



**ípsilon**



UNIDOS PELO  
PRESENTE E FUTURO  
DA CULTURA  
EM PORTUGAL!

# O sufoco e a luta

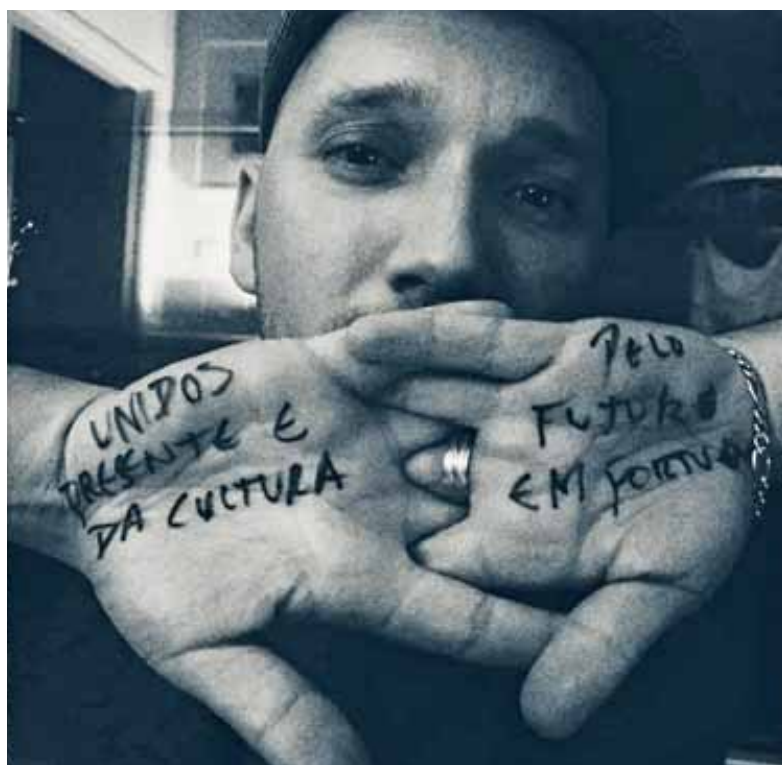
A paralisção da cultura  
pôs a nu a precariedade  
dos trabalhadores  
das artes em Portugal

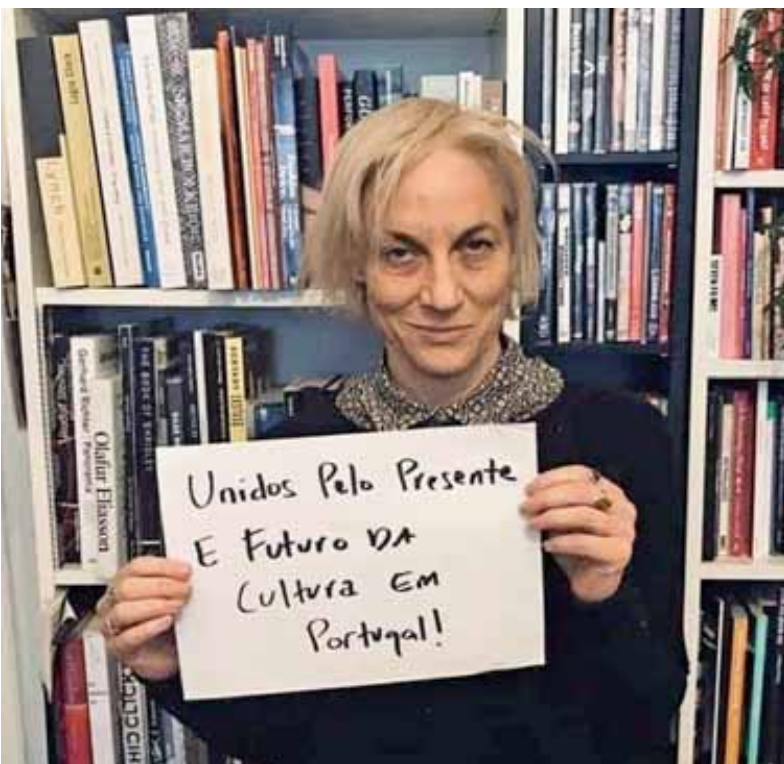
Vivem dias “de incerteza sufocante”. Sem trabalho e com pouco dinheiro, a “fazer contas à vida”. Mas não se deixam paralisar. O choque bruto e fulminante no corpo colectivo dos trabalhadores das artes e da cultura em Portugal está a pôr em marcha um pujante movimento de união e reivindicação laboral. Retrato de uma *luta-in-progress*.

**Mariana Duarte**



# A crise que ergueu a multidão do precariado





**P**rimero foi a imagem em branco que começou a aparecer nas fotos de perfil das redes sociais de artistas e outros agentes culturais. Branco como sinónimo de silêncio, em contraponto ao frenesim das actividades culturais *online* que tentavam colmatar o buraco provocado pela pandemia. Mas também como sinónimo do vazio nos bolsos e nos frigoríficos daqueles que, de repente, sem margem de manobra, viram o seu trabalho totalmente paralisado ou brutalmente reduzido.

Entretanto, no Facebook, foram multiplicando-se fotos de cartazes, papéis, cadernos, ecrãs de computador, mãos e outras partes do corpo com o *hashtag* #Unidos pelo presente e futuro da Cultura em Portugal. E assim continua, dia a dia, hora a hora. A envergar a mensagem vemos caras conhecidas e anónimas de quase todos os espectros do ecossistema artístico, incluindo figuras internacionais que se juntaram à causa, da coreógrafa americana Meg Stuart à cantora brasileira Daniela Mercury. Mas também já estão a surgir fotos de apoio de pessoas que não têm uma ligação directa à área da cultura.

Por trás desta guerrilha visual e viral está um movimento de união e reivindicação laboral dos trabalhadores das artes e da cultura em Portugal. Não é a primeira vez que vemos um levantamento do precariado que compõe este tecido socioprofissional. Mas talvez nunca tenhamos assistido a um assim, tão possante e pujante, tão firme e urgente, em busca de uma maior transversalidade e espírito aglutinador. “Enquanto artista independente testemunhei e participei em vários momentos de reivindicação da classe artística em Portugal e admito que nunca como hoje vi uma capacidade de organização, diálogo, cooperação e entajada tão concreta”, afirma ao Ípsilon Tiago Rodrigues, encenador e director artístico do Teatro Nacional D. Maria II.

“Parece que, finalmente, estamos prontos para a luta”, declara Nádya Yracema, actriz e criadora que, por estes dias, sobrevive com “frio na barriga”. “Frio de não saber quando vou conseguir ter mais do que 0,37€ na conta, frio de ver tantos como eu em situações de precariedade ou pobreza, neste momento, extrema. Gelada de continuar a ver a cultura a ser considerada como um bem de luxo e não uma necessidade de primeira.” Apesar de tudo, Nádya diz ter “a sorte” de ser amparada por “uma rede de calor e amor que chega de muitos lugares”. “Perguntas-me como vivo? Não digo de favor, prefiro dizer de amor. Neste momento é o amor que me alimenta, que me paga as contas, que me acalma o coração em dias de explosão.” Se não fosse a pandemia, a actriz estaria agora a apresentar a peça *Aurora Negra*, com Cleo Tavares e Isabel Zuua, em vários teatros do país, como o D. Maria II e o Teatro Viriato.

A paralisação da cultura pôs a nu – de forma muito inequívoca, dura e crua – a precariedade e a fragilidade laboral da maioria dos trabalhadores das artes, atirando muitos deles para situações no limiar da sobrevivência, sem dinheiro sequer para pôr comida na mesa. Este sufoco em que boa fatia da classe artística se encontra revela não só “a falta de visão estratégica” da ministra Graça Fonseca para a cultura, insiste o sector – e as consequências catastróficas da suborçamentação crónica do Ministério da Cultura –, mas também o vazio de legislação laboral específica e adequada para estes profes-

sionais, cujo trabalho é marcado, há décadas, pela precariedade e intermitência (ou seja, trabalhar por períodos curtos e sucessivos para entidades empregadoras diferentes, alternados com períodos de paragem).

“Eu trabalho como independente há quase 20 anos e continuo sem trabalho pago de forma permanente. É loucamente instável”, assinala Ana Rocha, artista, programadora e mediadora cultural independente que tem sido presença activa e constante nos circuitos artísticos do Porto. O coronavírus só veio piorar o que já estava mal. “Como tenho sobrevivido? A fazer contas à vida.” Segundo um inquérito lançado pelo CENA-STE – Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos, 98% dos profissionais das artes tiveram trabalhos cancelados. Para as 1300 pessoas que responderam, as perdas representam dois milhões de euros, apenas para o período de Março a Maio deste ano. Ao Ípsilon, a direcção da Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas diz ter conhecimento de vários casos de câmaras municipais que “ainda não pagaram ou não vão pagar” aos artistas pelas peças canceladas nos teatros por elas tutelados – isto apesar de a Assembleia da República ter aprovado, no início de Abril, duas propostas incluídas num projecto de lei do Bloco de Esquerda que prevêem o pagamento, pelas entidades públicas, dos espectáculos cancelados como se se tivessem realizado.

Agravando este cenário asfixiante, vários trabalhadores das artes ficaram excluídos, por diferentes motivos, do apoio extraordinário da Segurança Social à redução de actividade de trabalhador independente, ou estão a receber uma ninharia (como 100, ou 60 euros, auscultou o Ípsilon). Nádya Yracema ainda não conseguiu este apoio: descobriu que uma *guesthouse* onde trabalhou a contrato em 2016 não cessou, “por lapso”, o seu vínculo laboral. Aguarda a reavaliação do seu pedido. Situações como esta são, infelizmente, comuns a todas as classes trabalhadoras mais desprotegidas. “É preciso, sobretudo, uma rede de apoio social transversal a todos os sectores que vivem na precariedade”, defende Ana Rocha. E talvez um dos próximos passos da luta da classe artística tenha de passar por aí – por uma aliança efectiva com outros trabalhadores precários de diversas camadas da sociedade, partilhando com eles a mais-valia de que inegavelmente dispõem e que é o acesso privilegiado a plataformas de visibilidade.

## O luto virou luta

Desde o início do estado de emergência que os trabalhadores das artes e da cultura têm mobilizado uma série de acções a um ritmo avassalador: inquéritos dirigidos aos profissionais do sector, mapeando as suas dificuldades e condições de trabalho; documentos enviados ao Ministério da Cultura, cartas abertas, manifestos, comunicados, petições, distribuição de cabazes alimentares e bens essenciais – que têm sido o colete salva-vidas de muitos artistas e técnicos –, articulações entre comissões de trabalhadores de diferentes instituições e, sobretudo, um diálogo concertado entre grupos formais e informais, recém-nascidos e históricos. São iniciativas autogeridas, *do-it-yourself* e *do-it-together*, de solidariedade, entajada e cuidado colectivo que têm despojado e ganhado tracção nas redes sociais. Foram ▶

**Tiago Rodrigues, encenador e director artístico do Teatro Nacional D. Maria II; Daniela Mercury, cantora e compositora; Fado Bicha, músicos; Ana Rocha, programadora, artista e mediadora cultural; Meg Stuart, coreógrafa; Márcio Laranjeira, cineasta; Soledade Loba, artesã; Thamiris Carvalho, bailarina**

**Um dos movimentos (4 mil membros) na linha da frente desta luta é a Acção Cooperativista de Apoio — Artistas, Técnicos e Produtores, responsáveis pelas manifestações virais das fotos em branco**

► também elas que conduziram à organização da Vigília Cultura e Artes, que teve ontem lugar em várias cidades do país e na Madeira.

Um dos movimentos que está na linha da frente desta luta é a Acção Cooperativista de Apoio – Artistas, Técnicos e Produtores, responsáveis pelas manifestações virais das fotos em branco e do coro Unidos pelo pre-

sente e futuro da Cultura em Portugal. Este grupo, criado a 14 de Abril no Facebook, reúne agora mais de quatro mil membros de várias áreas e profissões (por enquanto, com as artes performativas em maior número), de Portugal continental e ilhas. Actores, bailarinos, coreógrafos, encenadores, cenógrafos, galeristas, músicos, DJs, artistas visuais e transdisciplinares, cineastas, museó-



Talvez nesses dias seja preciso repetir três vezes, como faz Nádja Yrace, "um país não existe sem cultura, um país não existe sem cultura". E assemelhamo-nos a eles, deixam o recado: "Não vamos deixar passar isto branco"

logos, académicos, técnicos de som e de luz, educadores, produtores, promotores, programadores, mediadores culturais. “Foi uma ideia impulsiva, no meio do meu desespero e depressão”, conta Carlota Lagido, bailarina, coreógrafa e figurinista que iniciou a Acção Cooperativista e que, ao longo da sua vasta carreira, já colaborou com nomes como Francisco Camacho, Meg Stuart ou Vera Mantero.

Rapidamente, o luto virou luta. “Uma luta política e laboral.” O *hashtag* Unidos... não foi só para a fotografia. É também o título do comunicado que o grupo enviou aos decisores políticos, exigindo não só medidas “transversais” e “dignas” de emergência social no contexto da pandemia, mas também o delinear de um plano estratégico a médio e longo prazo para as artes e cultura que garanta resposta a necessidades que são, há muito, urgentes – desde logo a definição consistente de um quadro legal, social e fiscal que regulamente e proteja as profissões do sector.

Este comunicado foi assinado por mais de uma dezena de estruturas, formais e informais, que se aliaram à Acção Cooperativista, entre elas a Fundação GDA, o CENA-STE, a Performart, a Plateia, a Rede – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, os Precários Inflexíveis ou os Intermitentes Porto e Covid. Muitos dos princípios éticos erguidos por estes grupos encontram eco noutras acções, como os comunicados da Plataforma do Cinema e das CT’s Cultura (comissões de trabalhadores do Centro Cultural de Belém, da Gulbenkian, da Fundação de Serralves e da Parques de Sintra), ou mesmo nas reivindicações do grupo de trabalhadores do Serviço Educativo de Serralves e do movimento de trabalhadores da Casa da Música que exigem alterações nos regimes laborais destas instituições e “responsabilidade ética e social”.

Uma das questões que mais desencadeou protestos em uníssono foi o modelo da Linha de Apoio de Emergência ao Sector das Artes. Lançada pelo Ministério da Cultura em Março com uma dotação de um milhão de euros, reforçada depois com 700 mil euros, esta linha recebeu 1.025 candidaturas. “Foi um concurso de apoio à criação, logo deixou muita gente de fora”, nota Carlota Lagido. “Deveria ter sido criado um apoio de emergência social sem retorno. Tanto para os artistas como para todos os trabalhadores precários.” Por outro lado, o valor era, por si só, “abaixo do necessário”, considera Sofia Leal, produtora cultural e dirigente do sindicato CENA-STE. “O resultado foi como se previa: dos 636 projectos considerados elegíveis foram apoiados 311.”

A Palmilha Dentada, companhia de teatro do Porto, foi uma das estruturas abrangidas, “perdendo a virgindade” nos apoios estatais (tem sobrevivido à custa da bilheteira dos seus espectáculos). Recebeu 69,7% do financiamento pedido. “O que é 69,7% de um espectáculo? Não faço ideia”, diz Ricardo Alves, dramaturgo e encenador da companhia. “Se fosse numa situação normal, eu percebia. Mas já é um orçamento de crise, e eu não tenho moral nenhuma para dizer a um actor ‘olha, vou cortar-te do projecto’ ou ‘vais receber 30% menos’.”

Perante este panorama, Ricardo Alves defende que a classe artística tem de ter também como interlocutor o Ministério do Trabalho – ao qual o CENA-STE solicitou uma reunião, mas sem sucesso. Contudo, o Grupo de

Trabalho constituído entretanto pelo Governo para “análise, actualização e adaptação dos regimes legais dos contratos de trabalho dos profissionais do espectáculo e respectivo regime de segurança social” conta com representantes do Ministério do Trabalho, bem como das pastas da Cultura e das Finanças. Sofia Leal espera que daqui possa resultar “a elaboração de um quadro legal específico, totalmente diverso do actual, para os trabalhadores e estruturas”, assumindo que “este sector, tal como todos os outros, deve ser expurgado de más práticas laborais e vínculos ilegais de contratação”.

A criação de um estatuto profissional dos artistas e demais trabalhadores das artes e da cultura é uma das reivindicações nucleares de vários grupos e movimentos. Para a dirigente do CENA-STE, este estatuto tem de ser acompanhado por “um quadro legal que observe as especificidades inerentes ao desempenho das funções do sector, que atenda à natureza intermitente da criação artística”. Sofia Leal sublinha que uma mudança estrutural neste sector passa, necessariamente, por garantir “trabalho com direitos, independentemente da duração do projecto” – e uma das lutas do sindicato é firmar a “obrigatoriedade” de todos os projectos “com subvenções públicas” realizarem contratos de trabalho com os profissionais. “O recurso ao falso recibo verde é o que tem vigorado.”

### Uma multidão de trabalhadores

As movimentações dos últimos meses têm contribuído para mostrar como o ecossistema do sector das artes é mais complexo do que se pensa, com uma miríade de forças de trabalho e estratos sociais. Existe uma elite, de facto, mas essa elite é permeada e sustentada por uma multidão de trabalhadores e respectivos ofícios, sejam eles do campo artístico, técnico-artístico, educativo, logístico. Os que estão no topo da cadeia alimentar – instituições e os seus directores artísticos, programadores de festivais, curadores e até os artistas mais mediáticos – não são ninguém sem estes profissionais. São eles a espinha dorsal do tecido cultural e artístico. O seu órgão executivo e metabólico. “Nós não estamos falando da casta das artes, dos grandes salários, da estabilidade assentada nos horários nobres da máquina TV. Estamos falando da carne perto dos ossos, do tutano da criação artística”, sintetiza a brasileira Cafira Zoé, artista visual, poeta e actriz do Teatro Oficina (São Paulo), num texto recente, Um manifesto dos operários da arte – e estas palavras reverberam tanto no Brasil como em Portugal.

