha-lhe dito o suficiente para lhe dar a entender que o amava, se ele tivesse querido entender. E ele, por muito tímido que fosse, se tivesse tido uma sombra de inclinação por ela, teria dito palavras de amizade mesmo que ínfimas. O seu olhar doente estava tão fixamente aplicado nele que ela as teria imediatamente distinguido e ter-se-ia avidamente saciado com elas. Ela quis interromper Lepré que continuava a falar do seu tempo tão ocupado, da sua vida tão preenchida, mas subitamente o seu olhar mergulhou no coração do seu adversário também antes que tivesse podido mergulhar no horizonte infinito do céu extenso diante dela, e ela sentiu a inutilidade das palavras. Ela calou-se, depois disse:

— Sim, compreendo, está muito ocupado.

E no final da noite, ao deixá-lo, como ele lhe dissesse:

— Não poderei dizer-lhe adeus?

Ela respondeu-lhe com doçura:

— Não, meu amigo, eu estou um pouco ocupada, creio que é melhor ficar por aqui.

Ela esperou uma palavra; ele não a disse, e ela voltou a dizer:

— Adeus!

Depois ela esperou uma carta, em vão. Então escreveu-lhe a dizer que era melhor ser franca, que ela tinha podido dar-lhe a entender que ele lhe agradava, que isso não era verdade, que ela preferia não o ver tão frequentemente como lhe tinha pedido com uma amabilidade imprudente.

Ele respondeu-lhe que não tinha com efeito

nunca crido em mais do que uma amabilidade que era célebre e da qual ele não tinha nunca tido a intenção de abusar ao ponto de vir aborrecê-la tão frequentemente.

Então, ela escreveu a dizer que o amava, que não amaria nunca senão ele. Ele respondeu que ela estava a brincar.

Ela parou de lhe escrever, mas não inicialmente de pensar nele. Depois também isso veio. Dois anos depois, pesando-lhe a viuvez, ela casou com o duque de Mortagne que tinha beleza e inteligência e que, até à morte de Madeleine, isto é durante mais de quarenta anos, ornou a sua vida de uma glória e de uma afeição às quais ela não se mostrou insensível.

WORKSHOP DE FILOSOFIA E LITERATURA



Em articulação com o Workshop de Filosofia e Literatura, organizado pela Rede de Filosofia e Literatura [↗](#), a Forma de Vida passa a manter registo das sessões de cada semestre. Publicamos textos, em formatos menos canónicos, submetidos pelos participantes, nos quais os tópicos apresentados publicamente são reavaliados na sequência da discussão que se seguiu à sua apresentação.

SOBRE DINHEIRO

Pedro Nascimento

É certamente mais comum e interessante fantasiar com a abundância de dinheiro do que com a falta dele. Talvez assim se expliquem duas coisas: a falta de importância oferecida ao tema do dinheiro para Bernardo Soares e a existência dele, não necessariamente nesta ordem.

O esforço para dissolver a aparência paradoxal da relação entre dinheiro e liberdade esboçado em *O Banqueiro Anarquista* não encontra continuidade no relato de Soares. O trecho 145, sobre as diferenças entre o ajudante de guarda-livros e um milionário americano, ajuda a assinalar as diferenças.

Quanto mais alto o homem, de mais coisas tem que se privar. No píncaro não há lugar senão para o homem só. Quanto mais perfeito, mais completo; e quanto mais completo, menos outrem.

Estas considerações vieram ter comigo depois de ler num jornal a notícia da grande vida múltipla de um homem célebre. Era um milionário americano, e tinha sido tudo. Tivera quanto ambicionara — dinheiro, amores, afectos, dedicações, viagens, colecções. Não é que o dinheiro possa tudo, mas o grande magnetismo, com que se obtém muito dinheiro, pode, efectivamente, quase tudo.

Quando depunha o jornal sobre a mesa do café, já reflectia que o mesmo, na sua esfera, poderia dizer o caixeiro de praça, mais ou menos meu conhecido, que todos os dias almoça, como

hoje está almoçando, na mesa ao fundo do canto. Tudo quanto o milionário teve, este homem teve; em menor grau, e certo, mas para a sua estatura. Os dois homens conseguiram o mesmo, nem há diferença de celebridade, porque aí também a diferença de ambientes estabelece a identidade. Não há ninguém no mundo que não conhecesse o nome do milionário americano; mas não há ninguém na praça de Lisboa que não conheça o nome do homem que está ali almoçando.

Estes homens, afinal, obtiveram tudo quanto a mão pode atingir, estendendo o braço. Variava neles comprimento do braço; no resto eram iguais. Não consegui nunca ter inveja desta espécie de gente. Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcançava, em viver onde se não está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil, de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo.

Se me disserem que é nulo o prazer de durar depois de não existir, responderei, primeiro, que não sei se o é ou não, pois não sei a verdade sobre a sobrevivência humana; responderei, depois, que o prazer da fama futura é um prazer presente — a fama é que é futura. E é um prazer de orgulho igual a nenhum que qualquer posse material consiga dar. Pode ser, de facto, ilusório, mas seja o que for, é mais largo do que o prazer de gozar só o que está aqui. O milionário americano não pode crer

que a posteridade aprecie os seus poemas, visto que não escreveu nenhuns; o caixeiro de praça não pode supor que o futuro se deleite nos seus quadros, visto que nenhuns pintou.

Eu, porém, que na vida transitória não sou nada, posso gozar a visão do futuro a ler esta página, pois efectivamente a escrevo; posso orgulhar-me, como de um filho, da fama que terei, porque, ao menos, tenho com que a ter. E quando penso isto, erguendo-me da mesa, é com uma íntima majestade que a minha estatura invisível se ergue acima de Detroit, Michigan, e de toda a praça de Lisboa.