Segundos dados do Instituto Nacional de Estatística publicados no ano passado e referentes a 2018, Portugal contabilizava, pelo menos, 131.4 mil trabalhadores na área cultural e criativa, sendo que este sector teve um volume de negócios de 6.3 mil milhões de euros. Olhar para estes números e confrontá-los com “essa espécie de limbo negligente, por parte do Estado”, em que se encontram os trabalhadores da cultura, “dá-nos uma medida do ridículo das linhas de apoio que foram criadas e do ridículo do montante do Orçamento de Estado para a cultura”, observa Tiago Rodrigues. Embora o argumento economicista e lucrativo não deva ser usado enquanto parâmetro – já que a cultura é “um direito constitucional” e, por isso, devemos falar dela “nos mesmos

termos em que falamos da educação, habitação e saúde” –, é importante para demonstrar como “a cultura não é essa coisa lateral e acessória, ou um alfinete que os decisores políticos colocam na lapela em dias de festa, mas sobre a qual não pensam de segunda a sexta”, afirma o director artístico do Teatro Nacional D. Maria II.

Teresa Duarte Martinho, socióloga especializada no sector cultural, considera que os problemas crónicos das políticas culturais em Portugal, que acabam por contaminar as questões laborais, implicam vários factores. “Desde logo, o muito baixo orçamento da cultura e, em especial, o decréscimo de despesas centrais e locais registado após 2009, em consequência da crise financeira de 2008 e da crise da dívida soberana de 2011”, explica a investigadora auxiliar no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. “A recessão reflectiu-se na diminuição dos investimentos, na limitação, suspensão ou adiamento de programas públicos da cultura e em quebras nos apoios.” Isso conduziu à intensificação “da precarização do trabalho cultural e artístico e à destituição financeira e simbólica da cultura”. O que contrasta, como aponta também Tiago Rodrigues, “com o crescente destaque atribuído à cultura, principalmente nos discursos dos responsáveis políticos e económicos, ao defenderem que fomenta as indústrias criativas das regiões”.

Para a socióloga, co-autora do livro *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais. Um Panorama em Vários Domínios* (2009), outro problema de fundo é a “insuficiente articulação interministerial em áreas de interesse comum”. O que tem prejudicado a dinâmica entre a tutela da Cultura e os ministérios responsáveis pelo trabalho, solidariedade social e educação. Teresa Duarte Martinho acredita que o diálogo concertado e regular entre estes ministérios é “indispensável quando estão em causa regimes de segurança social e mecanismos de certificação do acesso à profissão”.

Se, por um lado, este é um momento-chave para os trabalhadores das artes se assumirem como uma classe trabalhadora precária que não está à parte das restantes, por outro é preciso ter em conta as suas “especificidades”, adverte a coreógrafa Carlota Lagido. Teresa Duarte Martinho aponta a “temporalidade do trabalho criativo” como uma das particularidades, não sendo esta “tão linear como o ritmo de produção noutras actividades”. Por trás dos projectos e criações estão horas e horas de pesquisa, preparação e ensaio, reforça Sofia Leal. Além destas circunstâncias, acrescenta Teresa Duarte Martinho, “são, de um modo geral, trabalhadores mais qualificados e tendencialmente mais jovens” (no fundo, a definição de precariado, ou seja, a camada média do proletariado urbano altamente escolarizado com relações de trabalho precárias) e “dão menos a conhecer, fora dos seus círculos, problemas como a vulnerabilidade do freelancing e a desproporção entre qualificação e salário”. Para a socióloga, os momentos de crise trazem à superfície “o que, habitualmente, é tacitamente aceite”, materializando-se em lutas por direitos laborais e sociais.

É o que está a acontecer agora. “O cidadão político que estava a oculto veio à tona”, assinala Ana Rocha, que integra o núcleo duro da Acção Cooperativista e o grupo Intermitentes Porto e Covid. Apesar de a luta não ▶

ema, o mantra-manifesto “um país não existe sem cultura,  
segurar que esta luta não fica pelo caminho. Por enquanto, eles e elas

► ser de hoje, a artista e programadora independente admite que tem faltado uma politização e solidariedade transversais; uma consciência de classe. “O que tem falhado é a capacidade de juntar todos os intervenientes numa luta colectiva pela cultura”, reforça Nádya Yracema. Este deveria ser também o momento para encetar um debate público e transparente, sem *ego trips* e clu-bismos, sobre as relações tóxicas e de abuso de poder que têm lugar nos bastidores das artes performativas ou das artes plásticas, sobretudo entre programadores e artistas.

Há muitas dinâmicas “de repetição daquilo que se crítica”, afirma Ana Rocha. Há “muitos egos” e “muitos medos” – medos, inclusive, de retaliações, que as condições laborais precárias só agudizam. “As pessoas têm de ganhar coragem para dar a cara com o colectivo e não, como sempre, ‘ser a cara da capa de revista’ supostamente em prol do colectivo.” Para a artista, este é “o momento de guerrilha para tentar diluir” esses egos, bem como questionar os “oportunistas” que surgem atrelados a estas lutas. E isso implica dismantlar hierarquias, “colocar a experiência em acção para um bem comum”. Os valores progressistas orgulhosamente exaltados nas programações e nas criações têm de ser praticados também fora dos palcos. “Menos artes cénicas, mais artes cénicas”, como diz a cantora, performer e activista brasileira Linn da Quebrada.

### Entreajuda e novas alianças

É difícil prever se esta corrente de união e articulação será temporária ou duradoura. Mas é certo que tem produzido um turbilhão de iniciativas de solidariedade e afecto. O colectivo Cosmic Burger e o espaço cultural Anjos70, em Lisboa, organizaram campanhas de angariação de fundos para artistas. Pequenas estruturas do circuito das artes performativas, como os SillySeason, a Parasita Associação e o Ballet Contemporâneo do Norte, lançaram bolsas de criação e documentação cujas verbas foram retiradas dos seus próprios bolsos.

“Pareceu-nos inconcebível, enquanto estrutura privilegiada, não nos solidarizarmos com o movimento de entreajuda que emerge dentro do sector e, dentro das nossas limitações, promover uma acção concreta de auxílio”, afirmam os SillySeason. O colectivo canalizou para estas bolsas algum do dinheiro que recebeu do apoio da DGArtes. Apesar de o cenário actual ser de ruptura generalizada, os SillySeason lembram que os trabalhadores das artes “não estão todos no mesmo barco”. “Uns têm contratos de trabalho e mantêm as suas co-produções, enquanto outros nem sequer têm dinheiro para comer, quanto mais para criar objectos artísticos.”

A distribuição de cabazes de alimentos e bens essenciais é outra das práticas de solidariedade em rede que têm dado resposta a situações de maior vulnerabilidade. A União Audiovisual e a NOS SOS, promovida pela companhia de teatro Palco13, são duas dessas iniciativas. Têm operado em várias cidades do país, graças a donativos. O trabalho é diário. “O nosso objectivo é cobrir todo o país. Estamos em conversações com o Continente para nos ajudarem na distribuição”, revela Marco Medeiros, director artístico da Palco13, que mobilizou toda a sua equipa para esta empreitada, contando ainda com uma

rede alargada de voluntários em várias regiões. A NOS SOS chega a actores, músicos, bailarinos e técnicos, “de diferentes faixas etárias”, e garante confidencialidade. Com as poupanças a acabarem e sem perspectivas de trabalho nos próximos meses, Marco Medeiros acredita que “o pior está por vir”.

Ágatha Barbosa, DJ/produtora conhecida como Cigarra e metade do projecto performativo e musical Trypas-Corassão, foi uma das artistas que recorreram ao NOS SOS. Do *crowdfunding* promovido pelos Anjos70 recebeu 60€. De resto, está a “espremer os *cachets*” que tinha por receber e que são “pouquíssimos”. “Só um evento que ia fazer em Nantes assumiu pagar o meu *cachet* mesmo com o cancelamento.” Mãe e imigrante brasileira em Lisboa, diz que estão a surgir alguns grupos nas redes sociais mais focados em dar apoio a artistas e mulheres imigrantes. A associação Casa do Brasil de Lisboa tem também trabalhado nessa ajuda mais direccionada.

Ao contrário do que acontece com as artes performativas ou as artes visuais, o circuito da música independente, também ele paralisado (e sem perspectivas de reactivação), tem a desvantagem de ser considerado entretenimento, nota Ágatha Barbosa, o que atira os artistas para um “mercado informal e desarticulado”. Márcio Laranjeira, da editora e promotora Lovers & Lollypops, concorda. “Este sector não tem a força de outros para reivindicar porque não é organizado – quer a nível de associações que juntem de forma representativa os profissionais da área, quer pela falta de reconhecimento de algumas profissões, quer pela falta de números palpáveis.” Tudo isso, a juntar a “anos de políticas culturais insuficientes”, faz com que este sector seja particularmente desvalorizado e secundarizado.

E é precisamente para dar visibilidade ao circuito da música popular actual em Portugal que está a ser constituído um agrupamento informal de salas com programação própria de música ao vivo, com o objectivo de formar uma associação. São quase duas dezenas de espaços de vários pontos do país, entre eles o Maus Hábitos, Musicbox, Lux Frágil, Plano B, Damas, Lounge, Club de Vila Real, Passos Manuel, Sociedade Harmonia Ebo-rense ou B.Leza.

O grupo está a fazer uma recolha de dados que demonstrem a relevância cultural, social e económica de um circuito que “envolve milhares e milhares de artistas, técnicos, pequenas agências, promotoras e editoras”, contextualiza Gonçalo Riscado, um dos sócios do Musicbox. Até ao momento, os números contabilizados entre as salas apontam para um total anual de 888.172 espectadores e 5582 actuações. Além de este circuito de música ao vivo contribuir decisivamente para o desenvolvimento das “economias locais, da *nightlife economy* e do turismo”, é também a base para “o aparecimento, crescimento, afirmação e circulação de artistas”, sublinha Gonçalo Riscado.

Independentemente da arena artística, o choque bruto e fulminante no corpo colectivo dos trabalhadores das artes e da cultura em Portugal fez levantar uma classe precarizada, mas não derrotada. “Este momento é para agarrar”, declara Ana Rocha. É o *timing* para alinhar estratégias e trabalhar “na contaminação e disseminação positivas, sobretudo de recursos”. Mesmo em “dias de incerteza sufocante”. Mesmo sem se saber como é que



se vai pagar a renda da casa, mesmo sem se saber quando é que se vai voltar a ter perspectivas de futuro, no meio de uma crise económica que poderá vir a ser comparável à Grande Depressão. Talvez nesses dias seja preciso repetir três vezes, como faz Nádya Yracema, o mantra-manifesto “um país não existe sem cultura, um país não existe sem cultura, um país não existe sem cultura”. E assegurar que esta luta não fica pelo caminho. Por enquanto, eles e elas deixam o recado: “Não vamos deixar passar isto branco”.

O ecossistema do sector das artes é complexo. Existe uma elite, mas e por uma multidão de trabalhadores, do campo artístico, técnico-artístico. Os do topo da cadeia alimentar não são ninguém sem estes profissiona



**António Pedro Lopes, programador, consultor criativo e co-director artístico do festival Tremor; João Pedro Vale, artista plástico; Zia So ares, actriz, encenadora e directora artística da companhia Teatro Griot; Carolina Faria, actriz e bailarina**

ssa elite é sustentada  
o, educativo, logístico.  
is

## Crónica Inês Nadais

# Um país de palhaços pobres



**H**á dias, num *email*, uma facadinha do Jorge Silva Melo, insubstituível agente provocador, escarafunchava na ferida que nestes últimos dois meses temos visto a ganhar proporções de tremenda dor colectiva, mais linha de emergência para tapar o sol com a peneira, menos festival para uns quantos pagarem as contas enquanto os outros, temos pena, lá terão de viver da ajuda alimentar: “Olha”, e assim se cutuca o jornalismo cultural dito de referência, “o que se vai passando com os pobres”.

Pois é o que daqui, das trincheiras altamente protegidas (e certamente privilegiadas) do teletrabalho assalariado, temos andado a fazer. A olhar “o que se vai passando com os pobres”, isto quando não estamos afadigados a enterrar os mortos. Não será a mais trágica das consequências da pandemia num país genericamente precário e pobretanas que de novo se vê condenado a mais uma recessão quando ainda mal se curou da anterior, mas é uma delas: a classe artística redescobriu-se como proletariado. Em crescendo, das primeiras notícias ainda exploratórias sobre a expectável perda abrupta de rendimentos, às mais recentes constatações, algo *post-mortem*, de que “já há grupos de ajuda alimentar para profissionais da cultura”.

Construção fulminante, esta personagem que subitamente roubou o palco, escancarando na cara de decisores, espectadores e demais observadores até que ponto bateu no fundo – uma maioria já não silenciosa, ocupando todo o espaço mediático e para-mediático que até aqui vivia alegremente de estreias, lançamentos, inaugurações e este ou aquele brilharete internacional –, não era totalmente inesperada. Há pelo menos duas décadas que dura a novela da criação de um estatuto especial para o trabalhador intermitente do sector artístico. Talvez esta tempestade perfeita possa vir a ter o mérito (não falemos antes do tempo...) de o fazer finalmente acontecer, mas, enquanto esperamos, uma coisa podemos dar como certa: venha quando vier, será já demasiado tarde para as 200 pessoas a que a recém-formada União Audiovisual estará a fazer chegar bens alimentares todas as semanas.

Longe de ser um exclusivo nosso, o cenário de “terra devastada” em que se transformou, de uma ponta à outra, a paisagem cultural, mostra-se tão pandémico como a própria pandemia. “Terra devastada”, assim será o “*day-after*” da cultura no Reino Unido, garantem mais de 400 artistas (entre os quais Nick Cave, PJ Harvey e Anish Kapoor), se o governo britânico não reforçar adequadamente os 160 milhões de libras de ajuda de emergência para o sector que o Arts Council lançou logo em Março. Entretanto, em França, onde a cultura representa 2,2% do PIB, Emmanuel Macron, muito pressionado, veio pessoalmente anunciar um plano de resgate que inclui um “ano branco” para os intermitentes do sector artístico e “um grande programa de encomendas públicas”. E até em Espanha, onde o ministro da Cultura e dos Desporto espanhol passou os meses de confinamento a ser impiedosamente crucificado na praça pública, saiu agora da cartola um reforço orçamental de 76 milhões de euros, a juntar a outros pacotes robustos que garantem injeções de liquidez nas empresas do sector até 780 milhões de euros.

Por cá, uma linha de emergência de 1,7 milhões de euros deixou de fora mais de dois terços das candidaturas – o método *Titanic* aplicado ao resgate cultural, com 311 coletes de salvação para 1025 pedidos de socorro, o que, como sabemos, costuma dar em naufrágio. E também ia haver um festival para os músicos, naturalmente informal e nacional-porreirista, como de resto a triste natureza do próprio trabalho artístico, só que felizmente não (o paradeiro do precioso milhão de euros que ali seria investido é que continua incerto). Ao que se sabe, é tudo o que irá haver.

A máscara de que finalmente tínhamos um Governo seriamente comprometido com a ideia civilizada de que a cultura é tão estruturante e muniadora como a educação caiu há alguns anos, e a culpa não é da pandemia. A máscara que caiu agora, para espanto até de quem vivia perto desse ecossistema, alimentando-o ou parasitando-o, é a de que tínhamos qualquer coisa parecida com uma elite cultural, ou a de que o trabalho artístico, como a escola, podia ser um eficaz elevador social (à falta de um desenlace menos tardo-capitalista). Afinal, uma parte da classe, talvez mesmo uma boa parte, vive no limiar da sobrevivência. São as tristes notícias que, no intervalo dos obituários, nos vemos agora a dar: quase só temos palhaços pobres.

**E**m momentos como este, em que a nossa atenção colectiva se vê sugada de forma tão evidente por um fenómeno global, é inescapável que a realidade nos surja sempre deformada pelo filtro da pandemia. Qualquer filme de *zombies* passa a falar-nos da ameaça exterior, qualquer distopia literária nos remete para a perda consentida de direitos e para o policiamento doentio dos cidadãos, qualquer monólogo teatral que explore a solidão ou a ansiedade nos contagia com o medo e o desconforto extremo de cada um se ver na presença de outros. Se a ficção nos ajuda, tantas vezes, a lidar com a realidade, também a realidade, em contrapartida, nos obriga a relacionarmo-nos de formas diversas com narrativas que julgávamos ter arquivadas e arrumadas em nós. Os dias da pandemia, afinal, desarmam e mudam tudo de sítio.

Se *Véspera* tivesse sido lançado há três meses, os Clã sabem-no bem, as temáticas que atravessam o seu sétimo álbum de estúdio (descontando o infanto-juvenil *Disco Voador*) teriam, forçosamente, uma leitura diversa daquela que o presente nos propõe. Em especial, no que toca a *Armário*, canção com letra encomendada a Capicua e que era outra antes deste coronavírus garantir a sua omnipresença nas nossas horas de vigília. Entrar hoje num refrão claustrofóbico e aflitivo em que Manuela Azevedo canta que “aquí no meu armário não há Verão / eu sou como o canário da mina de carvão”, antes de deixar a voz se tomada pelo pânico e sussurrar “Eu tenho falta de ar / preciso sair / não dá para respirar / eu quero sair” é uma experiência demasiado contaminada pela actualidade. Esta extraordinária canção sobre um fundo funk/r&b, coisa para deixar James Murphy e os seus LCD Soundsystem a chispar de entusiasmo, parece escrita milimetricamente para este momento. Mas não foi. Longe disso.

Não quiseram os Clã, em momento algum, aparecerem como narradores do apocalipse ou mensageiros do fim do mundo, mas a verdade é que quando Hélder Gonçalves começou a descobrir um rumo para as composições agora agrupadas em *Véspera*, tornou-se óbvio que havia “uma espécie de sombra, de coisa meio premonitória nalgum elemento de cada canção”, recorda Manuela. Podia ser uma linha de baixo mais tensa, um som mais estranho ou uma melodia mais obsessiva, antes sequer de chegarem as palavras que sublinhariam essas sensações de desconforto. “Havia sempre qualquer coisa que parecia marcar as canções com um tom de ameaça ou ominoso. Pareceu-nos que era algo que se identificava muito com a maneira como nos sentíamos nos dias que então vivíamos

– e que vivemos de forma mais evidente agora.”

Quando as canções começaram a chegar-se umas às outras e a criar uma imagem de grupo, no entanto, vingavam sobretudo a percepção de que “a História está a voltar para trás nalgumas coisas”, a identificação do ressurgimento de “ideias perigosas e antigas que julgávamos estarem resolvidas e enterradas definitivamente nas piores memórias da História humana”, a ideologia e as correntes que voltavam a hastear bandeiras que pareciam perigar toda a construção democrática que se seguiu ao pós-II Guerra Mundial (com melhores ou piores resultados). “Vimos o planeta em crise e ninguém a fazer algo para contrariar isso – a não ser os mais novos; testemunhámos o advento terrível das *fake news* e a estranha dimensão que as redes sociais alcançaram na vida das pessoas, cada uma delas isolada na sua bolha de crenças; sentíamos que havia uma enorme estranheza no facto de líderes mundiais de enorme importância para a política mundial a serem irresponsáveis e a terem um comportamento assustador e de falta de respeito pelo seu povo.” Era a isto que *Véspera* respondia.

Quando escolheram o título do novo álbum, o sentimento que o justificava era, portanto, a iminência de um acontecimento que virasse ainda mais o planeta do avesso e que pudesse deflagrar um clima beligerante desabrido ou uma espiral de afundamento da Humanidade ainda mais acentuada do que aquela que já se percebia antes de o vírus reclamar o lugar de protagonista. *Véspera* era, afinal, a expressão de uma ansiedade contínua, do estado de nervosismo que prenuncia sempre qualquer acontecimento transformador, com maior ou menor grau de catástrofe envolvido. Daí o canário que cantava na mina. Até que o seu silêncio do seu canto desse o sinal de alarme.

### Brincar com os clichés

*Véspera* não é, no entanto, um álbum conceptual, afecto a esta ideia de catástrofe anunciada. Nem sequer é um álbum noturno ou refém de uma malaise paralisante. É antes um disco que, nascido no meio de um turbilhão de acontecimentos globais, não lhes vira a cara nem finge que nada se passa à sua volta. E, por isso, deixa-se invadir por essa “sensação de perigo iminente” que é, antes de mais, uma ideia sobressaltada de futuro, de “uma ameaça surda e estranha”, alapada ao dia-a-dia mas sem um rosto tão nítido que fosse imperativo “partir imediatamente para a luta ou para as armas”.

Sendo *Armário* a expressão mais evidente deste mal-estar, foi também um dos raros casos em que os Clã transmitiram à sua equipa de letristas (os colaboradores antigos Carlos Tê, Regina Guimarães, Sérgio Godi-

**Não quiseram os Clã aparecerem como mensageiros do fim do mundo, mas quando Hélder Gonçalves descobriu um rumo para as composições agrupadas em *Véspera*, havia “uma espécie de sombra, de coisa meio premonitória”, recorda Manuela Azevedo**

nho e Arnaldo Antunes, o repetente Samuel Úria e os estreantes Capicua e Aurora Robalinho) algumas pistas temáticas. “Só que quase todos eles nos disseram que era escusado termos explicado alguma coisa, porque ao ouvirem a música já tinham sentido que estes ambientes estavam lá”, conta Hélder Gonçalves, desde sempre o compositor de serviço no sexteto portuense. “Neste disco sentimos muito claramente que ao reunirmos as canções, aquelas que nos pareciam mais fortes revelavam já esta carga e foi por isso que achámos interessante juntá-las num álbum.”

Esse tom havia de ser, igualmente, consequência da procura de um caminho que começou a esboçar-se em 2017. No Verão desse ano, fecharam-se numa residência caseira durante mais de uma semana, tempo para experimentar algumas ideias e tocar canções de outros. “De manhã”, recorda Hélder, “só tocávamos versões, era um trabalho mais técnico, para nos sintonizarmos. Tocámos coisas dos Meters ou do Neil Young, temas que foram importantes porque tinham uma característica de canção simples e física. Eram temas só com dois ou três acordes e que eram, especificamente, muito lentos. Nós tínhamos de tocar aquilo num tempo muito, muito, muito lento.” E esse seria o maior ensinamento que o grupo colheria desse período porque, finda a residência, ao escutarem as quatro ou cinco novas ideias em que tinham trabalhado, a conclusão foi a de que já conheciam todos aqueles lugares e o seu destino foi o caixote do lixo.

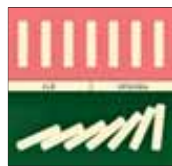
Na ressaca dessa primeira tentativa falhada de partir rumo ao novo álbum, Hélder Gonçalves resolveu “brincar com alguns clichés da pop contemporânea”, trabalhando a partir de elementos básicos e seguindo uma lógica de produções modernas mais limpas, como aquelas que ouvimos no filão do hip-hop e do r&b. Essa opção revelaria uma direcção nos arranjos e na produção que o músico identifica com uma fuga à tridimensionalidade, focando as canções “em dois planos”, preterindo a profundidade em função de escolhas “muito na cara”. É essa qualidade que leva Manuela Azevedo a falar de canções com uma dimensão mais física e sensual, muito cruas e “de chapa”. “Faz lembrar aquelas pessoas que, mesmo em cenário de guerra, dançam ou fazem festas de aniversário ou se apaixonam”, diz a cantora. E essa, na verdade, foi uma imagem que acompanhou o grupo ao criar *Véspera*: a de corpos que dançam ainda, enquanto as bombas caem.

Porque apesar do tal espectro sombrio, a tensão convocada para as canções revela-se sobretudo através dessa fisicalidade, naquilo a que Manuela chama a “pulsão de resistirmos com aquilo que temos de mais importante, mais vital e que nos define”. Por isso, garantem, trataram de eliminar elementos e canções “com alguma percentagem de lamechice”, bem como vestígios de melancolia e de cinismo.

### A relação com o passado

*Véspera* é, possivelmente, o álbum em que os Clã se deixam mergulhar mais profundamente nas águas lodosas de blues, soul, gospel, funk e r&b, imersos numa solução de música negra assente nos tais andamentos parcimoniosos de que fala Hélder Gonçalves. E vão polvilhando estas opções sonoras de mensagens apontadas a uma relação inquieta com presente e futuro, desde o arranque em *Sinais* – pequena crónica de um mundo em transformação a que ninguém atribui especial importância –, até à procura de uma libertação pelo corpo embalada por um tom de funk-kraut rock como se feito pelos Gorillaz em *Pensamentos mágicos* e ao *rock noir* de *Oh, não! Outra vez* (sim, começa por soar a coisa de Nick Cave e os seus Bad Seeds) sempre a ameaçar metamorfosear-se em trip-hop (cortesia da nova secção rítmica formada por Pedro Santos e Pedro Oliveira), enquanto nos lembra da nossa responsabilidade com o passado. Afinal, esta incapacidade de fugir às armadilhas que nos levam a voltar atrás é cortesia de Sérgio Godinho.

*Oh, não! Outra vez* é também um bom exemplo da abordagem aos clichés da música pop contemporânea com que Hélder se entreteve na criação de alguns dos temas de *Véspera*.



**Véspera**  
Clã  
Ed. autor;  
distri. Força  
de Produção





“Embora tenhamos acabado por abandonar essa ideia – ficámos todos a pensar que podia ser muito estúpida –, houve alguns elementos que ficaram dessa brincadeira”, conta. “Essa canção com letra do Sérgio Godinho tem uma bateria completamente clássica e vários outros elementos que podiam ser de uma música da Lady Gaga ou da Billie Eilish. Mas depois há sempre qualquer coisa que nos arranca daí, que nos destrói essa sensação, às vezes mesmo contra a nossa vontade. Não diria, no entanto, que a música pop contemporânea é assim tão distante das coisas de que gostamos e que sempre fizemos. Mesmo assim, estas referências servem só para encontrar um foco, para termos um princípio – não são algo que tenhamos propriamente de cumprir.”

E tal como a letra de Sérgio Godinho aponta, também os Clã tentam, em causa própria, não voltar ao passado. Não só através da exploração de pistas que os possam encaminhar para outras paragens – e *Véspera* está cheio de excelentes exemplos –, mas também no consciente desafio de colocar os letristas diante de canções que, à partida, lhes possam ser mais estranhas. Foi nessa lógica de evitar *typecasting* dos autores com que trabalham que pediram a Capicua a letra para a mais cósmica *Tempo Espaço*, a Sérgio Godinho a mais avariada *Oh, não! Outra vez* ou a Regina Guimarães a canção mais cáustica e de mais saturação rock, baptizada como *A arte de faltar à escola*.

Esta gazeta à escola acompanhada de tremores de terra e com vista

para a extinção, esta greve às aulas para desafiar o poder é, naturalmente, “uma homenagem às crianças que estão nas manifestações a lutar por nós”, resume Hélder Gonçalves. É a caneta de Regina Guimarães a empurrar Greta Thunberg para o cançãoeiro dos Clã, mas sobretudo de esperança numa nova geração que saiba guinar os destinos do mundo e assumir o palco quando ninguém parece estar disposto a ocupá-lo. E é em temas como este, por exemplo, “sem condescendências nem pedagogias” que se percebe a esperança que segue sempre no encaço das sombras de cada tema, assim como a certeza de que o contexto actual – em que tudo parece remeter-nos para a covid-19 – não será capaz de engolir por inteiro

estas canções e implodi-las quando o presente passar a responder perante outro paradigma.

Só mais tarde, quando os palcos voltarem a abrir-se (seja em lotações reduzidas, com público distanciado, de rostos cobertos por máscaras ou não), começaremos, talvez, a descobrir o que se desprende de mais essencial deste excelente conjunto de dez canções pop. É possível que, nos próximos tempos, mudemos várias vezes as lentes com que olhamos para estes temas. E possamos então reclamar relações mais íntimas e pessoais, quando ouvirmos Manuela Azevedo cantar que “este é o princípio do fim” e olharmos à nossa volta percebendo que os sinais são, na verdade, muitos e não têm necessariamente a forma de um vírus.

**Véspera é, possivelmente, o álbum em que os Clã se deixam mergulhar mais profundamente nas águas lodosas de blues, soul, gospel, funk e r&b**

# Dancemos com os Clã enquanto as bombas caem

JOÃO OCTÁVIO PEIXOTO

Antes de qualquer pandemia, o sexteto portuense compôs um álbum dominado pela ameaça e pela iminência de um acontecimento transformador.

*Véspera* parece feito para estes dias – mas tenta ligar-nos à resistência de todos os outros.

**Gonçalo Frota**





Is that real?  
The Twist  
Connection  
Lux Records



O novo álbum da banda de Coimbra intitula-se *Is That Real?*, mas não é da pandemia que fala. A pergunta soltou-se antes. “Tanta angústia, tanta pergunta para fazer, tanta mentira”, diz Kaló pensando no mundo de antes, que é o mundo de agora. Felizmente, há rock’n’roll. E o rock’n’roll salva.

Mário Lopes

## Twist Connection a agarrar o destino com as próprias mãos

Estando agora como estamos, a desconfinar por aí, mas ainda receosos pelo presente e temerosos pelo futuro que daqui nascerá, estando a viver aquilo que vivemos, dizíamos, é certo que, como sempre acontece em situações semelhantes, se procurem (e encontrem) premonições, sinais, alertas declarados sobre este momento único e avassalador na história recente. Ora, quanto a isso, um disco intitulado *Is That Real?* está mesmo a pedi-las. Está mesmo a pedi-las um disco em que se lança a pergunta “*how can I make tomorrow a new day?*”, pandeira a chocalhar o ritmo, bateria a encaixar o “stomp” para que a guitarra ressoe; este disco em que se vocifera “*I’m tired of the calm before the storm/ bring me the storm*”, e as palmas a excitar a batida e a electricidade a subir a voltagem do rock’n’roll.

*Is That Real?*, perguntam então os Twist Connection na capa do seu terceiro álbum. É real, muito a sério. Mas não é premonição nenhuma, que a covid 19 ainda não nos tomara conta da vida enquanto Kaló, o baterista e vocalista, Sérgio Cardoso, o baixista, Samuel Silva, o guitarrista, e a vocalista Raquel Ralha gravavam no Verão algarvio de 2019 e voltavam a estúdio, já sem Raquel Ralha, em estação mais fria, nos arredores de Sintra, para completar o novo disco. Fizeram-no com a motivação de sempre: “a necessidade e a urgência de editar coisas novas

que nos permitam voltar para a estrada”, dizia Kaló ao Ípsilon, no mês passado, durante o confinamento caseiro em Coimbra, a cidade da banda. Essa é sempre a motivação principal – era-o já nos Bunnyranch, a outra banda em que Kaló assumia a funções de baterista/vocalista; era-o nos Jack Shits de Samuel Silva, a julgar pelo felicíssimo tumulto vivido nos seus concertos; era-o também nos longínquos É’Mas Foice e nos mais recentes Wray Gunn em que víamos Sérgio Cardoso (e, no caso dos segundos, também Raquel Ralha).

No dia 29 de Maio, vamos poder testemunhar essa urgência ao vivo, ou melhor, no ao vivo possível neste momento – os concertos com presença de público só voltarão a ser possíveis a partir de 1 de Junho –, quando The Twist Connection subirem ao palco do Salão Brazil, em Coimbra, para uma actuação emitida em directo pela plataforma *Play it Safe*. Na sala despida de público estará o cineasta António Ferreira e uma equipa de filmagem para transformar o concerto confinado em filme. Em casa, veremos como ganha vida em palco este álbum feito unidade a partir de dois momentos distintos.

Primeiro, uma sessão no Verão, em Monchique, nos Serra Vista Studios de Boz Boorer, director artístico de Morrissey, homem com largo pedigree nos meandros do rock’n’roll e conhecido de Kaló desde os tempos dos Bunnyranch. Foi aí que gravaram

metade do álbum, ainda com Raquel Ralha – a vocalista de mil bandas, dos Belle Chase Hotel e Wray Gunn aos recentes Mancines, e que é voz principal, em *Is that Real?*, de *One shot, Trapped & tired* e *Stuck in quicksand*. Na serra de Monchique as sessões foram marcadas por um envolvimento peculiar. “É quase como o Truffaut com o *Fahrenheit 451* [o filme baseado no clássico de ficção científica de Ray Bradbury], a ouvir aquelas histórias todas e a absorver”, conta Kaló sobre esses dias em que se deparava com os Ruts DC a gravar durante a noite, via aparecer um homem ligado aos Foundations e aos Faces, outro com ligações aos Damned, Waterboys ou Edwyn Collins. “O único problema do estúdio é que é paredes-meias com uma destilaria que faz um dos medronhos mais famosos de Monchique. Isso é realmente um perigo”.

Meses depois, já no Inverno e em trio, dada a saída de Raquel Ralha – “ela tem vários projectos e, como poderia haver no futuro problemas com datas e surgirem algumas tensões naturais, chegámos a essa solução”, explica Kaló –, os Twist Connection mudam-se para os estúdios Black Sheep, na zona de Sintra. É aí que completam *Is That Real?* e é nesse movimento, entre a mudança de estúdio e a saída de Raquel Ralha, que o álbum se torna ponte entre dois tempos na história da banda. “Não sei se não poderemos ter queimado uma série de etapas, mas foi interessante percebermos que co-

meçávamos a caminhar noutra direcção. Assim o tempo e a ciência nos permita, ainda quero ver onde nos leva”. Se não soubéssemos agora o que Kaló nos conta, não seria evidente tal divisão – o álbum surge bem equilibrado entre as vozes dele e de Raquel Ralha, e está organizado sem que sejam evidentes duas personalidades de banda diferentes. Trata-se, afinal, de algo mais subtil. Em *You must go now* ou em *Fake*, duas das gravadas no Black Sheep, sobressaem novas tonalidades entre o balanço bem medido (o *twist* que os baptiza não é gratuito, é para levar a sério) e a aspereza eléctrica que são imagem de marca, e surge algo da desconstrução rock’n’roll dos Speedball Baby ou visões (de sonho) de uns Kinks às voltas com os MC5 de *High time*. Pronuncia-se realmente algo de novo. No entanto, o álbum ficará como uma ponte entre o que lhes conhecíamos e um futuro que não sabemos por agora se se cumprirá. Inalterável, palpável em cada momento, é a sensação de urgência que atravessa cada canção. Se o tempo é agora, não há tempo a perder.