Reparo, porém, que não foi com estas reflexões que comecei a reflectir.

O que pensei logo foi no pouco que tem que ser na vida quem tem que sobreviver. Tanto faz uma reflexão como a outra, pois são a mesma. A glória não é uma medalha, mas uma moeda: de um lado tem a Figura, do outro uma indicação de valor. Para os valores maiores não há moeda: são de papel e esse valor é sempre pouco. Com estas psicologias metafísicas se consolam os humildes como eu. (Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.)

As consequências absurdas do raciocínio do banqueiro contrastam com a resignação pela qual o semi-heterónimo vislumbra outra forma de liberdade. Sejam embora absurdas, as conclusões

de um não são o absurdo com que o outro vence a realidade do mundo, mas o contrário disto: um absurdo parece-se com redução e outro com elevação. A ironia do contraste é intensificada quando somadas as intenções presumivelmente de um revolucionária e anti-revolucionária de outro. A redução ao absurdo do argumento do banqueiro contempla duas possibilidades tendo como fim a libertação daquilo a que chama ficções sociais: ser o banqueiro anarquista ou ser Timon de Atenas. A elevação do absurdo de Soares consiste por outro lado em interromper o argumento. Chama a esta interrupção sabedoria e consolo, como se encontrasse identidade entre estes conceitos e mais liberdade na sua possibilidade de ser vislumbrada do que na impossibilidade de ser adquirida.

Entre estas duas posições, o Barão de Teive parece exemplificar outra descrição: não a daquele que *adquire* nem a daquele que se resigna, mas a daquele cuja impossibilidade o leva ao suicídio. Esta impossibilidade não é somente a de fazer arte superior, mas principalmente de não ter o consolo que permita que a possibilidade sobreviva. Deste modo estranho, talvez possamos perceber nas pequenas e episódicas descrições de liberdade a que Soares chamou *Livro do Desassossego* uma ideia segundo a qual esta liberdade pequena e interrompida pode ser mais libertadora do que outra, herdada ou adquirida ou mesmo plena.

SOBRE ONE MORE TIME WITH FEELING

João Pedro Vala

No passado dia 8 de Setembro, Nick Cave decidiu fazer acompanhar o lançamento do seu mais recente álbum (*Skeleton Tree*) por um filme (*One More Time With Feeling*) onde se documenta o processo de gravação deste mesmo álbum, tendo ambos sido aclamados unanimemente pela crítica. O que pretendo fazer é contestar os elogios com que os críticos apressadamente e de forma pouco original cobriram os dois trabalhos do músico e escritor australiano, sem querer com isso colocar em causa o lugar que Nick Cave merece no Olimpo musical, mas apenas mostrar que este é louvado pelos motivos errados.

Os dois trabalhos acima referidos foram feitos na ressaca da morte trágica de Arthur, o filho de quinze anos do cantor que, após experimentar LSD pela primeira vez, teve um ataque de pânico que o levaria a saltar de uma falésia em Brighton, sendo ambas as obras evidentemente muito marcadas por esse acontecimento. Apesar de as sessões de gravação do álbum terem começado ainda antes da morte de Arthur, havendo portanto letras ou partes de letras escritas antes do acidente, irei considerar para todos os efeitos que as músicas que abordarei foram escritas (ou pelo menos alteradas) após a morte de Arthur, uma vez que tanto Nick Cave como Andrew Dominik, o realizador do filme, assumem que esta tragédia é a chave de leitura quer para *Skeleton Tree* quer para *One More Time With Feeling*,

sendo as letras em causa, como se verá, demasiado explícitas a esse respeito.

No dia seguinte à estreia mundial do filme (que só esteve nos cinemas durante um dia, tendo depois sido projectado novamente em Lisboa durante o *Lisbon & Estoril Film Festival*), a imprensa nacional e internacional aclamou em coro os méritos de *One More Time With Feeling*, elogiando-lhe a subtileza e a discrição (a *Time* e o *The Guardian*, por exemplo, elogiavam a forma nada intrusiva que Dominik encontrou para captar a beleza da dor de Nick Cave). Aquilo que pretendo argumentar é que não existe nenhuma subtileza no filme, que poderia ser simplesmente descrito como *grief porn*. Aliás, o próprio Andrew Dominik, em todas as entrevistas que dá a propósito do filme, salienta que a sua maior preocupação foi a de não permitir que este se tornasse demasiado pornográfico, tendo essa tentativa, a meu ver, sido constantemente boicotada pelo próprio Nick Cave. É de notar a esse respeito (e devo esta ideia a um dos participantes do workshop) que o próprio nome do filme parece ser uma referência explícita ao livro de Victoria Coren e Charlie Skelton, *Once More, With Feeling: How We Tried to Make the Greatest Porn Film Ever* (2003), cujo tema é fácil de inferir pelo título.

One More Time With Feeling não é nem subtil nem discreto, é um filme em que vemos Nick Cave, destruído pela dor da perda do filho, a chorar pelos cantos durante duas horas. O filme começa com

Warren Ellis, o braço direito de Cave, a falar a custo sobre o difícil que fora trabalhar em *Skeleton Tree*, para, depois de um silêncio de meia hora sobre o assunto, se começar a falar ininterruptamente e sempre na primeira pessoa do sofrimento de Nick e Susie Cave, acabando o filme com uma cena absolutamente pornográfica, onde vemos, durante cinco minutos, uma filmagem da falésia de onde Arthur caiu enquanto em *off* se ouvem os dois filhos gémeos de Cave, Arthur e Earl, a cantar *Deep Waters*, uma das canções que o músico ofereceu a Marianne Faithfull.