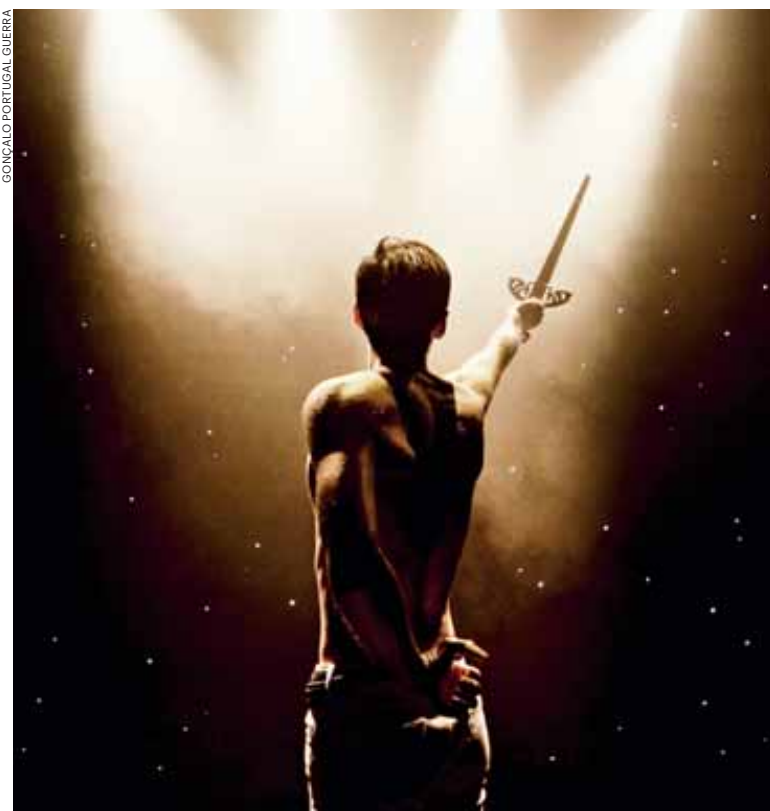
Sentimos essa urgência desde a estreia com *Stranded Downtown*, em 2016 – seguiu-se um álbum homónimo, em 2018. Os Twist Connection são banda rock’n’roll, sem tibiezas e não é preciso dizer mais, mas pouca dada a purismos anacrónicos. A urgência, clarifiquemos, manifesta-se tanto naquilo que cantam como na forma como o canalizam em som. No

primeiro álbum, caminhavam pelas ruas da cidade, olhavam em volta e diziam-se “enclachados”. Agora, continuaram a caminhar, olharam em volta, absorveram os aromas do tempo e saiu aquele espantado e indignado *Is that real?*. Não era da pandemia que falavam, era do que a antecedeu e que, no limite, ela tornou mais claro.

“Isso está relacionado com o descrédito em que o mundo caiu”, afirma Kaló. “*As fakes news*, a palavra não cumprida, tanta angústia, tanta pergunta para fazer, tanta mentira. E isto em todos os patamares sociais, das sentenças compradas a juízes ao círculo de café. O Nick Lowe, um dos meus músicos preferidos, perguntava no (*What’s so funny?*) *bout peace, love & understanding?*” “em quem é que se pode confiar?”. A resposta dá a própria canção. “Em nós. Uma pessoa pode sentir-se a deambular, mas temos que tentar agarrar o destino com as próprias mãos”. Nos Twist Connection, isso é particularmente evidente.

O rock’n’roll da banda é feito de tensão e libertação, de guitarras e palavras a queimar enquanto a secção rítmica põe o corpo em movimento, de uma chama iluminadora vinda desde lá de trás no tempo e transportada para angústias e celebrações de agora. “*How can I make tomorrow a new day?*”, perguntavam. Antes da covid, depois da covid, a pergunta mantém-se. A resposta está no som e na vitalidade e urgência que ele carrega.

# De um homem em catarse nasceu pop grandiosa



**Depois Logo se Vê** marca o regresso do Pedro de Tróia aos discos, cinco anos depois do último álbum dos seus Capitães da Areia. Pop luminosa sobrevoada por nuvens sombrias, é canto confessional oferecido à voz colectiva.

**Mário Lopes**

“**P**ela primeira vez na minha vida, estava tudo bem”, diz. “Não andava a pensar como ia pagar a luz e a casa. Estava tudo bem”. Lá andava ele então, já a banda de que fora vocalista, os Capitães da Areia, se tinha desmembrado – os seus membros fizeram-se à vida porque o que a música dava não pagava as contas da vida. Ele, Pedro de Tróia, trabalhava em publicidade, pagava as contas e estava tudo bem. Certo?

“Não é justo que eu queira tanto/ e a vida insista tanto em não me dar”, ouvimo-lo cantar à volta da guitarra acústica em *Rés do Chão*, tropicalismo sem exuberância, dores da existência pesadas com verve melancólica mas sem resignação: “Quero ter tudo o que um bom homem deve ter/ Menos miséria, que essa tenho para vender”. Como não estava tudo bem, Pedro de Tróia mandou às malvas a segurança e fez disso um disco. *Depois Logo se Vê* é pop luminosa sobrevoada por nuvens sombrias, é canto confessional (o homem que diz “penso demais, é um dos meus vários problemas” a fazer as contas a três décadas na Terra) oferecido à voz colectiva (assim ditam os bons preceitos da pop).

Quando lhe pusemos os olhos em cima, Pedro de Tróia cantava vidas adolescentes em pop escurraçada aquecida por calor estival, quais Orange Juice a caminho do Algarve. Estávamos em 2011, em plena explosão do recentramento da pop portuguesa com o país, e os Capitães da Areia surgiam como nova banda na fornada Amor Fúria, a editora d’Os Golpes. Estávamos em 2011 e eles resumiam o espírito que os animava no single *Dezassete anos*, canção de um amor de Verão no tempo dos verões eternos da adolescência (o álbum chamava-se, naturalmente, *O Verão Eterno dos Capitães da Areia*).

Quatro anos depois, víamos a mesma banda assinar um dos mais delirantes pedaços de pop que aquela década conheceu. *A Viagem dos Capitães da Areia a bordo do Apolo 70*, álbum conceptual que era verdadeira centrifugadora pop (folk, rock progressivo, new wave, psicadelismo, synth pop) e que convocava José Cid, Rui Pregal da Cunha, Toy, Samuel Úria, Manuel Fúria, Capitão Fausto, Miguel Ângelo, Lena d’Água ou Bruno Aleixo para criar aquilo que, escrevemos então, não estávamos certos de vir a ser álbum de culto, mas delírio de culto seria com certeza.

Depois desse álbum, o percurso activo da banda foi esmorecendo

perante as obrigações profissionais dos seus membros. Trabalhar em publicidade até satisfazia Pedro de Tróia, não ter que pensar como pagar as contas também. Só que...

*Embaraçado* é o diagnóstico de alguém com pouco jeito para o jogo social, é canção de uma terna melancolia amparada pelo sintetizador amplo e a guitarra a dedilhar nostalgias. *Óculos de Sol* são Buddy Holly e Edwyn Collins a atravessar a Ponte 25 de Abril, vento na cara enquanto Natércia Barreto canta na rádio – mas, ao contrário dela, Pedro de Tróia não chora, canta escaldões acabados de ganhar e a beleza de ser “foleiro à beira-mar”. *Nunca falo demais* é *new wave* a caminhar sobre piso sintético, são os anos 1980 portugueses a encontrarem balanço em corpos de 2020 – “recuso-me a aceitar que a vida são só enganos”, canta ele num pedaço de música exemplar.

Ao longo do disco, iremos vê-lo à espera de uma revolução para acabar “com esta vida de cão com que agora trintão me deparo”, vamos vê-lo a tentar avançar cada vez mais rápido com passos cada vez mais lentos, vamos vê-lo deslumbrar-se com o amor, viver com o amor, pedir desculpa, meu amor. Vamos encontrá-lo, mesmo no final, em *Dias claros*, a confessar: “Na maioria dos dias quando me levanto ficado sentado à beira da cama com os cotovelos apoiados nos joelhos e as mãos a segurar a cabeça. São esses os dias que me fazem crescer”.

## Biografia escrita como disco

“Sei que o disco é egocêntrico, mas eu precisava dele”, confessa ao Ípsilon. “O disco é para mim, para me sentir completo e bem comigo, para daqui a uns anos os meus filhos e os meus netos, se correr bem, se lembrarem de mim. É uma biografia escrita como disco. Conta a minha vida desde que cheguei a Lisboa, em 2008 [Pedro é natural de Coimbra], até ao momento em que o gravei, em Abril do ano passado”.

*Depois Logo se Vê* era a música que Pedro de Tróia não conseguiu continuar a carregar escondida enquanto se dedicava a ganhar a vida longe das canções. “Fui percebendo que, apesar de tudo parecer bem, estava a destruir-me”. Pedro foi percebendo: “Não dá para dormir descansado se não cantar o que preciso, as coisas que me apertam. Ou escrevia livros, mas não sei como escrever um livro, ou fazia canções” – essas, sabe bem como fazer.

*Depois Logo Se Vê* podia ser outro disco. Podia ter o fado como “ideia”, “como linha orientadora”. Podia ser “um disco punk, um disco rock ou

um disco com *beats* electrónicos”: “Imaginava-me demasiadas coisas e precisava de ajuda para perceber o que sou”. Musicalmente, entendase. As canções, já as tinha. “Se tocasse as canções do disco sozinho à viola as músicas iam todas soar a triste, mesmo a *Óculos de sol*. Não tenho outra forma de tocar e de cantar, vai sempre por aquele lado, um lado mais doce, melancólico ou contemplativo”.

Tiago Brito, guitarrista dos Capitães da Areia, amigo que acompanhou todos os passos desde a chegada a Lisboa, foi o produtor e funcionou como guia para que Pedro descobrisse o que era realmente *Depois Logo Se Vê*. “Ele sabe perfeitamente do que gosto e do que não gosto. Sabe perfeitamente que estou sempre disposto a pôr malagueta no doce, a fazer coisas que não é suposto”.

O resultado é um disco em que o tom reflectivo encontra contraponto numa pop de tons sonhadores onde cabem sintetizadores e oboé, onde a secção rítmica exige movimento sob as luzes que piscam na pista de dança, em que os refrões se fazem companhia prazenteira. “O [ *A Viagem dos Capitães da Areia a Bordo do Apolo 70* ] é de 2015 e as músicas foram feitas entre 2012 e 2014. Noto imensa diferença entre quando tinha 22 anos e quanto tinha 29. Para o bem e para o mal, noto diferença em tudo”. A ligeireza, a despreocupação e o humor anterior dão lugar a uma outra gravidade, a uma sensação de catarse.

Quando terminou as gravações do álbum, entrou num período de luto. “Um luto de memórias, um luto de aceitação – para o bem e para o mal, sou assim, e tenho que viver com a pessoa que sou”. Quando se preparava para começar a apresentar o álbum ao vivo, em Março, aconteceu uma pandemia, foram-se os concertos. “O dinheiro que tinha de lado investi-o todo no disco porque sabia que ia ter concertos. Não sabia quantos, não sabia o cachet, mas ia ter concertos. Quando percebi que tinha que adiar o primeiro e que os outros não iam acontecer, comecei logo a pensar: quem é que mandou gravar um disco?”. Pensamento errado. Claro que tinha que gravar o disco.

Pedro de Tróia diz ser obcecado com o passado, com os pequenos erros, curtas conversas e grandes gestos, com todas as coisas que ficaram lá atrás, mal resolvidas ou por resolver. *Depois Logo se Vê* foi o disco que fez para se apaziguar em relação a tudo isso. Fê-lo em grande, transformando esse diálogo interior em matéria pop que se agiganta perante nós.

O profundo encanto pop de *Cha Cha Palace* provém da constelação de referências, de gerações e de diferentes mundos que lutam pelo seu espaço dentro da cabeça de Angelica Garcia



Angelica Garcia ainda tentou enganar-se. Ainda se aventurou com a edição de um primeiro álbum em que o tom folk do interior norte-americano tentava disfarçar o seu nome de clara ascendência latina. Claro que nada impedia que, mal saída da adolescência, reclamasse como seu um universo musical em que os movimentos de translacção se faziam em torno de nomes como Neil Young, Joni Mitchell ou Cat Power. Essa poderia ser, com toda a legitimidade, a sua natureza; esse poderia muito bem ser o seu referencial, sem ter de ser obrigada a existir na conformidade com a sua linhagem familiar ou na obediência a um estereótipo de cantora descendente de mexicanos e salvadorenhos.

*Medicine for Birds* (2016), esse primeiro álbum, foi recebido por ouvidos mais atentos como uma muito promissora estreia de alguém que tinha algo de novo a trazer ao largo espectro da folk arraçada de indie. Ouvia-se *Bridge on fire* ou *Woman I'm hollerin'* e logo se percebia que Angelica Garcia cantava com um rasgo que, não sendo propriamente desalinhado, saltava fora dos padrões. Mas esse era um disco marcado de forma evidente pela mudança da jovem cantora, pouco antes, da Califórnia para a Virgínia, da multiculturalidade garrida de Los Angeles para a homogeneidade pacata de Richmond. "A paisagem ali era diferente de tudo aquilo que eu vira ao crescer", reconhece em conversa com o Ípsilon. "As árvores eram o triplo de todas as que conhecia, o espaço era incrivelmente aberto, o campo imenso." E, por isso, foi-lhe quase natural enterrar todas as referências culturais e familiares que tinham feito parte do seu dia-a-dia em criança e adolescente.

Aos poucos, no entanto, foi percebendo que se o seu desejo de integração e em construir a sua vida a partir da teia social composta por novos amigos e novas rotinas fora fundamental, por um lado, para sentir que a transição para a Costa Este do país se fizera sem grandes sobressaltos, implicara um preço inesperado. Para



**Cha Cha Palace**  
Angelica Garcia  
Spacebomb Records



# Angelica Garcia

No seu excelente segundo álbum, *Cha Cha Palace*, a cantora norte-americana de origens mexicanas e salvadorenhas ousa cruzar todos os seus mundos pessoais, das raízes à pop, num belo retrato de complexidade identitária.

**Gonçalo Frota**

sobreviver e não ser um corpo estranho naquele meio pequeno, Angelica Garcia silenciou e adormeceu uma parte substancial da sua identidade. É verdade que esse mecanismo de sobrevivência lhe comprou uma dose considerável de conforto e felicidade durante algum tempo, mas, pouco a pouco, foi percebendo que, mais do que apenas as pessoas de quem se separara ao deixar a Califórnia, “sentia também saudades da cultura, das raízes e da língua”.

Sem que tivesse gizado um grande plano de reflexão sobre a sua latindade, Angelica começou a notar que, à medida que voltava a compor nos intervalos do seu trabalho num restaurante cubano, as novas canções tentavam contrariar a “desconexão cultural que sentia ao viver na Costa Este”. “Percebi que havia um lado da minha identidade de que não estava a falar e isso acontecia sobretudo porque ninguém me perguntava por ele e não sentia que as pessoas à minha volta se conseguissem relacionar com isso. Em vez de deixar vir à tona, sentia-me a enterrar tudo.”

*Cha Cha Palace*, o seu segundo álbum, foi-se tornando, assim, “quase uma tentativa de documentação da história da família”, como se o diagnóstico de alguma desorientação referencial na sua vida a tivesse conduzido a uma emergente escalada pela árvore genealógica e pelas memórias mais fundas para recentrar o seu lugar no mundo. O primeiro indício da mudança artística operada por este desajuste entre o lugar onde vivia e aquele a que sentia pertencer aconteceu com o tema *Jícama*, baptizado com a designação de um “*snack* popular na cultura mexicana”, que Angelica se lembrava de ver nas bancas de fruteros que alastram pelas ruas dos bairros de Los Angeles e que era também uma presença regular nos Verões passados em casa dos avós. “Senti que a comida era uma forma extraordinária de transmitir uma bolsa cultural específica e dei-me conta de que isto era algo com que ninguém na Virgínia – a menos que seja mexicana – se identifica.”

Essa vontade de reconhecimento e de partilha de uma história co-

num, que estava na base de *Jícama*, era acompanhada pela memória de uma confissão da sua avó, lembrando-a do quanto ela lhe contava que, ao entrar em qualquer sala, “sentia ter uma grande goiaba, colada à testa”. *Jícama*, a raiz comestível (com textura e sabor entre a maçã e o rabanete, compara Angelica), é portanto a protagonista de uma canção que lida com um sentimento duplo e contraditório: a segurança do laço cultural e familiar, mas também a ideia de uma comunidade hispânica estereotipada e muitas vezes tratada como se fosse um favor deixarem-na viver naquele país. “*Like you I was born in this country*”, canta Angelica Garcia em *Jícama*, tentando equilibrar essa necessidade de raízes e de integração.

“Aquilo que aprendi com os anos é que quando se tem uma identidade bicultural nunca se vai fazer toda a gente feliz”, desabafa, reconhecendo que a sua vida dificilmente se conseguirá livrar deste conflito. “Não sou mexicana do México, nem salvadoreña de El Salvador e também [faz voz caricatural sulista] não sou americana. Na verdade, discordo de muitas coisas que se passam neste país. Só que, ao mesmo tempo, cresci no sistema de ensino público americano, a ouvir *indie rock* e a ir a concertos, um lado da minha identidade com que os meus avós e até o meu pai não se conseguem relacionar.” Chama à sua garganta a vociferação grave e moralista do pai “Porque é que vais sair? És uma miúda!” e dá como exemplo perfeito desta vida apertada entre duas paredes o dia em que resolveu fazer uns brincos a partir do crucifixo e do rosário que uma tia lhe tinha oferecido. Ao colocá-los, lembrava-se do México e sentia-se mais próxima da sua herança familiar, ao mesmo tempo que adaptara aquela peça ao seu próprio estilo. A avó, no entanto, lamuriou-se e mostrou-se ofendida, acusando-a de desrespeitar a tradição.

Ao olhar à volta e percebendo que os seus primos, com sangue latino a 100% e um forte sentido comunitário, mas incapazes de dizer uma única frase em castelhano, percebeu que este seria sempre um campo de-

masiado complexo e minado. “Podemos apenas tentar fazer o nosso melhor”, diz, “mas haverá sempre alguém que nos recriminará e achará que estamos errados.”

### Na playlist de Obama

Todo este conflito é, afinal, tanto o motor de *Cha Cha Palace* quanto o grande motivo de celebração musical em que Angelica Garcia se move agora. É esse choque de gerações, mas também a homenagem (e o sentimento de transmissão que simplesmente desagua em algo novo) que se presente na sequência a meio do álbum composta por *Lucifer waiting*, *La llorona* e *Valentina in the moonlight*. Da sua abordagem “*club weirdo*” – nas palavras da própria – à cumbia, com sintetizadores e ritmos que esfumam na pista de dança, acrescidos de uma energia pilhada ao rock de que se faz *Lucifer waiting* à “canção de amor pop, com sopros que lembram mariachi mas com um *beat* novo” (na veia das Ibeyi) de *Valentina in the moonlight*. Pelo meio, como “uma memória de passagem”, a canção tradicional *La llorona* cantada por Angelica com a mãe é uma curta e feérica declaração de que a música ranchera e as raízes estão espalhadas por todo o seu disco – nem sempre de uma forma tão notória, mas, ainda assim, presentes.

O profundo encanto pop de *Cha Cha Palace* provém precisamente dessa constelação de referências, de gerações e de diferentes mundos que lutam pelo seu espaço dentro da cabeça de Angelica Garcia. De alguém que cresceu rodeada de música ranchera – as primas “actuavam em rodeos e em clubes de LA” em crianças –, da pop de Janet Jackson e Madonna que a mãe lhe deu a ouvir e da folk canadiana de Neil Young e Joni Mitchell com que o padrasto lhe encheu os ouvidos, não se podia esperar outra coisa. Mas, para isso, foi preciso Angelica perceber que estes seus gostos compartimentados, que se habituou “a dividir em capítulos”, não implicavam uma fidelidade alternada a cada género – algo em que acreditou durante muitos anos. “À medida que fui ficando mais velha”, admite,

“Havia um lado da minha identidade de que não estava a falar e isso acontecia porque ninguém me perguntava por ele e não sentia que as pessoas à minha volta se conseguissem relacionar com isso. Em vez de deixar vir à tona, sentia-me a enterrar tudo”

“apercebi-me de que não tinha de ser indie rock ou super pop.” Ao conhecer depois Eddie Prendergast, produtor do álbum e membro de uma banda de Richmond (Mikrowaves) com tanto de rock’n’roll e funk quanto de ritmos bomba e salsa. Foi com Prendergast que percebeu que podia ser tudo ao mesmo tempo.

*Cha Cha Palace* não sofre, por isso, de qualquer obsessão com um discurso musical coerente. É desavergonhadamente pop quando tem de ser (*Karma the knife*), de uma qualidade quase ingénua nos momentos mais desamparados (*Jícama*), de um irresistível hard-rock pincelado de vozes épicas e ambiente *tex-mex* (*It don't hinder me*), mas entrega-se também a uma electrónica extravagante cruzada de referências religiosas (*Guadalupe*), transplanta Beyoncé para um escaldante cenário de rock mexicano (*Lucifer waiting*) e troca o Sri Lanka de M.I.A. pelo México (*Penny in my pocket*). Um notável

conjunto de canções, unidas, em parte, pelo cuidado de Angelica em certificar-se de que cada um destes mundos autónomos está consciente da sua responsabilidade em poder conquistar importância na vida de quem a escuta.

“Se vou escrever canções, é melhor que estas sejam coisas que gostava de ouvir repetidas pelo público”, explica. “Acho que é um pacto sagrado entre artistas e ouvintes – temos de perceber que tudo aquilo que colocamos dentro do cérebro de alguém pode ficar com essas pessoas. Isso é muito poderoso.”

Um dos ouvintes contaminados pela preciosidade pop e pelo alcance das palavras de Angelica Garcia foi Barack Obama. O ex-Presidente norte-americano colocou *Jícama* ao lado de temas de Rosalía, Lizzo, Bruce Springsteen ou Beyoncé na sua *playlist* com os melhores temas de 2019 e pregou um sério susto a Angelica quando, numa manhã de quinta-feira, a cantora acordou (depois de uma noite agitada pelo toque persistente do telemóvel, convencida de que alguma tragédia teria acontecido na sua família, tal era a insistência de chamadas e mensagens. A visibilidade dessa inesperada escolha catapultou-a, num ápice, para as páginas da *Vanity Fair* ou da *Interview*, reforçando a sua convicção de que algo está a mudar na atenção dada à cultura latina no *mainstream*. Não é apenas a literatura a mostrar-se cada vez mais permeável a uns Estados Unidos a transbordar de narrativas latinas, nem apenas os programas de televisão como *Vida*, *Gentefied* ou *On My Block* a conquistar audiências transversais; é também o altar da música indie, a Pitchfork, a render-se a Bad Bunny ou a Rosalía, alterando por completo uma ideia de guetificação da cultura latina.

E é esse o lugar de Angelica Garcia, como parte de uma ampla cultura popular, sem ter de escolher a qual dos seus mundos terá de pertencer. Se há manifesto no segundo álbum desta mulher de 25 anos é que quer estar em todo o lado. Mesmo sabendo, há muito, que haverá sempre quem não a compreenda.

# arcia quer ser tudo ao mesmo tempo

Retrato de 24 horas alucinantes ao volante de uma carrinha numa cidade prisioneira das desigualdades, *Liberdade* é um olhar escarninho, sardónico e imparável sobre os nossos dias pelos olhos do russo-americano Kirill Mikhanovsky. Esta semana na Filmin e nos videoclubes, enquanto as salas não reabrem.

Jorge Mourinha



# Milwaukee fora de horas



Um filme que decorre entre os “esquecidos” da vida — as comunidades imigrantes, negras, deficientes, pobres, excluídas — ao longo de 24 horas que são também 24 horas na vida de uma cidade onde a segregação é hoje mais camuflada e mais classista



**Liberdade**  
**Give Me Liberty**  
De Kirill Mikhanovsky  
Com Chris Galust, Lauren “Lolo” Spencer, Maxim Stoyanov



Lá fora, Nuno Markl conduz Bruno Nogueira por Lisboa na despedida do fenómeno *Como é que o Bicho Mexe*. A essa hora, Kirill Mikhanovsky (Moscou, 1975) está ao telefone com Lisboa a partir de Milwaukee, a cidade americana do Wisconsin que se tornou na sua casa aos 18 anos de idade, quando a família imigrou da Rússia. O cineasta não deve fazer a mínima ideia de quem é Bruno Nogueira, mas algo nos diz que partilha algo do humanismo e da crença na solidariedade e na comunidade do humorista português.

Mikhanovsky fala ao Ípsilon da sua segunda longa-metragem, *Liberdade* (lançamento da semana da Cinema Bold no streaming e VOD português enquanto as salas não reabrem). Descreve-a como um “raio de luz”, “um filme sobre a ligação entre os seres humanos,” diz, num inglês impecável (e impecavelmente acelerado). “É um filme sobre a comunidade, sobre o desejo de viver, a vontade de atravessar o dia com dignidade, de viver com dignidade. E essa busca da dignidade é algo que me parece ser universal, mesmo que ressoe de maneiras diferentes de país para país.”

*Liberdade* passa o tempo a reivindicar essa dignidade — para todos. No seu título — no original *Give Me Liberty* — evoca-se um célebre discurso revolucionário feito em 1775, à beira da Guerra da Independência, por Patrick Henry (“*give me liberty or give me death!*”), bem como o outro depoimento “fundador” da constituição americana: a busca da vida, da liberdade e da felicidade.

Um filme muito americano, então, mas que decorre entre os “esquecidos” da vida — as comunidades imigrantes, negras, deficientes, pobres, excluídas — ao longo de 24 horas que são também 24 horas na vida de uma cidade onde a segregação é hoje mais camuflada e mais classista. Mas um filme americano rodado por alguém que nasceu do outro lado do mundo, educado com os clássicos da literatura e do cinema russo, e para quem o russo foi a primeira língua. *Liberdade* é um cadinho improvável mas avassalador, onde o humor negríssimo quase redentor e a capacidade de sofrimento e resistência que identificamos, bem ou mal, com a “alma russa” se misturam com uma velocidade de comédia screwball alucinada, profundamente americana, e com uma capacidade de estar “no momento” herdada do documentário. (Mikhanovsky reivindica no mesmo fôlego influências do *cinéma vérité* e o amor à exaustão por John Cassavetes, “é quase um membro da família”.)

“A maior parte da minha vida foi vivida nos Estados Unidos, e tendo em conta que o filme se passa em Milwaukee e a própria experiência que lhe deu origem, eu diria que este é um filme muito americano”, confessa o cineasta. “E gosto muito da

“É um filme sobre a comunidade, sobre o desejo de viver, a vontade de atravessar o dia com dignidade, de viver com dignidade. E essa busca da dignidade é algo que me parece ser universal, mesmo que ressoe de maneiras diferentes de país para país”

ideia de ter feito um filme muito americano. Mas ao mesmo tempo não posso deixar de ser quem sou, e faço parte de uma realidade que tenho o privilégio de poder ver de fora, como um estranho. De certo modo, não é uma escolha: onde quer que vá, torno-me parte do mundo e nunca tento ser um turista. O meu primeiro filme [*Sonhos de Peixe*, 2006] foi rodado no Brasil e identifiquei-me por completo com a aldeia onde o fizemos, mas também pude ver e apreciar coisas que passam ao lado de quem lá sempre viveu.”

Em *Liberdade* não há nada de turístico, sendo literalmente um *road movie* que, mesmo quando pára, não pára quieto. Perdemos as contas aos quilómetros que a carrinha de transporte de passageiros da Milwaukee Liberty Express percorre ao longo de quase duas horas de filme, por complexos residenciais, centros comunitários, hospitais, restaurantes, esquadras, cemitérios, por ruas cortadas e estradas circulares. Rodado “com muito pouco tempo, muito pouco dinheiro, actores maioritariamente não profissionais, uma equipa muito pequena e sem tempo para cometer erros”, o filme exigiu a Mikhanovsky – realizador, produtor, montador e co-argumentista com a dramaturga Alice Austen – cinco anos de trabalho até à estreia em Sundance 2019 e à passagem, também em 2019, pela Quinzena dos Realizadores de Cannes. (Pelo meio, Mikhanovsky e Austen rodaram em nove dias, em 2017, um outro filme, um “thriller místico” que vão agora finalmente terminar.)

*Liberdade* são 24 horas intermináveis para Vic (o estreante Chris Galust), filho de imigrantes russos em Milwaukee, que guia uma carrinha de transporte privado de pessoas

com deficiência e se vê apanhado numa reacção em cadeia de contratempos e desastres. Que envolvem o avô, um grupo de velhotas russas que têm de ir a um funeral, um misterioso familiar que pode ou não ser vigarista (o fabuloso Maxim Stoyanov), uma assistente social com esclerose lateral amiotrófica (a fabulosa Lauren Spencer, activista sem experiência prévia de cinema), um sofá velho, uma mãe chorosa, motins contra a polícia, uma porteira anti-pática, e muito mais. Tudo isto sempre ao volante, e sempre com o interior do carro como espaço claustrofóbico onde se desenha e improvisa uma comunidade.

O retrato realista do quotidiano atribulado de Vic vem directamente da experiência de Mikhanovsky, que conduziu realmente uma carrinha de transporte em Milwaukee, mas o cineasta alerta para o perigo de tresler o filme como abertamente autobiográfico. “Foi o emprego mais difícil que alguma vez tive, e naquela altura não percebi como ia ser uma experiência fulcral para a minha vida,” recorda. “Agora, a escrita do filme foi inspirada por essa vivência, mas o guião é puramente ficcional. Nenhuma das minhas próprias experiências enquanto motorista entrou no filme. Não é por aí que o filme é pessoal; é-o devido ao tempo, à energia, a tudo que lhe dei de mim mesmo. Rodar *Liberdade* foi o mais perto que alguma vez estive de uma guerra sem ter combatido numa guerra, e uma guerra para a qual parti sem estar preparado. Vamos de batalha em batalha e muitas vezes ainda não acabámos uma e já estamos a entrar noutra. É isso que o Vic vive ao longo do filme: atravessa batalhas, deixa cair coisas e volta atrás para as apanhar, a tentar contentar toda a gente e permanentemente a meter-se em trabalhos.”

A ouvir Mikhanovsky falar, a rodagem de *Liberdade* parece espelhar na perfeição estas 24 horas pelas ruas de Milwaukee... “Ah, sim”, confirma. “Foi quase como rodar um documentário, porque tínhamos de reagir depressa ao que se estava a passar diante da câmara, sem termos tempo para alicerces teóricos. Muitas coisas foram rodadas à primeira, e muitas



coisas em modo *cinéma-vérité* porque estávamos a rodar em exteriores reais e não podíamos interromper o expediente. Outras cenas foram construídas mas abertas ao improviso, e houve ainda cenas que foram rodadas exactamente como estavam escritas no guião.” Ri-se. “Mas tenho de lhe confessar que, se me tivesse dito há uns anos que eu iria fazer este filme, eu não acreditaria. Porque tudo o que fiz em *Liberdade* foi contra as minhas regras. Só que não tinha tempo para seguir as regras.”

É daí que vem a sensação de cansaço com que o filme nos deixa? “Ouvi de facto muita gente a dizer-me que o filme as tinha deixado exaustas,” ri-se. “E isso é ótimo! Claro que estão exaustas, o filme fê-las trabalhar! Porque deu-lhes que pensar. Quer dizer que aconteceu algo de primordial, uma participação, porque é isso que a melhor arte é. Uma troca, um dá e leva. Todas as experiências são por natureza activas, e o que fizemos é uma tragicomédia que é uma experiência, que pede às pessoas que participem com a sua emoção.”

Mikhanovsky sublinha a palavra “tragicomédia”, porque a descrição que fizemos acima pode sugerir que *Liberdade* é uma comédia que, na verdade, não é. Ou que pelo menos não o é no sentido da “alta comédia” clássica. Estamos mais próximo de algo de escarninho como *Nova Iorque Fora de Horas*, de Martin Scorsese (ao qual tem sido aliás regularmente comparado). “Estou consigo a cem por cento,” entusiasma-se. “Acredito que a comédia é o mais nobre e o mais difícil dos géneros, mas aplicar essa definição ao filme é errado. Leva as pessoas à espera daquilo que não está lá. Eu e a Alice começámos a escrever o filme como um drama, mas levávamos as coisas tão longe dramaticamente que a dada altura é impossível não ver o que há de cómico nestas situações.”

Fala, diz, por experiência própria – evoca um projecto que tentou montar durante cinco ou seis anos, e que acabou por ser um nado-morto. “Quando batemos no fundo, há duas maneiras de olhar para as coisas. Ou sentimos pena de nós próprios, e ficamos no fundo, ou começamos a rir das coisas, e aí começamos o caminho de regresso. E foi isso que aconteceu comigo. Acredito que temos de sofrer um bocadinho para podermos rir das coisas, mas é importante não cairmos no cinismo. É preciso sabermos encaixar a tragédia, aguentá-la com uma certa leveza, com um sorriso.” Que é exactamente o que *Liberdade* faz, com resignação e desvairo e desafio e esperança. E em comunidade.

**Mikhanovsky reivindica no mesmo fôlego influências do *cinéma vérité* e o amor por John Cassavetes**



**OFERTA EXCLUSIVA | ASSINE JÁ**

Aponte a câmara ou a aplicação do seu telemóvel para este código para fazer a sua assinatura



**OU VÁ A [publico.pt/assinaturas/filmin](https://publico.pt/assinaturas/filmin)**

## Veja mais cinema com o Público

Combine o seu jornal de sempre com Filmin — a plataforma de streaming de cinema independente com um catálogo de mais de 2500 filmes de culto, sempre em actualização. O melhor dos festivais nacionais e internacionais, os documentários de todo o mundo e os grandes clássicos que sempre quis ver

**P**  
Público

**Pense bem,  
pense Público**

## Rodrigo Nogueira

A nova mini-série de sete episódios que Murphy e Ian Brennan co-criaram para a Netflix revisita, ou reescreve, os anos 1940 sob uma luz muito mais tolerante.



# Ryan Murphy reescreveu Hollywood

**E** se, em 1947, tivesse estreado um *biopic* de Peg Entwistle, a atriz destroçada que se atirou do letreiro Hollywood em 1932? Mais: e se esse filme fosse protagonizado por uma mulher negra, fosse escrito por um homem negro homossexual e realizado por alguém de origem filipina e tivesse arrebatado os Oscars? É o ponto de partida de *Hollywood*, uma mini-série de sete episódios que se pode ver na Netflix.

Co-criada por Ryan Murphy, que queria escrever “uma carta de amor”

à era de ouro da Hollywood clássica que ilustrasse a importância da representatividade ao mesmo tempo desse um final final feliz a histórias-reais trágicas, é um exercício de revisionismo. Murphy olha para os anos 1940 a partir da vida de figuras como os actores Rock Hudson, Hattie McDaniel e Anna May Wong, todos personagens aqui, adiciona-lhe as confissões de Scotty Bowers, um empregado de bomba de gasolina e proxeneta que teve enlances com grandes estrelas e que em 2012 escreveu as suas memórias, e tenta

imaginar um destino diferente para as mulheres, para as pessoas não-brancas e para as pessoas *queer* da altura.