Parece-me, portanto, que os motivos que levaram os críticos a renderem-se incondicionalmente ao génio de Nick Cave foram os errados, até porque, em termos meramente musicais, *Skeleton Tree* fica a dever bastante a muitos dos trabalhos anteriores do artista, tal como *One More Time With Feeling* é cinematograficamente menos interessante do que o seu antecessor de 2014, *20.000 Days on Earth*.

Compreender este novo filme é, se eu estiver certo, encontrar uma resposta para um problema que todos os críticos menosprezaram. Perceber *One More Time With Feeling* é perceber o que leva a que Nick Cave se sujeite a fazer um filme onde fala abertamente da morte do seu filho. Os muitos artigos que se escreveram sobre o assunto limitam-se a repetir a justificação dada por Andrew Dominik, que argumenta que Cave lhe pediu que realizasse o filme porque se teria apercebido de que, ao lançar um álbum tão obviamente relacionado com Arthur, teria de responder a uma série de perguntas sobre um tema que o deixava naturalmente desconfortável. Não são precisos grandes esforços para se perceber o absurdo desta explicação, uma vez que, se Nick Cave quisesse apenas evitar a situação acima mencionada, poderia rejeitar dar entrevistas ou informar os jornalistas de que não diria uma palavra sobre Arthur. É curioso notar que o próprio Nick Cave afirma, a meio do filme, que no passado se recusaria a falar assim dele próprio. Resta, portanto, perceber o que mudou, o que implica compreender um outro erro fundamental

da crítica, desta feita em relação a *20.000 Days on Earth*, o filme que supostamente recria aquele que seria o vigésimo milésimo dia da vida do artista.

Logo na primeira cena desse filme, Nick Cave afirma que, no fim do século XX, deixara de ser um ser humano. Quer Cave com isto dizer, da forma sempre exagerada com que diz as coisas mais elementares, simplesmente que desde a composição de *The Boatman's Call* (1997) se transformara numa espécie de eremita, dedicando todo o seu tempo à criação daquilo a que se refere nesse monólogo inicial como «a world with crooked versions of myself». Ao ouvir o tom megalómano e afectado de Nick Cave ao longo do filme, muitos críticos apressaram-se a ver *20.000 Days on Earth* como um embuste, um falso documentário onde o músico é substituído por uma personagem ficcional com o seu nome, tal como insinua Mark Kermode no *The Guardian* (2014), não se passando sequer tudo no mesmo dia, ao contrário do que sugeriria o título. O erro fundamental de descrições deste género é o de não compreender que o filme é precisamente sobre a explosão da fronteira entre o documentário e a ficção e sobre a obsolescência desses termos quando se trata de um filme acerca da vida de Nick Cave.

Só é, aliás, possível ter como verdadeiras descrições semelhantes às que Kermode fez do filme se se ignorar aquela que me parece ser a cena central de *20.000 Days on Earth* (e foi precisamente a esse truque que toda a crítica recorreu para falar do filme). A certa altura, Cave conta que, sendo um australiano vindo do Brasil, o sistemático mau tempo de Brighton o incomodava bastante, pelo que passou a escrever um *weather diary*, onde escrevia textos longos sobre o clima. Assim, passava a desejar que trovejasse porque não saberia escrever sobre dias solarengos. Ao recorrer a esta artimanha, o clima torna-se para si ficcional, uma vez que, a certa altura o cantor começa a acreditar ser o clima a moldar-se à sua narrativa e não a narrativa que criara a moldar-se ao clima. Um outro exemplo claro desta confusão entre ficção e realidade, entre dentro e fora, acontece quando percebemos

que, no monólogo inicial, enquanto se filma o início do vigésimo milésimo dia de Nick Cave, o cantor está a escrever o monólogo final do filme, que viria a encerrar esse mesmo dia, não dando tréguas àqueles que procuram delinear a fronteira entre ficção e documentário, pessoa e *persona*.

O filme de 2014 parece assim ser não um exercício de afectação ou a construção de uma *persona* por parte de Nick Cave mas antes uma maneira de mostrar que, quando se trabalha incessantemente na criação de um mundo e na criação de uma máscara que se tem de usar sempre que se está em palco, chega um momento em que a máscara já não sai. E, se for assim, então as fronteiras entre Nick Cave «pessoa», Nick Cave «personagem» e Nick Cave «criador» terão de ser a certa altura abolidas, sendo, portanto, irrelevante se isto diz ou não respeito a um dia da vida do músico. É para isso que o músico está a apontar ao dizer, sensivelmente a meio do filme: «You turn it on, you turn it off, but one day you find you can't and you became the thing you wished into existence.»

Regressando a *One More Time With Feeling*, é agora possível compreender por que motivo o filme não é, nem poderia nunca ser, sensível e discreto mas antes explícito e ultra-sentimental, sendo, tal como acontece em *20.000 Days on Earth*, a cena central para a compreensão do filme novamente negligenciada por todos os críticos. Num momento em que Dominik está a falar com Nick Cave, o músico queixa-se de que Susie, a sua mulher, está sempre a mudar os móveis de sítio. Dominik responde a isto, dizendo que já reparara que Cave falava sobre isso em muitas canções mas que achava que esta ideia era uma metáfora para uma outra coisa qualquer. Quando Dominik diz isto, Susie, que raramente fala no filme, ri-se e diz que isso seria impossível. Susie ri-se porque, mais arguta do que todos os críticos cinematográficos e musicais, sabe que as canções de Nick Cave são sempre, de uma forma ou de outra, autobiográficas; sabe que Nick Cave só consegue criar a partir da sua própria vida. É por isso que, por mais que lhe custe, Nick Cave tem que fazer um filme como *One More Time*

With Feeling, onde passa o tempo todo a remoer a morte trágica do seu filho.

Nick Cave faz, assim, um filme lamurioso e que o mostra totalmente debilitado, em parte para controlar e definir completamente a forma como a sua reacção à morte de Arthur chega ao público, mas essencialmente porque Cave é um artista, não na acepção mística e semi-divina da expressão, mas antes no sentido em que a sua vida se transformou totalmente na sua obra, deixando de ser possível retirar a máscara que dividia o artista daquilo a que com muitas aspas poderíamos chamar a «pessoa». Assim, ao transformar-se numa personagem que o próprio Nick Cave criou e que não tem um botão para desligar, a morte do seu filho passa a ter de ser necessariamente incorporada na sua obra e a ter de ser trabalhada artisticamente. No entanto, como o próprio explica no filme, tratar a perda de alguém tão próximo é demasiado violento e ocupa demasiado espaço, o que torna o assunto não tratável, ou, a ser tratável, só o pode ser com expressões *cliché* que não querem dizer grande coisa, como «he's still alive at your heart». Cave descreve este assunto como algo «too big to comprehend, you search to get your head around it, to create a narrative for it but you can't». É precisamente por isso que em muitos momentos de *Skeleton Tree*, Nick Cave, que normalmente trabalha os versos até à exaustão, canta quase sempre versos crus e directos, que não deixam muito à imaginação, como quando em *Jesus Alone*, a melhor música do álbum, escreve: «You fell from the sky / Crash landed in a field / Near the river Adur»; ou quando, em *I Need You*, quase em lágrimas, canta: «Nothing really matters, nothing really matters when the one you love is gone / You're still in me, baby / I need you / In my heart, I need you» ou «Nothing, nothing, nothing / I need, I need, I need you». Finalmente, a crueza com que o escritor trata as suas letras em *Skeleton Tree* parece-me ficar a dever-se ainda ao medo que Nick Cave tem de, se trabalhar demasiado a morte de Arthur, esta se transformar no que um dia de mau tempo representava para os seus diários, ou seja, num momento não de tristeza profunda mas de felicidade, por potenciar a criação artística.

SOBRE TÁTICAS DE CICLISMO

Ana Ferraria

O desporto pode ser uma arte. Mesmo os que não concordam comigo terão de admitir que pode ser, no mínimo, um entretenimento contra as preocupações da vida e, por isso mesmo, uma outra preocupação dela. Num país em que o desporto rei é ora o futebol, ora o anti-futebol, urge descobrir outras modalidades e reabilitar os olhos dos que não se permitem dar uma oportunidade a pessoas que correm atrás de bolas de vários tamanhos, a pessoas que entram em corridas montados em todo o género de sa-

patos e acessórios, a pessoas que varrem superfícies, escalam coisas, e se maquilham para dançar na água ou sobre o gelo. Enquanto fã de ciclismo, aprendi a fazer ouvidos moucos a quem me pergunta o que há mais para ver — e falar — numa competição de ciclismo, em que, basicamente, bicicletas fazem fila, tentando chegar primeiro à meta. Aquilo que se segue é a minha tentativa de explicar algo simples para que discussões mais interessantes se possam seguir.

CICLISMO DE ESTRADA

O primeiro engenho semelhante à bicicleta data de 1817 e cedo (logo em 1829) começaram a realizar-se competições neste brinquedo. No final do século XIX, instituiu-se a Associação Internacional de Ciclismo; este desporto recém-criado fez parte da primeira edição dos Jogos Olímpicos da era moderna (1896). Mais de um século depois, o ciclismo é hoje conhecido (pelo menos em países como França, Bélgica, Itália, Espanha) como um desporto que move multidões (de gente e de dinheiro), altamente diversificado (democrático, disse alguém), capaz de agradar (em termos competitivos) a gregos e troianos. Começamos pelo início: as provas de ciclismo podem ocorrer em diversos terrenos, utilizando diferentes tipos

de bicicleta, e ter quilometragens, objectivos e técnicas distintas. Por exemplo, as descidas envolvem mais técnica do que as subidas, o asfalto das estradas modernas envolve menos desastres do que o *pavé* das estradas em pedra ou do que a terra batida.

Este texto limita-se a tratar de competições de ciclismo de estrada, aquelas com que o passeante de domingo e o *zapper* da televisão irá mais previsivelmente cruzar-se. Ao contrário do que pode parecer, estas provas não se fazem a solo, mas em equipas (já lá vamos). As mais comuns e antigas são as chamadas provas de um dia, que, tal como o nome indica, consistem numa partida e numa chegada, tendo, por isso,

apenas um vencedor. São as características específicas de cada uma delas — o pavimento irregular, as subidas íngremes, o vento — que determinam o tipo de ciclistas que nelas irão competir. Às mais antigas e icónicas destas provas chamamos *clássicas*, monumentos do ciclismo a que todos aspiram (Paris-Roubaix 🏆 e *Tour de Flandres* 🏆 são duas delas). As provas por etapas chegaram mais tarde e são, abreviando, uma salada de provas diferentes em que vários ciclistas podem ganhar etapas: a etapas de características diversas correspondem vencedores diversos. Além disso, existem prémios finais para os melhores classificados: aquele que cumpre toda a competição em menor tempo (o tempo

de cada etapa é cumulativo), aquele que ganha mais pontos na montanha ou no *sprint* (também já lá vamos), a melhor equipa (aquela cujos corredores demoram menos tempo a concluir a totalidade da prova), entre outros prémios, que variam de competição para competição. As mais conhecidas e importantes provas por etapas são aquelas que duram 3 semanas, as grandes voltas: *Tour de France*, *Giro d'Italia*, *Vuelta a España*. É nestas provas, pela sua dimensão e diversidade, que me irei focar para falar de táticas de ciclismo. O mais fácil será focar-me no *Tour* (a mais antiga 🏆 e a mais cobiçada 🏆 das grandes voltas) e sinalizar as diferenças para o *Giro* e a *Vuelta*, quando necessário.