É uma história de actores, realizadores, argumentistas e executivos, e de alguns que os rodeiam, a tentarem singrar numa cidade que não trata ninguém bem, muito menos quando não se é branco e heterossexual. Incluem Jack Castello, veterano da Segunda Guerra Mundial que quer ser actor e trabalha como prostituto numa bomba de gasolina; Raymond Ainsley, o tal realizador de



## Rock Hudson (1925-1985)

Galã nas décadas de 50 e 60 e estrela de TV nos anos 1970, foi, em 1985, a primeira grande figura pública a morrer de complicações causadas pela sida. Nascido Roy Scherer Jr., tornou-se *star* em 1954, com *Sublime Expição*, um dos vários melodramas que protagonizou para Douglas Sirk. Foi parceiro de Doris Day em comédias românticas, fez westerns, filmes de guerra, de espionagem ou de ficção científica. *Hollywood*, em que é interpretado por Jake Picking, imagina-lhe uma história menos trágica, sem ter de esconder a sua homossexualidade (que na verdade só revelou na década de 80)





CORTESIA DA NETFLIX



origem filipina que ainda assim passa por branco; Camille Washington, sua esposa, atriz negra; Jeremy Pope, que também trabalha na bomba de gasolina e escreveu o guião do tal filme e se apaixona por Rock Hudson, que é outro aspirante a actor (destas personagens, só Rock existiu na realidade). Apesar das adversidades que surgem, há optimismo, como se na Hollywood do final dos anos 1940, apesar de todos os seus podres, muitas pessoas eram boas e estavam só à espera da oportunidade de fazerem a coisa certa. A recepção a *Hollywood* não tem sido a melhor: muito poucas críticas positivas.

O irlandês Mark Cousins, crítico, historiador e realizador de filmes como *A História do Cinema – Uma Odisseia* ou *Os Olhos de Orson Welles*, viu *Hollywood* “num só dia” e gostou. Por email, explica ao Ípsilon que lhe fez lembrar séries americanas como *Dallas* e *Dynasty*, por ser “polida, vulgar e elaborada”. “Chorei nas cenas com Hattie McDaniel. O que me fez confusão é que é bem menos audaz do que pensa que é”, prossegue.

Na visão de Cousins, a série “imagina um golpe em Hollywood, uma retoma protagonizada por mulheres, pessoas gay, judeus e afro-americanos”, ignorando que “o poder

imaginativo inicial” da cidade veio justamente “de mulheres, pessoas gay e pessoas judias”. Cousins aprecia sobretudo que haja um novo olhar sobre o passado de Hollywood, mesmo que seja auto-congratatório e não deva muito à realidade. “Algo que use uma perspectiva diferente é potencialmente bom. Demasiadas histórias são contadas pela mesma lente.”

Antes de falar com o Ípsilon, tinha apontado no Twitter que, na série, uma personagem interpretada por Patti LuPone torna-se a primeira chefe feminina de um estúdio. Nos anos 1940. Ora, lembrou, a realizadora francesa Alice Guy-Blaché co-fundou os Solax Studios em 1910, da qual foi directora criativa – e ainda fez *A Fool and His Money*, um dos primeiros filmes com elenco completamente afro-americano. Foi uma francesa em Nova Iorque, mas há outros exemplos. Na primeira vaga da Hollywood dos anos 10 havia um número grande de mulheres realizadoras (algo que falta em *Hollywood*) e em lugares de chefia. Em 1912, Julia Crawford Ivers tornou-se directora-geral dos Bosworth Studios e Lois Weber, que Ivers contratou, começou as Lois Weber Productions em 1917. Dois anos depois, Mary Pickford foi uma das fundado-

ras da United Artists e dos Pickford-Fairbanks Studios. Tudo isto aconteceu mais de 25 anos antes da acção da série.

“Os erros vêm, acho, de pessoas bem-intencionadas saberem menos do que acham que pensam. As pessoas que fazem filmes e televisão podem ser muito pouco curiosas”, sugere Cousins. “Depois, a série comprometeu-se com uma história central simples e utópica: os exilados a invadirem a cidadela. Para fazer essa história funcionar, tinham de ignorar o facto de que essa cidadela, Hollywood, foi co-criada por exilados”.

### O homem que fantasiou

Desde *Popular*, de 1999, uma tresloucada *sitcom* de liceu que passou nos primeiros tempos da SIC Radical, Ryan Murphy tem traçado uma carreira única na televisão (e ocasionalmente no cinema, onde tem menos impacto) norte-americana, para o bem e para o mal. Têm mão dele *Nip/Tuck*, sobre dois cirurgiões plásticos, *Glee*, também co-criada com Ian Brennan, sobre adolescentes que cantam, as séries de antologia *American Horror Story*, *American Crime Story* e *Feud, Pose*, ►

“A série comprometeu-se com uma história central simples e utópica: os exilados a invadirem a cidadela. Para fazer essa história funcionar, tinham de ignorar o facto de que essa cidadela, Hollywood, foi co-criada por exilados”  
Mark Cousins



## Hattie McDaniel (1893-1952)

**O papel de Mammy em *E Tudo o Vento Levou*, de Victor Fleming, trouxe-lhe um reconhecimento que mais nenhuma actriz negra tivera antes. Em 1940 tornou-se a primeira pessoa negra a receber um Óscar, mas nunca conseguiu fugir das personagens estereotipadas de criada a que os estúdios a fixaram. Em *Hollywood*, é interpretada por Queen Latifah, a rapper transformada actriz. Faz o retrato de alguém que vê cumprir finalmente a promessa que o seu Óscar deixara no ar: a ascensão de Camille Washington, a actriz negra (personagem de ficção) interpretada por Laura Harrier**

**Murphy olha para os anos 1940 a partir da vida de Rock Hudson, Hattie McDaniel e Anna May Wong, adiciona-lhe as confissões de Scotty Bowers, empregado de bomba de gasolina e proxeneta que teve enlances com grandes estrelas, e tenta imaginar um destino diferente para as mulheres, para as pessoas não-brancas e para as pessoas queer da altura**



► que mostra, com um otimismo que a vida real não teve, a Nova Iorque da cultura *ballroom* de gays, *drag queens* e pessoas trans não-brancas dos anos 1980 e início dos anos 1990 que já fora imortalizada em *Paris is Burning*, de Jennie Livingston. *Glee*, de 2009, marcou uma viragem: Murphy tornou-se mais poderoso e ficou cada vez mais interessado em questões de ativismo e progressismo, em emprestar a suavidade para dar visibilidade a grupos que não a têm, quer Ryan lhes pertença (é um homem branco gay) ou não.

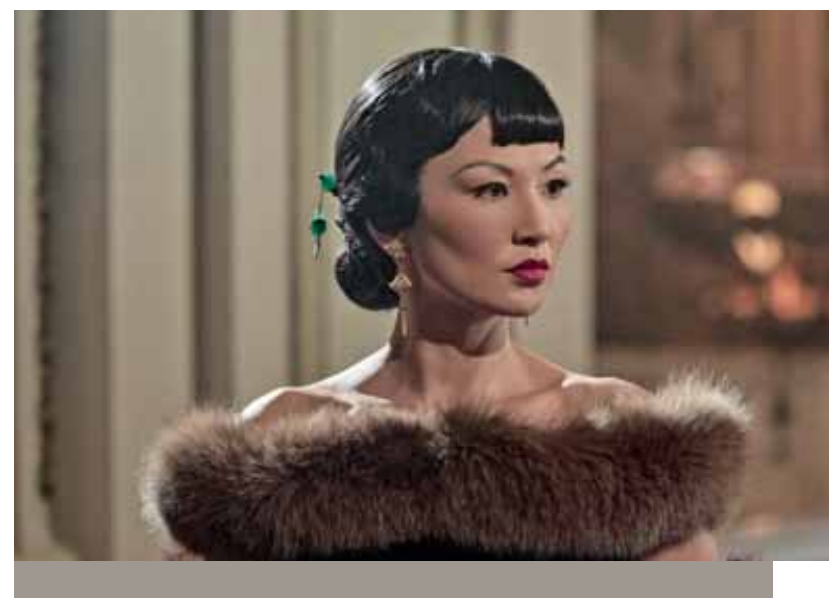
*Hollywood* surge numa era de revisionismo histórico. Em *Hollywood* esse revisionismo é otimista, tal como, no ano passado, *Era uma vez...em Hollywood*, de Quentin Tarantino, que dava a Sharon Tate um destino feliz. Este ano, numa onda pessimista, *The Plot Against America*, também passada na década de 1940, adaptação de David Simon para a HBO do romance de Philip Roth, imagina uma história alternativa: a América vira-se para o fascismo.

Cousins prefere a visão de Tarantino. “Também perguntou ‘e se...?’”, mas a forma como ‘resgatou’ Sharon Tate foi genuinamente audaz. Tive alguns problemas com o filme (pareceu muito anti-hippie e não mencionou que a família Manson era ra-

cista), mas disse coisas novas e tinha um sentido do momento, o prazer de Los Angeles, da luz, dos caras, do erotismo”. Por contraste com *Hollywood*, que tem “um sentido mais clichê da beleza e do que é fazer filmes. É muito mais convencional na forma como é dirigido”.

Das obras de Murphy, Cousins prefere *O Assassinato de Gianni Versace*, a segunda temporada de *American Crime Story*, que tem “uma maior sensibilidade *queer*”, que combina “*glamour* e *disrupção*” e “brinca com o formato da história”. “*Hollywood* não é suficientemente disruptiva, precisava de ser mais arrojada, mais como *Cecil B. Demente*, de John Waters, uma história hilariante de forasteiros a tomarem conta”.

É a primeira série de Murphy que é mesmo produzida pela Netflix, com quem, em 2018, o criador assinou um contrato de 300 milhões de dólares – à volta de 277 milhões de euros. *The Politician*, que se estreou no ano passado, já estava a ser preparada pela Fox antes. Este ano ainda lhe estão reservados, no *streaming*, uma nova adaptação da peça *The Boys in the Band*, de Mart Crowley, realizada por Murphy, *Ratched*, série sobre os primeiros anos da enfermeira homónima de



## Anna May Wong (1905-1961)

**A primeira grande estrela sino-americana, viu a sua carreira, que começou no mudo, ser posta de lado quando se recusou a fazer papéis asiáticos estereotipados. Em 1935 a MGM escolheu Luise Rainer em *yellowface* (maquilhagem para parecer asiática) para o papel da agricultora chinesa de *Terra Bendita*, de Sidney Franklin. Rainer ganharia um Óscar. É neste acontecimento, causa de grande desapontamento para Anna May Wong (interpretada por Michelle Krusiec), que *Hollywood* se foca, ignorando os filmes que a atriz fez na Europa, o trabalho com Josef von Sternberg ou *The Gallery of Madame Liu-Tsong*, a série de TV que protagonizou no início dos anos 1950**

**Em *Hollywood*, Ryan Murphy está muito interessado em políticas identitárias e de representação, mas esquece a política propriamente dita**



Voando Sobre um Ninho de Cucos (aqui Ryan só produz) e vários documentários.

### Política sem política

Em *Hollywood*, Murphy está muito interessado em políticas identitárias e de representação, mas não em política propriamente dita. Seria de esperar que algumas destas personagens, gente que nos anos 1940 em Hollywood lutava pelos direitos de minorias, fossem comunistas. Mas não.

“Algumas das personagens, só umas poucas, provavelmente teriam sido comunistas. Teria sido muito mais honesto ter incluído isso. Mas quando se contam histórias utópicas, histórias onde o bom e o mau são elementos quase míticos, não há muito lugar para a realidade, especialmente se essa realidade for um pouco confusa. *Hollywood* é tão sobre maçãs do rosto e chapéus como é sobre igualdade e mudança social. Isso está bem, mas dilui a honestidade.”

Não há sequer sindicatos nem lutas laborais, como lembra o crítico Kyle Turner no novíssimo site *The Gay Gaze*: “Não há activismo neste mundo, não há comunismo, sindicatos, disputas laborais, nenhum compromisso real e duro com as cicatrizes da exclusão ou da marginalização

de que Hollywood como sistema era cúmplice”. Turner escreve sobre como a série, para se tornar “a realização de um desejo”, põe de lado “os problemas reais de racismo, homofobia, misoginia e anti-semitismo”. E que isso é ridículo, não por querer dar um final feliz às pessoas mas por ser feito com alguma condescendência pelo espectador, já que a subtilidade não é um ponto forte de Ryan Murphy. Compara a série de forma negativa com *The Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye, clássico do *new queer cinema* de 1996, em que uma realizadora procura fazer um documentário sobre uma atriz negra fictícia dos anos 1930 e 40, especializada em papéis de criada e esquecida nas décadas seguintes. É um filme que respeita mais a herança de Hattie McDaniel, que, em *Hollywood*, conta uma história – falsa – de como não pôde entrar na cerimónia dos Óscares em 1940, ano em que se tornou a primeira pessoa negra a receber um prémio da Academia.

### O que aconteceu realmente?

Um dos climaxes da série decorre nos Óscares de 1948. Sem entrar em grandes *spoilers*: a Academia decide premiar obras diferentes daquelas que premiou na realidade. Na vida real, os Óscares de 1947 tinham tido o seu quê de progresso, que foi apagado na série: por exemplo, Harold Russell, veterano da II Guerra, sem mãos, que nunca antes trabalhara em filmes, recebeu o Oscar de Melhor Actor Secundário pelo papel em *Os Melhores Anos das Nossas Vidas*, de William Wyler. (Kristen Lopez, no site *Indiewire*, lembrou isso, que Murphy deixou as pessoas com deficiência de lado). E o maior galardão da noite, nesse ano, foi para *A Luz É Para Todos*, de Elia Kazan, centrado no anti-semitismo.

Na Hollywood dos tempos de *Hollywood* havia lutas e pessoas que a série parece ignorar. George Cukor, por exemplo, um realizador gay e judeu que fazia filmes com mulheres no centro, surge reduzido a alguém que organiza jantares a que se seguem festas gay.

“Fiquei irritado com a forma como a série o mostrou. Ele era um pensador sério, alguém que lançava tendências, e um autor não só no sistema dos estúdios mas do sistema dos estúdios”, comenta Cousins, que menciona também a argumentista, atriz e pensadora Salka Viertel que, na altura em que *Hollywood* decorre, já tinha feito “todo o seu melhor trabalho” e já tinha montado uma ter-

túlia de “pessoas politicamente engajadas”.

Onde é que fica o trabalho todo que foi feito na altura e depois? A homofobia era muitas vezes, lembra Cousins, contrariada por uma “sensibilidade *queer* velada” na estética e por uma “ambiguidade” erótica no ecrã. “Fantasiar sobre resultados ‘mais felizes’ arrisca sugerir que uma história melhor estava à distância de um sonho”, conclui o crítico. “É tocante imaginar Rock Hudson a chegar a uma estreia de mão dada com o namorado, mas, se ele o fizesse, é provável que tivesse sido desacreditado”.

“É ótimo que tenham perguntado este ‘e se...?’, mas imaginam pouco o resultado. Deviam ter sido mais duros e honestos, e talvez alternar entre dois enredos, o que aconteceu e a fantasia simpática deles”, resume Cousins. O que é que acontece ao trabalho de Rock Hudson com Douglas Sirk nesta fantasia, por exemplo? “Sem querer, a fantasia crítica o Rock Hudson da vida real e as formas criativas como negociou a sua sexualidade durante anos, e fez filmes brilhantes. Era pelo menos tão corajoso como a sua versão ficcionada aqui”.

E se em 1947 tivesse estreado um *biopic* de Peg Entwistle, a atriz destroçada que se atirou do letreiro Hollywood em 1932? E se esse filme fosse protagonizado por uma mulher negra, escrito por um negro homossexual e tivesse arrebatado os Óscares?



### Henry Willson (1911-1978)

**Na época em que *Hollywood* se passa, a segunda metade dos anos 1940, Henry Willson era chefe da divisão de talento da Vanguard Pictures de David O. Selznick, depois de ter sido jornalista e agente. Só depois é que se lançaria como agente em nome próprio, pegando em jovens, transformando-os em estrelas, pagando-lhes alterações físicas, dando-lhes novos nomes, muitas vezes em troca de favores sexuais. Terá sido fulcral na carreira de Lana Turner. Na série, interpretado por Jim Parsons, é o agente que transforma Roy Fitzgerald em Rock Hudson. E alguém que, tal como na vida real, tinha ligações privilegiadas com a imprensa e com a máfia**

## Rui Catalão

Quando se foge de quem bate à porta e se vai atrás de um passado que já não existe, todas as relações se tornam improváveis.

O segundo romance de Paulo Faria, *Gente Para Alguém Que Foge*, é um labirinto de muitas pequenas histórias íntimas cortadas pela metade. Entrevista com o autor.

# “A infelicidade aprende-se”

**G**ente *Acenando Para Alguém que Foge* (ed. Minotauro), segundo romance de Paulo Faria, 53 anos, retoma os temas do primeiro, *Estranha Guerra de Uso Comum* (2016): a memória colonial e a relação com o pai, que combateu em Moçambique. Mas desta vez, o narrador de ambos os livros, que se confunde biograficamente com o autor, viaja até aos lugares por onde o pai dele passou. Carlos revisita o seu passado para dar forma a um pai ausente (sendo que esse pai ausente é o pai dele e é ele próprio na relação hesitante com a filha). *Gente Acenando Para Alguém que Foge* (ed. Minotauro) tem apenas 233 páginas, mas o seu narrador viaja por vários labirintos, em busca do seu papel enquanto pai, filho, marido e autor.