PROVAS DE 3 SEMANAS

Concorrem, nestas provas, cerca de 20 equipas, cada uma com 9 corredores. Algumas equipas (as mais fortes) terão como objectivo a vitória final, i.e. que o seu líder complete a competição em menos tempo e ganhe a classificação geral. No final de cada etapa, o ciclista que, até à etapa em questão, estiver melhor classificado (ou seja, cumulativamente com menos tempo de prova) envergará a **camisola amarela** e com ela correrá na etapa seguinte. Previsivelmente, aquele que envergar a camisola amarela na última etapa será o vencedor dessa edição do *Tour*. Mas nem todas as equipas têm capacidade para lutar pela vitória final: muitas preferem apostar na obtenção de uma das outras camisolas ou na vitória de etapas, através de uma equipa de sprinters ou de ciclistas com boas capacidades para entrarem em fugas.

As 21 etapas das 3 semanas do *Tour* dividem-se, grosso modo, em três tipos de etapas:

— As etapas de contra-relógio são curtas (até 60 km) e individuais, ou seja, cada corredor inicia a prova sozinho, com uma distância de cerca de 2 minutos entre o que o precede e o seguin-

te. A dificuldade nestas etapas 🏆 está precisamente no correr-se sozinho: é fácil de perceber que num desporto de corrida, quando os atletas circulam em fila indiana, aquele que vai à frente irá esforçar-se mais do que os restantes, que sentem menos a força de resistência do ar (ou da água, na natação, por exemplo). Também a acção psicológica de «dar ritmo» cansa mais do que ir «à pendura». O vencedor será aquele que completar a distância num menor espaço de tempo, isto é, aquele que melhor se adapta ao acto de correr sozinho. Esta é, de resto, uma especialidade com direito a competições à parte e a posição do corpo na bicicleta, o peso, e a própria bicicleta são, aqui, determinantes. O vencedor de uma prova de 3 semanas não precisa de ser especialista de contra-relógio (há mais etapas de montanha do que de contra-relógio), mas tem de conseguir minimizar as perdas;

— As etapas em linha plana são etapas longas (cerca de 200 km), corridas em pelotão (ou seja, os cerca de 200 ciclistas partem juntos), com pouca ou nenhuma inclinação, onde o vento pode ser o grande adversário dos ciclistas, principalmente dos mais leves.

Cada etapa em linha confere ao vencedor (e aos primeiros classificados, por ordem decrescente) pontos que são acumulados para a etapa seguinte. Confere, também, pontos aos primeiros a ultrapassar cada um dos *sprints* intermédios espalhados pela etapa. O corredor com mais pontos de *sprint* envergará, no final de cada etapa, a camisola **verde** dos pontos. É frequente os *sprinters* desistirem durante a 2ª e a 3ª semana, durante as etapas de montanha; logo, o vencedor final da camisola dos pontos é o *sprinter* que melhor lhes sobreviver.

Visto que durante a primeira semana as etapas são, geralmente, em linha recta, sem dificuldades, o pelotão chega quase em conjunto, não havendo perdas de tempo. Nestes casos, a vitória da etapa é discutida ao *sprint*. As equipas que trabalham em função de um *sprinter* têm de ter lançadores, ou seja, *sprinters* menos potentes que o principal e capazes de ajudá-lo a poupar forças para a explosão final. Veja-se esta chegada em *sprint* da etapa final do *Tour* de 2009 , onde **Renshaw** lança Cavendish (*Team Columbia-High Road*) para a vitória.

Na segunda e terceira semanas, quando já existem diferenças de tempo (causadas pelas montanhas ou pelos contra-relógios) entre os favoritos à geral e aqueles cujo único objectivo é lutar pela vitória em etapas, esses ciclistas, *outsiders*, têm «liberdade» para tentar sair do pelotão e formar grupos em fuga. Sair de um pelotão é tanto mais fácil quanto mais devagar este se deslocar, isto é, é mais provável conseguir entrar em escapadas no início das etapas, quando o pelotão está desorganizado e despreocupado. A perseguição aos elementos em fuga será feita pela equipa do camisola amarela e por outras equipas interessadas em ganhar a etapa ou em impedir que um ciclista em particular lhes ganhe tempo. Por exemplo, não é recomendável eu deixar o 7º classificado da geral partir numa fuga se um corredor da minha equipa estiver em 5º lugar. Muitas acabam por não vingarem: o que costuma acontecer é um ou mais elementos da fuga atacarem

a própria fuga e seguirem sozinhos para a meta. Obviamente que dois ou mais ciclistas a trabalhar entre si (alternando a dianteira) se cansam menos do que um sozinho, mas o trabalho despendido é recompensado na meta, por não ser necessário *sprintar*.

— As etapas de montanha podem ser mais curtas que as etapas em linha e são corridas em pelotão. Destacam-se pela sua permanente ascensão e correspondente descida, o que implica um desgaste tanto maior quanto mais pesado for o ciclista. No final de cada subida estão colocadas contagens de montanha que conferem tantos mais pontos aos primeiros a passá-las quanto mais categorizada (difícil) for a subida. À semelhança da camisola verde, o melhor trepador, ou seja, aquele que acumular mais pontos de contagens de montanha, vestirá a **camisola branca e vermelha** da montanha.

É frequente os ciclistas perderem muitos minutos em etapas de montanha, o que implica que um candidato à vitória final tem de controlar as perdas e, se possível, isolar-se e ganhar tempo em algumas destas etapas, que são, na maioria, ganhas por ciclistas bem classificados na geral. Quanto mais dura for a montanha, melhor classificado será o vencedor da camisola de montanha. Se houver muitas contagens de montanha de baixa dificuldade, outros ciclistas irão entrar na luta pela camisola. Como a classificação de pontos de montanha, assim como a de pontos de *sprint*, não dependem do tempo, os ciclistas que lutam por estas camisolas podem perder tempo durante as etapas em que não estão tão bem, sem com isso hipotecarem as suas ambições.

TÁCTICAS

As táticas que serão referidas adiante referem-se sempre à luta pela classificação geral (que, no *Tour*, se traduz pela camisola amarela). É importante compreender que não se ganha uma grande volta sem uma boa equipa a trabalhar para o seu líder. Trabalhar para o líder significa mantê-lo sempre bem posicionado (ou seja, na

frente da corrida, de modo a não ficar retido em *bordures* — cortes causados pelo vento — ou em quedas) e ajudá-lo a poupar forças para os contra-relógios e para as montanhas (ou seja, sempre que possível ir à sua frente, responder aos ataques dos adversários e lançar ataques para destabilizar o grupo).

TOUR 2002: SUPER-CICLISTA E DREAM TEAM

Trata-se de Lance Armstrong, durante o seu reinado na *US Postal*. Podemos ver aqui ➡ a última ascensão de uma etapa de montanha, a 7km do seu final. O comboio da *US Postal*, apesar de longe da meta, trabalhara para Lance como se se preparassem para um *sprint*. A consequência é o grupo ficar reduzido a dois *US Postal* e a Beloki (2.º na geral), da *Once*. Depois de os outros companheiros terem aberto caminho, Heras (camisola azul-escura) leva Lance (camisola amarela) com Beloki (camisola cor-de-rosa), de modo a que o líder só tenha de aumentar o ritmo para se distanciar do seu rival e ganhar a etapa, consolidando a amarela.

Na etapa seguinte ➡, depois de, novamente, a *US Postal* ter partido todo o pelotão, **Lance** fica sozinho com **Beloki**. O americano não precisa de ganhar mais tempo ao rival (basta-lhe controlar e não desperdiçar forças) mas, como Beloki o ataca, contra-ataca e vai sozinho. Este género de demonstração de força bruta, de atacar sempre que possível (Lance ganhava mais etapas em média do que os actuais vencedores do *Tour*), só funciona com um **super-ciclista** (física e mentalmente), acompanhado por uma **super-equipa**. Na ausência destas características, é necessário ser-se mais imaginativo.

VUELTA 2015 E GIRO 2016: ASTANA A ESPALHAR AJUDA PELA ESTRADA

(Na *Vuelta*, a camisola da geral é vermelha e não amarela: no *Giro* é cor-de-rosa. A camisola branca representa sempre o vencedor da juventude, ou seja, o competidor jovem melhor classificado na geral)

Na penúltima etapa (20ª) da *Vuelta* de 2015, Dumoulin (*Giant-Alpecin*) é, de forma surpreendente, camisola vermelha, com 6s de avanço para Aru, da *Astana*. A 1m30s de Dumoulin está Rodríguez (*Katusha*), a 2m30s está Majka (*Tinkoff*) e a 3m está Quintana (*Movistar*). A surpresa de Dumoulin ser, na penúltima etapa, o líder da geral deve-se principalmente ao facto de não ter

uma equipa tão forte como a de Aru, por exemplo, para o proteger, nomeadamente nas etapas de montanha, que não são a sua especialidade (Dumoulin é um rolador). É nesse terreno que Aru terá de desafiá-lo, nesta etapa (última com montanha), para recuperar os 6s de atraso e vencer a *Vuelta*.

A *Astana* impõe um ritmo forte ➡, de modo a reduzir o número de rivais e, quando Landa (azul) abre para o lado, Aru (a *Astana* veste-se de azul claro, mas Aru vai de branco, envergando a camisola da juventude) segue com Quintana (negro) e Majka (branco e amarelo). Dumoulin

(vermelho) fica para trás, acabando por se juntar a Nieve (*Sky*) e, quando chega à descida (a 31km do final), tem apenas 15s perdidos para o grupo de Aru, ou seja, é ainda possível reentrar e recuperar a liderança. No entanto, nessa altura, no grupo de Aru entram dois colegas de equipa (*Astana*, azul), Zeits e Sanches, que tinham previamente entrado numa fuga. Ora, o ponto aqui é que estes dois *Astanas* não entraram numa fuga, no início de uma etapa em que o seu líder iria atacar a camisola vermelha com o objectivo de lutarem pela vitória na etapa. Esta estratégia — de entrarem, vindos da frente, no grupo de Aru após o seu ataque a Dumoulin — foi planeada com antecedência.

Passados 10km de trabalho por parte dos *Astana*, em terreno plano, onde Dumoulin é teoricamente mais forte, este já perde 1m30s; segue agora com Zeits, que ajudara Aru e abriu para o lado. Zeits aproxima-se de Dumoulin para lhe falar, provavelmente para destabilizá-lo e prevenir qualquer mudança de sorte. Entretanto Aru segue com Sanches e Landa, cruzando a meta com 5m de avanço sobre Dumoulin e assegurando, assim, a vitória nessa edição da *Vuelta*.

Na penúltima etapa (20ª) do *Giro* de 2016, a situação é semelhante: Chaves (*Orica-GreenEdge*) é líder (camisola rosa) e Nibali (*Astana*) é o seu principal adversário, com 44s de atraso, uma diferença bem mais considerável do que 6s.