“A infância extingue-se no dia em que percebemos que os nossos pais nos sonegaram a parcela mais preciosa do seu afecto.” O livro abre em prólogo com esta frase e prossegue com uma história de traição desconcertante: a de um pai, já casado em segundas núpcias, que visita os filhos para se deitar com a ex-mulher. O episódio serve de mote às brincadeiras perigosas do narrador com a irmã e a uma digressão pelo passado que preencha os espaços em branco do seu presente.

**Carlos, o protagonista do livro, é de uma cobardia assombrosa. Acumula todos os defeitos da geração pós-moderna: espantosamente culto e complexo, com uma capacidade de análise de si mesmo. Ao mesmo tempo não consegue abandonar um nível superficial, quase mesquinho, na relação com os outros. Chega a admitir que a verdade exigiria empenho, enquanto “a mentira quase nem precisava de mim para existir.”**

Já houve quem me dissesse que há muito tempo não lia um romance em que o herói (chamemos-lhe assim) saísse tão maltratado. Também já me falaram em terra queimada. Às vezes, assusto-me com estas coisas que me dizem. Ser escritor é ser um bocado insensível, caso contrário não se consegue escrever certas coisas. Tentei explicar como conseguimos ser perversos sem maldade, sem empenho. Ou antes: sem darmos por isso, sem sabermos porquê. Como crianças a arrancar as asas e as patas a um insecto. Espero ter conseguido que, no final, o romance não seja apenas terra queimada. Tenho muita necessidade de sentir esperança, de sentir alento. Mas é verdade que herdei do meu pai certos traços terríveis. Talvez esse paralelismo nem me tenha passado pela cabeça na altura da escrita. O

romance é sobre a aprendizagem da infelicidade. Vivemos na sociedade da infelicidade organizada. Com a pandemia que agora está a abater-se sobre nós, atingimos, talvez, o paroxismo da infelicidade. É uma aprendizagem difícil, mas a infelicidade aprende-se. **Há uma frase espantosa dita por uma personagem que só aparece uma vez: “Deixe brilhar a sua irmã”. Não temeu que o livro fosse excessivamente autocentrado, que as personagens à volta do narrador não pudessem brilhar? As personagens que mais se destacam chegam a ser as que o exasperam.**

Tenho muita dificuldade em falar com os outros. Se estiver num lugar com muita gente, começo a sentir-me mal, quero fugir dali. Detesto supermercados, concertos, multidões. A intimidade que me custa é, antes de mais, a proximidade física, a proximidade dos olhares dos outros. Faz-me muita confusão. A escrita serve para me esconder. **O livro constrói-se como uma carta a Amália, a segunda mulher do narrador, que se confunde com o autor.**

Queria escrever na primeira pessoa, tal como no primeiro romance, *Estranha Guerra...* Ainda não estava pronto para a terceira pessoa. Hemingway

disse uma vez numa carta (cito de cor) que escrever na primeira pessoa é bom, mas escrever na terceira pessoa é melhor, porque nessa altura o escritor é Deus e sabe tudo. Ainda não estava pronto para isso. A partir do momento em que decidi projectar na personagem do Carlos, o meu alter-ego, o meu monólogo interior a escrita saiu em catadupa. A escrita deste romance salvou-me a vida. **O seu primeiro livro, *Estranha Guerra de Uso Comum*, reaparece no novo romance. Há uma viagem a Moçambique, em busca do passado do pai do narrador. Mas surgem outros temas: a relação com o pai, com a irmã, com a filha, com a mulher e a ex-mulher. Os episódios com estas personagens vão aparecendo alternadamente, criando padrões semelhantes às mantas de retalhos, mas só a meio do livro começam a revelar o puzzle.**

Queria contar as minhas idas a Moçambique, que condensei numa só viagem. Queria contar a minha busca do meu irmão africano, o Artur, que, na verdade, se chama Vítor (se é que ainda está vivo). Isso eu sabia que teria de figurar no romance. Depois percebi que teria de ir muito mais fundo. Teria de contar a história da minha infelicidade, da nossa infelicidade. Só

a dado momento percebi que tinha de me pôr no centro da minha escrita. No centro da minha vida, em suma. **A figura do pai já era preponderante no livro anterior e agora continua a sê-lo. E não apenas o pai do narrador, veterano de guerra, que visitava os filhos para ter sexo com a ex-mulher. O próprio narrador não sabe que papel ter na relação com a filha, que pretende vender os óvulos para financiar uma viagem ao Japão. O pai continua a secar tudo à volta,**





FOTOGRAFIAS DE RUI GAUDÊNCIO

como um eucalipto, mas a narrativa tornou-se mais complexa em relação ao primeiro romance. Quis fazer uma história dos desencontros. Este romance podia chamar-se *Livro de desencontros*.

Há um aspecto estilístico, que contribui para a estrutura dos episódios que se vão intercalando, que tem muito a ver com isso a que chama de “livro de desencontros”: a consequência de qualquer acção é sempre um elemento indeterminado da narrativa. Um

**exemplo: num episódio de liceu, Carlos não corrobora a versão de um colega dele, Antero, que acusa um funcionário de tê-lo agredido (apesar de Carlos ter observado a agressão). Anos mais tarde ele conta a história dos seus pais aos amigos e só então se dá uma consequência, moral, digamos assim: “Todos me negavam, assim como eu negara o Antero.”** Esta forma de avançar com a narrativa, com os acontecimentos “desencontrados” das

**personagens, revela muito das relações entre elas. Foi uma descoberta da escrita ou fez parte do plano de avançar para este livro?**

Aconteceu de maneira bastante orgânica. Não sei nadar. Escrever este livro foi, literalmente, atirar-me para fora de pé. Não tracei um plano, nunca fiz esquemas. Pego numa coisa que aconteceu na verdade, conto-a e começo a imaginar o que poderia ter acontecido a seguir, mas não aconteceu. Às vezes, regresso ao ponto de partida e altero também o relato do acontecimento real. Fico com uma ficção integral, ligada ao sucedido por laços mais ou menos ténues. Mas não consigo arrancar sem a memória.

**Num dos episódios do narrador com a irmã (durante as tais visitas do pai para se deitar com a mãe), Leonor come uma folha que arranca ao romance *Memória de Elefante* (António Lobo Antunes, 1979). A guerra colonial tem sido um tema recorrente na literatura**

**portuguesa. Começou com a geração de Lobo Antunes, Assis Pacheco, Guilherme de Melo e Lídia Jorge, e mais recentemente a sua, de Dulce Maria Cardoso e Isabela Figueiredo. Como é que se relaciona com esta família?**

Todos somos filhos do império, filhos da guerra colonial. O meu romance começa com uma relação ambígua, mal resolvida, entre os pais do protagonista. Podemos ver nessa relação uma imagem da nossa relação com África, com o império, com a memória imperial. Abandonámos África de um dia para o outro e ficámos num limbo. Os veteranos da guerra colonial, os retornados, ficaram numa espécie de limbo, quase na clandestinidade, a recordarem o seu passado às escondidas, nos encontros de antigos combatentes, de retornados. Ficámos num terreno pantanoso, num estado de recalçamento colectivo. Prolongámos a aprendizagem da infelicidade, que vem de trás, da noite dos tempos.

**O livro atinge o seu ponto culminante no episódio de Nova Freixo, onde se reúne um grupo de jovens a trabalhar no projecto da central eléctrica. É quando ficamos a saber que Carlos não abriu a porta ao namorado da filha e é também quando ele faz algo comparável às 301 vacinas**

**“Teria de contar a história da minha infelicidade, da nossa infelicidade. Só a dado momento percebi que tinha de me pôr no centro da minha escrita. No centro da minha vida, em suma”**

**dadas num só dia pelo pai, que era médico. O episódio é ficcional, ou resulta das viagens que fez a Moçambique?**

Na minha primeira viagem a Moçambique, em 2015, viajei com o meu irmão mais novo. Em Nova Freixo, actual Cuamba, ficámos alojados numa fábrica de algodão. Estava a decorrer, ainda na sua fase preliminar, um projecto de electrificação de uma aldeia, sob a égide da EDP. Eu e o meu irmão perguntámos à equipa do projecto se podíamos ajudar, eles disseram que sim e passámos uma semana a trabalhar com eles, no terreno. Esta foi a matriz. As peripécias, as personagens, em certa medida foram inventadas por mim. Hemingway escreveu uma vez a Scott Fitzgerald que “a invenção é uma coisa magnífica, mas o bom escritor não inventa nada que não pudesse acontecer de verdade.”

**Nessa fábrica, aparece uma personagem que irrita muito o narrador, embora ele a descreva como nenhuma outra: “Jean Seberg” de casaquinho de malha com botões nas costas, sapatos camper e o seu arsenal de termos ingleses e eufemismos pedantes como “fecalismo a céu aberto”. Mas quando fica a saber que a família dela tem casa na Ilha de Moçambique, pondera aproximar-se dela. Até que** ▶

**Acenando Para Alguém que Foge, segundo romance de Paulo Faria, 53 anos, retoma os temas do primeiro, *Estranha Guerra de Uso Comum* (2016): a memória colonial e a relação com o pai, que combateu em Moçambique**

► **ponto brincou com o jogo de espelhos autobiográfico?**

Colhi aqui e ali, misturei pessoas diferentes, memórias de coisas que vão ficando, pormenores. Há coisas que vejo ou que me contam e anoto-as logo, sei que vão servir mais tarde. Costumo dizer que sou como aqueles polícias das séries anglo-saxónicas que, ao prenderem os suspeitos, lhes dizem: “Tudo o que disser poderá ser usado e será usado contra si.” No meu caso, tudo o que me disserem poderá ser usado na minha ficção. O episódio da vinda de Borges a Lisboa, à Faculdade de Letras, foi-me contado há muitos anos por um amigo. Mais uma vez, numa época em que eu não fazia ideia de que ia escrever romances. No fundo, andei a vida inteira a acumular material.

**O livro salta entre episódios da viagem a Moçambique e memórias familiares. Durante as primeiras páginas essa opção funciona por compartimentos, como se fossem dois canais diferentes. Mas isso vai criando ressonâncias, associações. A cena do pacote de sumo oferecido pelo narrador – que vai sendo bebido, espremido e lambido pelas crianças, até o revestimento de alumínio brilhar ao sol – é rematada com o regresso à carta escrita a Amália: “será ao teu lado que irei enfrentar a falange dos mortos.” Como é que foi o processo de montagem do material?**

Gosto muito de Mario Vargas Llosa, da *Conversa na Catedral*, de *Pantaleão e as Visitadoras*. Ele usa muito essa estrutura alternada, conta várias histórias ao mesmo tempo, às vezes é extremamente radical nesse processo, a ponto de entrecruzar diálogos, num equilibrismo quase impossível. Li Vargas Llosa muito novo, mas alguma coisa deve ter ficado. As ligações entre as peças que articulo surgem quase organicamente. **Mesmo em brincadeiras de infância, como recortar imagens de livros, a curiosidade pelo passado em África parece votada ao desperdício: destrói-se o livro e os recortes acabam por ir parar ao lixo. Acha que a memória colonial está condenada?**

Não, de todo. Há trabalhos excelentes nesse campo. Aliás, pus uma personagem a citar um livro magnífico da Margarida Calafate Ribeiro, *África no*



**“Os veteranos da guerra colonial, os retornados, ficaram numa espécie de limbo, quase na clandestinidade, a recordarem o seu passado às escondidas, nos encontros de antigos combatentes, de retornados. Ficámos num terreno pantanoso, num estado de recalçamento colectivo”**

**Diz que a sua infância vai continuar a aparecer nos livros. “Quero-a perto de mim, vigiá-la de perto, não a posso perder de vista. É um bicho perigoso, não pode andar por aí à solta”**

*Feminino*, em que ela entrevistou mulheres que acompanharam os maridos nas comissões de serviço, durante a guerra colonial. Uma mulher que ela entrevistou disse uma coisa magnífica: “Era uma traição, traímo-nos sempre, estamos sempre em traição, umas vezes mais, outras vezes menos, mas dificilmente escapamos.” Quando li isto, pensei: “Tenho de usar isto.” Os romancistas são um bocado corsários.

**Um dos aspectos que mais trai os primeiros livros dos escritores é que vêm e já estão a citar outro autor com currículo. No caso de *Gente Acenando* é um soneto de Pasolini, que aparece logo à terceira página do primeiro capítulo. Não receou que as suas personagens e temas ficassem assoberbadas pela erudição do autor?**

Achei aquele verso de Pasolini indispensável: “A verdade que mata quem a descobre porque é dela excluído.” É o que o protagonista sente, quando os pais divorciados se fecham no quarto. Gosto tanto dos sonetos de Pasolini a Ninetto Davoli que nem pensei nisso. Foram sonetos que ele não publicou, que meteu na gaveta, escritos depois de Ninetto se casar com uma rapariga e pôr fim à relação com Pasolini.

**Há um episódio quase sublime (o de Vicenza) em que Amália entra numa igreja para decidir o que fazer da sua relação com Carlos e este, uma vez mais, revela a sua baixeza. Segue-a e depois foge de volta ao ponto de partida, para que ela não descubra.**

Alguém já me disse que via nesse episódio uma imagem da condição do escritor: alguém que fica na penumbra, a observar o mundo, a recolher notas, a canibalizar os outros para escrever as suas histórias.

**Esta ideia de que as personagens se merecem (“seremos o sonho um do outro”) é torturante. A bondade das personagens encaminha-as para relações destrutivas. É essa a herança católica das personagens?**

Carlos não tem uma formação católica, olha para o catolicismo de Amália com espanto, como se assistisse a um milagre. A fé exerce sobre os ateus um incrível fascínio. Mas ele limita-se a assistir ao milagre, não participa. Está excluído de uma par-

te importante da vida. Há uma exclusão que nasce na infância e que nunca mais se solta de nós.

**Há um parágrafo em que usa duas frases para polarizar duas épocas diferentes: “Se tiver de haver prostitutas para a minha filha chegar virgem ao casamento, então que haja”; “A tua felicidade acaba onde começa a felicidade dos outros.” A moral pode ser diferente, mas mantém-se essa visão restrita, de que a felicidade não chega para todos.**


Saímos de um lugar de exclusão (o colonialismo, o império, a guerra colonial) e não soubemos aproveitar a experiência dos que foram actores dessa exclusão. Essa exclusão não foi trazida à superfície, foi reduzida a estereótipos. Portanto, acabámos, inevitavelmente, em novos lugares de exclusão: a Lisboa da explosão turística era, antes de mais nada, um lugar de exclusão dos próprios lisboetas. E agora, com a pandemia, com o vírus, chegámos à exclusão suprema, regressámos às formas mais arcaicas de exclusão.

**Na única vez em que Carlos revela simpatia por alguém é quando o namorado da filha lhe diz, de forma indirecta, que ele faz parte daquela geração de pessoas “cheias de coisas que ficaram por acabar”. O que é que este livro encerra e quais são os temas que vão continuar a fazer parte dos próximos?**

Assis Pacheco diz num poema: “Dizem que a guerra passa: esta minha passou-me para os ossos e não sai.” Com a minha infância é o mesmo. Vai continuar a aparecer. Não me quero ver livre dela. Quero-a perto de mim, vigiá-la de perto, não a posso perder de vista. É um bicho perigoso, não pode andar por aí à solta.

**O livro termina com Carlos a descobrir que vai ser avô. É um resgate do lugar que ocupa na relação com a família?**

Interessa-me perceber em que estado se encontra o meu desencontro com os que me são mais próximos. Interessou-me projectar no romance os meus medos, as minhas angústias. Como se o romance passasse a conter um lado de mim que, doravante, só visitarei quando me apetecer. Claro que isto é impossível, mas o simples facto de poder criar esta ilusão ajuda-me.



Fotografia de migrante português cortada em duas partes: depois de chegar a Paris, o migrante enviava uma parte à família, a outra era entregue pelo guia também à família que, assim pagava, o valor combinado pela travessia

# Em nome dos homens que a Europa tornou invisíveis

José Marmeleira

*Um Sétimo Homem* de John Berger e Jean Mohr fala-nos de uma experiência humana que continua a ser deste tempo: a do migrante sob as condições do capitalismo e da impiedosa mercantilização da vida humana. Com imagens fotográficas e uma escrita que ilumina os homens para lá da função do trabalho.

“O álbum está vivo”. Foi assim que, em 2010, o escritor, ensaísta e crítico de arte John Berger (1926-2017) descreveu *Um Sétimo Homem* (1975), obra realizada e publicada em 1975 com o fotógrafo suíço Jean Mohr (1925-2018). Porven-

tura, também hoje, o leitor reconhecerá a justeza de semelhante descrição. As palavras e as imagens do livro que a Antígona publicou, com tradução e posfácio de Jorge Leandro Rosa, retratam uma experiência que, mais ou menos distante, permanece connosco. Nos jornais, na televisão, nas ruas, na cidade. A dos

migrantes, com as suas esperanças e os seus sonhos, as suas aflições e os seus pesadelos.

Financiado com parte do valor monetário do Prémio Booker que em 1972 havia sido atribuído a Berger, *Um Sétimo Homem* corresponde a uma acção intelectual na esfera pública: “expor a experiência do

trabalhador migrante relacionando-a com o que o rodeia – tanto física como historicamente” num espaço e tempo definidos. O ponto de vista do autor abrange o sociológico e o económico, mas reduzido a estes o seu texto não seria fiel ao tema. Contra o sombreado kafkiano da realidade, é a sua escrita poética que

ilumina os migrantes, afirmando-os enquanto homens e não material humano.