Na ascensão para a última montanha, é Scarponi (*Astana*, azul) quem impõe o ritmo 🚩, apesar de Nibali, o seu líder, não ser o camisola rosa. O objectivo é claro: atacar Chaves. A seguir a estes

três vão Valverde (*Movistar*), Kruijswijk (*LottoNL-Jumbo*). Kruijswijk já tinha sido, de resto, o camisola rosa, perdendo-a com esta queda 🚩, Majka (*Tinkoff*), Uran (*Cannondale Pro Cycling*), e Jungels (*etixx-QuickStep*). Entretanto, na frente da corrida, como resultado das fugas do dia, e sem influência na luta para a geral, vão Taaramae, Atapuma, Visconti, e Dombrowski. Taaramae ataca para a vitória da etapa.

Kangert (*Astana*, azul), que tinha participado numa das fugas, está entre o grupo da frente e o grupo dos favoritos e quase que pára para esperar por Nibali. Quando o grupo dos favoritos já está reduzido, Nibali ataca e deixa Valverde e Chaves para trás. Contudo, a distância para os rivais não aumenta consideravelmente. É nessa altura (a 11km do final) que Kangert é alcançado e começa a trabalhar para aumentar a distância de Nibali (que necessita de recuperar 44s para vestir a camisola rosa). Nibali irá ganhar 1m40s a Chaves e ganhar essa edição do *Giro*.

É fácil de ver que é essencial uma boa equipa para ganhar uma competição destas. Por melhor que seja o atleta, é impossível estar a 100% em todas as etapas, precisando de protecção para limitar as perdas. É necessário, nos casos limites, recorrer a estratégias que envolvem algum risco, como lançar corredores numa fuga com o objectivo de, dezenas de quilómetros depois, descaírem e alcançarem o seu líder, para o levar à meta. Imagine-se que, ao prescindir da ajuda Kangert durante quase toda a etapa, Nibali não conseguia manter-se, ele próprio, no grupo de favoritos que queria derrotar...

TOUR 2016: MODELO SKY

(Vou analisar em detalhe a última edição do *Tour de France*, que a *Sky* ganha pela quarta vez — é a 3ª vitória de Chris Froome).

No início da etapa 8, Froome (*Sky*), Quintana (*Movistar*) e Bardet (*Ag2r*) têm ainda o mesmo tempo. Este será o pódio final da edição, pelo

que convém ir mantendo os ciclistas debaixo de olho. Na **penúltima contagem de montanha** 🚩 (a 44km da meta), Majka (*Tinkoff*, cor amarela) tenta passar na frente para ganhar os pontos da montanha. No entanto, a *Sky* (azul-escuro) parece ter interesse em que Majka não ganhe. De

facto, é Froome quem passa em primeiro na contagem, cujo único ganho — os pontos de montanha — ninguém adivinharia ser o seu objectivo. No início da subida, abranda e volta a reintegrar o grupo.

Na última contagem (a 15km da meta), após a qual há uma descida que leva à meta, Froome volta a atacar para, no entender dos seus adversários, ganhar os pontos de montanha. No entanto, desta vez, e ao contrário de Quintana (cor azul-escura e amarela), que vem logo atrás, a seguir à contagem não abranda. Ora, Quintana e os outros, que não adivinharam este comportamento, aproveitam o início da descida para se alimentarem, o que é suficiente para Froome ganhar uns metros de espaço.

Durante a descida, Froome inventa uma forma de pedalar que nunca ninguém lhe tinha visto. O desenvolvimento desta técnica de descida indica que o ataque nesta etapa do *Tour* estava planeado há meses. O *bluff* da *Sky* consistiu em fazer os outros acreditarem que Froome tinha interesse nos pontos de montanha, de modo a descuidarem-se na última contagem, que levava à meta. Froome irá ganhar 13s a Quintana, Valverde (*Movistar*), Aru (*Astana*) e 24s a Bardet e, com as bonificações, passará a vestir a camisola amarela, com 23s de avanço para Quintana.

Na etapa 11, Froome continua a 23s de Quintana e 44s de Bardet. Apesar de ser uma etapa em linha recta ➔, há o perigo de formação de *bordures* devido ao vento. Os candidatos à geral têm de se manter bem colocados para não perderem tempo, mas é raro atacarem. O objectivo da *Sky* não é apenas levar Froome (já veste amarelo) bem colocado mas também permitir-lhe entrar numa *bordure* com Sagan (*Tinkoff*). Sagan veste a camisola verde, o que significa que está na liderança dos pontos de *sprint*). Sagan ganhará a etapa e Froome, com as bonificações, ficará a 35s de Quintana e 56s de Bardet. Os adversários de Froome subestimaram, mais uma vez, a sua vontade de atacar em etapas teoricamente pouco indicadas para isso.

Na etapa 12, sobe-se o mítico ➔ Mont Ventoux. Visto que Froome já tem a liderança, lógico seria que fossem os outros a atacar, mas o inglês ainda quer ganhar algum tempo à concorrência. Na verdade, não fosse a etapa ter sido encurtada em 6km (a última contagem passou de 17km a 11km), devido ao mau tempo, talvez Froome não o fizesse, para prevenir perdas de forças que lhe poderiam custar caro mais tarde. Froome é levado ➔ por dois colegas da *Sky*, para poupar forças, e ataca a 3.5km da chegada em alto. Depois de deixar Quintana e Bardet para trás, Froome vai com Porte (*BMC*, cor vermelha) e Mollema (*Trek-Segafredo*, cor branca e preta).

No meio da confusão que são as ascensões mais mediáticas, Porte, Mollema e Froome batem contra uma mota. Enquanto Mollema consegue rapidamente subir para a bicicleta, Froome e Porte ficam caídos. A bicicleta de Froome não funciona e este, em pânico, sobe a montanha a pé, enquanto o carro da equipa não vem (segundo as regras, apenas é necessário cortar a meta montado na bicicleta). É ultrapassado pelo grupo de Quintana e perde 1m30s. No entanto, Froome e Porte recebem o mesmo tempo de Mollema (com quem estavam na altura da queda), ou seja, acabam por ganhar 19s a Quintana e Bardet. Foi debatido se esta compensação de tempos teria acontecido se não estivesse em causa o camisola amarela. Também destas discussões é feito o ciclismo (esta ➔ é outra das mais famosas recordações do género).

A etapa 13 é um contra-relógio e Froome, forte nesta prova, ganha tempo a toda a concorrência, ficando a 2m59s de Quintana, 4m04s de Bardet. Na etapa 17, Porte ataca, e apenas Froome vai com ele. Froome nunca o ataca porque não precisa (tem uma distância confortável e não se quer desgastar). Ambos ganham 10s a Bardet e 30s a Quintana. A etapa 18 é outro contra-relógio, onde Froome ganha 42s a Bardet, e 1m10 a Quintana. Bardet ganhará a etapa 19, recuperando 26s a Quintana e 36s a Froome, que cai ➔ durante a etapa.

Ao chegar à **etapa 20**, penúltima, Froome está a 4.11s de Bardet e 4.27s de Quintana. A partir do momento em que Froome tem uma vantagem considerável na camisola amarela, os companheiros impõem ritmos muito fortes ➔ apenas para que ninguém saia do grupo. Froome não tem porque se cansar, e chega à meta rodeado por quatro colegas, perdendo uns meros 6s para Quintana e Bardet. A *Sky* não tem necessidade de lançar ataques e prefere controlar o grupo dos favoritos, para que ninguém se escape. Isto não aconteceria com Lance, que atacava por uma questão de orgulho.

Há quem alegue que esta estratégia de defender Froome tem como objectivo obscuro protegê-lo de si próprio, dos seus actos irreflectidos: como subir a montanha a pé, em vez de esperar pelo carro da equipa, com bicicletas suplentes, ou atacar o seu próprio líder ➔ (na primeira vitória da *Sky*, em 2012, Froome (camisola azul e branca) era o braço-direito de Wiggins (camisola amarela), especialista em contra-relógio e dependente de ajuda da equipa nas montanhas. Vê-se, em algumas etapas deste *Tour*, Froome deixar Wiggins para trás, quando o seu objectivo é impor-lhe o ritmo até à meta ou até ser alcançado o rival que se tentara escapar. Não é vulgar o braço-direito do camisola amarela esquecer-se dele repetidas vezes durante um *Tour*. Muitos supuseram que estivesse a tentar humilhar Wiggins, para provar ser o mais forte (apesar de saber que não seria benéfico para a sua carreira discutir ordens superiores). É possível, contu-

do, que Froome tenha sido apenas descuidado, esquecendo-se, por momentos, da tarefa para a qual fora levado ao *Tour*. À parte estas suposições, Wiggins subiu ao primeiro lugar do pódio e Froome ao segundo, tendo vindo a ganhar a competição no ano seguinte.

De qualquer forma, a *Sky* é, ainda assim, a herdeira directa da *US Postal* e Froome o mais forte e completo depois de Armstrong. É verdade que Froome tem alguns dias menos bons, em que pode perder algum tempo, mas é para isso que a *Sky* aposta tanto (dinheiro) na sua equipa de suporte. Nas palavras do próprio, o ritmo alto desencoraja os rivais e, apesar de não fazer um grande espectáculo de televisão, de um ponto de vista táctico permite guardar o controlo da corrida. Não estou nada de acordo: o modelo da *Sky* é menos apelativo que o da *US Postal*, na medida em que, historicamente, entusiasma mais ver ciclistas a cumprirem tarefas hercúleas, como arrancar sozinhos para a vitória a 40km da meta. Depois do escândalo Armstrong esta ideia tem vindo a mudar, por parecer pouco razoável alguém ser suficientemente forte sem a ajuda de substâncias proibidas (esta é, de modo erróneo, outra das questões mais famosamente ligadas à modalidade). Para compensar as fraquezas naturais dos seus ciclistas, a *Sky*, como a *Astana* e outras equipas, vêem-se obrigadas a inventar estratégias mais imaginativas e, por isso, sem querer encetar uma discussão adiada para outro dia, esteticamente mais apelativas para o público.

THE DEW OF LITTLE THINGS

CARLOS LOBO



THE DEW OF LITTLE THINGS (2016)

Carlos Lobo

In the sweetness of friendship
let there be laughter,
and sharing of pleasures.
For in the dew of little things
the heart finds its morning
and is refreshed.

Kahlil Gibran

The *Dew of Little Things* (Éditions Loco, 2016), uma deambulação entre Beirute e Tripoli, é o livro mais recente do fotógrafo português Carlos Lobo (n. 1974). Lobo expõe regularmente desde 2004, a sua obra está presente em diversas colecções, e é autor de outros quatro livros: *The Idea of Silence* (2015), *Through the Pale Dawn* (2015), *Far Far East* (2012) e *Unknown Landscapes*

(2008). Ensina fotografia na Universidade Católica do Porto, é curador do CAAA, Centro para os Assuntos da Arte Arquitectura, em Guimarães, e um dos editores da LEBOP Books. Entre outras distinções, foi premiado com o BES Revelação 2005 e nomeado para o BES Photo 2011.

<http://www.carloslobo.net/> ➔































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