Um breve folhear das páginas identifica a época. O século XX, primeiro quarto dos anos 70, a construção acelerada da Europa económica e a crise, que viria afirmar o neoliberalismo, ao virar da esquina. ▶

**Migrantes à chegada, na estação ferroviária de Genebra**



► Retratos de homens, espanhóis, turcos, gregos. Podiam ser portugueses, há mesmo um português (as mulheres também aparecem, mas nota Berger, “escrever adequadamente sobre a sua experiência exigiria outro volume. Esperamos que venha a existir”). Vêmo-los na construção civil, em túneis, em fábricas, nas cozinhas, nas ruas, nos dormitórios, nos seus quartos mínimos onde dormem. Empregados das cozinhas, de limpeza, a dar os corpos às máquinas, em Genebra, Estugarda, Viena, Lyon, Frankfurt. Uma Europa noutra Europa.

Em fotografias, à volta e entre palavras, *O Sétimo Homem* não se fecha a recém-chegados. Nas histórias que conta, também fala (sem o dizer) dos migrantes africanos que construíram Lisboa, dos paquistaneses e nepaleses que trabalham no Alentejo, de todos aqueles que, citando John Berger, experimentaram “a coragem da partida, a resistência necessária para o caminho, o choque convite mítico e posterior para vir e integrar-se, as mortes lá longe, o negrume das noites no estrangeiro, a orgulhosa obstinação em sobreviver”. Por que apesar das circunstâncias singulares, das transformações ocorridas até 2020, há fenómenos que persistem. Aquele tempo ainda é este tempo, o do migrante sob a condições do capitalismo e da impiedosa mercantilização dos homens.

**Números nos corpos**

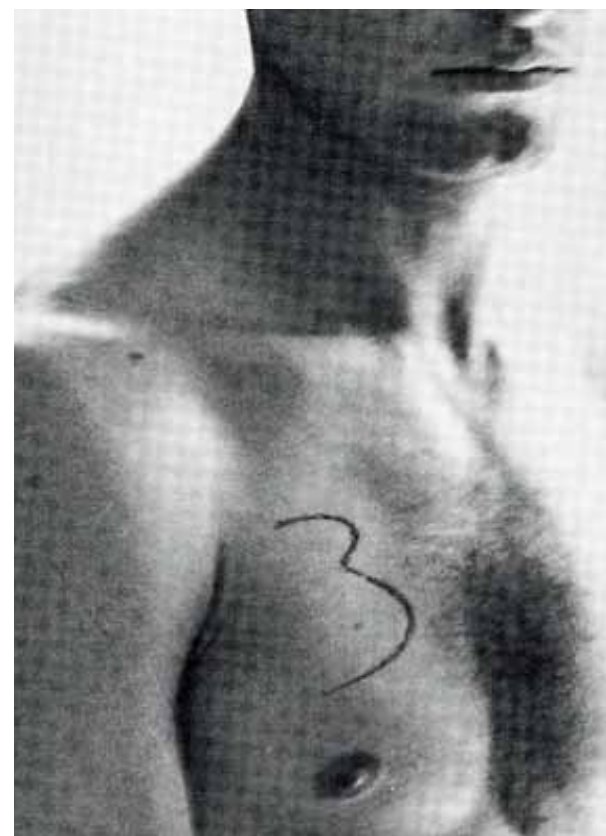
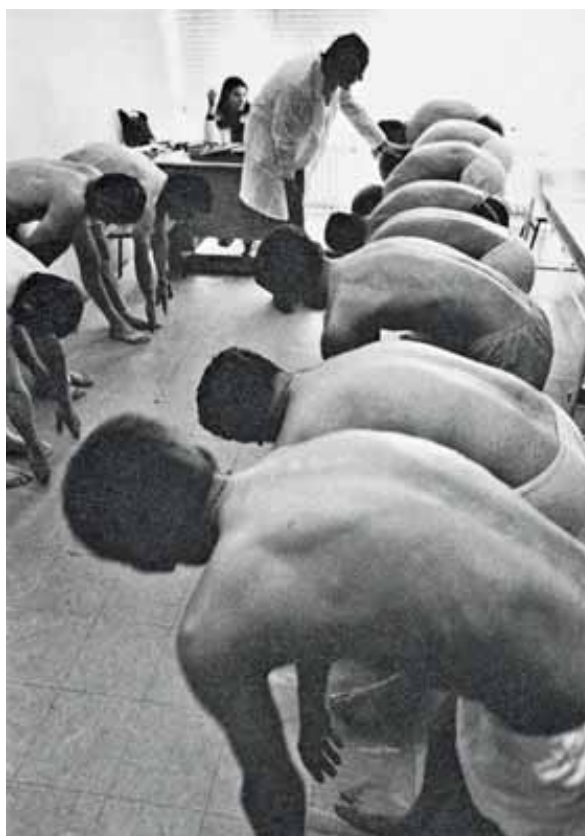
Um “álbum de família” de todos os migrantes para todos os filhos de migrantes, propõe o escritor no prefácio de 2010. Com Jean Mohr, Berger conta uma história de todos aqueles que já foram, são e possam vir a ser migrantes. Os dois autores testemunham a partida, observam o trabalho, meditam sobre o mítico regresso. E pensam sobre a fotografia, na condição de instantâneo de um ser humano e elemento mnemónico. Tributo e definidor de ausências – mulheres, filhos e filhas, familiares – que o migrante espera ver preenchidas, a fotografia é dele. E a imagem fotográfica não apenas fixou, não apenas guardou, serviu de prova da “boa viagem”. Berger introduz a história do português que cortava a sua fotografia em duas partes. A primeira entregava ao guia que o conduziria ao outro lado da fronteira, a segunda enviava à família pelo correio, quando em Paris. A imagem voltaria a ser apenas uma depois do guia entregar a sua parte

Um breve folhear das páginas identifica a época. O século XX, primeiro quarto dos anos 70, a construção acelerada da Europa económica e a crise, que viria afirmar o neo-liberalismo, ao virar da esquina. Retratos de homens, espanhóis, turcos, gregos, portugueses

da fotografia à família e receber o pagamento. Entretanto, o homem (marido, filho) encontrava-se já do outro lado. Um migrante.

A primeira etapa da jornada aponta à metrópole, com as suas promessas e possibilidades de abertura. O migrante é rural antes de ser estrangeiro, mas a cidade é a mesma, dentro ou daquele lado da fronteira. “Aquilo que ela oferece destina-se aos que nela são vitoriosos, não aos que nela falham. [Ele] põe-se a imaginar os troféus da cidade a flutuarem sob águas negras, essas em que se afogam os derrotados” (página 88). Na narração, Berger vai introduzindo fenómenos de longa duração, refere-se a momentos históricos. A transformação do capitalismo, a mercantilização do globo, a expansão das grandes metrópoles. Assinala o aumento do número de migrantes do Sul da Europa na indústria do Norte do continente. Recorre à estatística, a relatórios, a conceitos económicos, à teoria social. Mas é quando se afasta da abstração, deixando a fotografia na companhia das palavras, quando se limita a contar que *Um Sétimo Homem* ganha o sopro literário que o singulariza.

Passada a fronteira, o migrante torna-se um corpo. Esta transformação é retratada nos exames médicos



**Exame médico de migrantes turcos candidatos a trabalhar na Alemanha**





**Partida de migrantes na estação ferroviária de Istambul e migrantes na estação ferroviária de Estugarda**

a que os trabalhadores turcos eram sujeitos na Alemanha. São-lhes feitas análises à urina, marcam-lhes números na pele – vemos-os em filas, circunspectos, hirtos, sob a observação de homens e mulheres vestidos de batas (páginas 56-58). Aqueles considerados aptos ficam, os outros têm de regressar à fronteira. Depois vem a qualificação para o emprego, o início de uma vida nova, não como homens, mas como “monitores de máquinas, varredores, cavadores, preparadores de cimento, perfuradores, empregados de manutenção”. Nascerem para uma nova vida, onde tudo parece novo, em que a língua falada se tornou incompreensível. Vendem a vida para poderem viver, “na linha de montagem da fábrica da Ford, em Colónia, nas oficinas da Renault, na fábrica de Volvo do Gotemburgo, nas fábricas de máquinas de lavar em Lyon”. Berger não idealiza a aldeia que deixaram para trás, mas é mais severo para a cidade, talvez demasiado severo, se o compararmos com cineastas como Ken Loach ou Mike Leigh (também eles britânicos): “Uma acção espontânea, em nada premeditada. Um protesto contra uma injustiça sofrido por um outro. Uma oferta que é na realidade um sacrifício. E esta a acção desencadeia um eco, uma ressonância

(...). É inaudível, mas completa o acto. Na metrópole nenhuma acção assim poderia ser realizada”.

A cidade não vê o migrante, ele é invisível, porque, conclui Berger, pelo menos desde o século XIX, ele esteve sempre aqui. Não é uma novidade. Na Europa, a crescente terciarização dos trabalhos nos países desenvolvidos, “com o aparecimento de funcionários de todos os tipos” traz uma gama de empregos que embora frustrantes e desumanizadores, não são fisicamente penosos”, mas não elimina o trabalho não-qualificado. A economia em permanente crescente exige-o. Afinal, “quem deveria construir os novos edifícios, as novas estradas, modelar os materiais, limpar as cidades, trabalhar nas linhas de montagem, extrair os minérios, acondicionar as mercadorias, enterrar as canalizações?”.

### **Alucinação e sofrimento**

A este labor, Berger dedica dois trechos inesquecíveis. O de trabalho de um migrante num matador industrial e as condições de vida e trabalho na perfuração de um túnel sob a cidade de Genebra, essa “capital de palavras: palavras escritas em relatórios e em cheques: palavras ditas, interpretadas, registadas” (página 161). O primeiro tem a

densidade de um conto, não há fotografias. No interior das instalações, o homem percebe que o matador industrial não é o matadouro da vila ou da cidadezinha natal. A linha de abate é mais veloz. Diante dos seus olhos, agitam-se, em movimentos febris e metódicos, máquinas hidráulicas, guindastes, laminas eléctricas. Fluxos de cabeças de bois para lavar e de casco para transportar num ritmo que, sem cessar, lhe provoca alucinações. Confiava “que as cabeças que lavava eram as mesmas que lavara no dia anterior”, que “os flancos se voltavam a ajustar e as pelas voltam a ligar-se e a ficar inteiras”. O estado de delírio prolonga-se pela noite, quando julgava ouvir, nas ruas (de onde todos os animais desapareceram), o passar de uma manada invisível.

Debaixo de Genebra, a vida dos trabalhadores espanhóis é relatada num registo próximo do da reportagem. As fotografias de Mohr retiram do escuro os rostos dos homens que criam um sistema de drenagem a trinta metros ou mais de profundidade. São trabalhadores subterrâneos e “cada um está fechado na própria visão de um mundo diferente (...). Não tem qualquer tipo existência natural enquanto ser sexual nem qualquer existência legal enquanto ser político. Enquanto durar o trabalho no túnel, ele estará em sofrimento”. Do outro lado, na vida nas camaratas, há tempo para o lazer possível, aquele que força o migrante “lembrar-se de como está longe de tudo o que ainda considera a sua vida real”. Aqueles homens vivem sob condições humilhantes, sentem-se mortos e condenados. O tom de Berger exclui qualquer condescendência e só as fotografias de Mohr o salvam do fatalismo. Nelas, aqueles migrantes tocam guitarra, desafiam, conversam, jogam, bebem, dançam. Voltam a ser homens.

Como diz o próprio Berger: “A música apodera-se do presente, fracciona-o e faz disso uma ponte que o conduz ao tempo da vida. O ouvinte e o cantor pedem emprestada a intencionalidade da música e encontram aí uma amálgama perdida feita de passado, de presente e de futuro. Ele atravessa a ponte, uma e outra vez enquanto durar a música”.

Mas quando música acaba, tudo volta a ser desprovido de sentido, inclusive o dia do regresso ao país de origem. “Pela primeira desde há um ano, ele é visto o como desejável. Pela primeira vez desde há um ano pode permitir ser-se afável, mas o seu regresso definitivo será sempre mítico”, preso ao domínio das preces e das orações”, conclui o crítico de arte e escritor. Ou, acrescente-se, enquanto não resgatar o seu nome, de pai, de cidadão, de homem. Enquanto continuar a ser apenas um trabalhador que não se cansa, que não morre, que não nasceu. Essa é a gesta do migrante, heróica, digna e desesperada, que continua a ser ouvida e contada. Até quando?



**Jean Mohr e John Berger propõem um “álbum de família” de todos os migrantes para todos os filhos de migrantes**

## Ficção

### Um escuro tão minuciosamente iluminado

Romance-deformação. A ficção como pesquisa de materiais autobiográficos, inevitavelmente alterados pelas vagas de uma recriação efabulada. *Hugo Pinto dos Santos*

**A Lição do Sonâmbulo**  
Frederico Pedreira  
*Companhia das Ilhas*



Uma das primeiras coisas que se podem avançar acerca do livro de Frederico Pedreira é que este constitui um acto de coragem.

Não é negligenciável a deformação que consiste em romancear uma autobiografia, ou tornar eminentemente autobiográfico um romance. Especialmente se o foco se encontra na infância. Porque nenhum dos géneros sai incólume dessa fusão. Paralelamente a esse facto, a narrativa centra-se na infância, e não, por hipótese, na adolescência, ou nesse dúbio capítulo da vida a que se chama, por vezes, o do “jovem adulto”. Quando essas fases da vida surgem, é por contraponto ou antecipação, em certos flashes narrativos de *A Lição*, como esse em que se alude ao Lido e a Veneza, que se ligam a esse majestoso livro de poesia do autor, *Presa Comum* (Relógio D'Água, 2015). De resto, poderíamos recuar, ainda, a um livro anterior de Pedreira, *Um Bárbaro em Casa* (Língua Morta, 2014), para entrevermos já esse cruzamento de registos, a deliberada mestiçagem dos géneros (entre o diário e o conto, ou a novela), noutro notável livro de F.P. Por outro lado, não seria inverosímil conceber em *A Lição do Sonâmbulo* uma espécie de prequela da idade adulta, sombria e magestaticamente plasmada em *Um Bárbaro*. Mas, em *A Lição*, seria muito mais fácil cair nas armadilhas dos sentimentos mais baratos. O autor não caiu. Ou muito raramente “tropeçou de ternura”. Estudar a infância, ou fazer resumos sobre a matéria, é, obviamente, perigoso em termos



RUI GAUDÊNCIO

**O livro de Frederico Pedreira é um acto de coragem: romancear uma autobiografia, tornar autobiográfico um romance**

literários. Se essa infância é protegida, aparentemente insenta de tensões, perigos, ou acontecimentos, as dificuldades avolumam-se, porque passam a faltar esses desafios e obstáculos, que intensificaram a tensão narrativa. Por conseguinte, não foi a nenhum desses ingredientes que Frederico Pereira pôde recorrer. O manejo da linguagem é uma das formas que este livro tem de se salvar de uma placidez insuportável – “ficava a trabalhar na minha imaginação como plantas exóticas cheias de ângulos proibidos” (p.62); “a febre subsidiava-me os sonhos numa nuvem lenta e fumegante que se adensava junto ao radiador o quarto” (p.122). Sem essa destreza, o que impediria o amolecimento de tudo, em redor de um sujeito que se expõe a recordar (ou ficcionar essa recordação, a certa altura, será indiferente) o que há de mais frágil em cada qual? Por acção dos excessos sentimentais, que se poderiam instalar, ou do relaxamento formal, que se poderia estender a todo o livro.

Apesar de o narrador avançar a sua “inaptidão para contar histórias” (p.107), reiterando a sua incapacidade para ser “um belo contador de histórias” (p.112), o acastelar de memórias e dados provenientes de um passado recriado (ou imaginado), no seu todo, complexo e prolongado, não deixa de ter algo de proustiano. Marcel Proust chega mesmo a ser

mencionado, ao longo de *A Lição do Sonâmbulo*, pelo que não se pode dizer que este romance oculte essa ideia, ou faça dela um mecanismo sub-reptício; mas também não acalenta qualquer filiação particular, nem por mimetismo, nem por qualquer estilização anacrónica, tão-pouco pela caducidade dos seus processos. Ainda assim, os parágrafos encorpados, o balanço imponente das frases – estiradas, de longa respiração –, às quais não faltam sequer retomas oralizantes, recordam inevitavelmente a matriz proustiana. Num romance que voga nesse rio em que se cruzam a autobiografia e a invenção, tudo se mantém num grau de comoção ínfimo, em certa mediania dourada do estilo, que se sustém nesse ápice em que tudo podia retumbar em derrame sentimental. Isso não significa, entretanto, nenhum utilitarismo na expressão.

Neste tipo de espeleologia das profundezas biográficas do sujeito da escrita a qualquer um poderá falhar o pé, ou bem pode suceder que algum imprevisível agite em demasia o percurso. Tudo por certo aconteceu a Frederico Pedreira; mas o que mais merece ressaltar é que, a despeito dessas momentosas condicionantes, a construção de *A Lição do Sonâmbulo* não denuncia brechas preocupantes, nem que ponham em causa o edifício erguido. Pelo contrário, o que FP conseguiu alcançar bem nos pode parecer o

resultado venturoso de um trabalho seguro, mesmo se não isento de riscos. Escavar em fundações biográficas próprias, recriá-las, ou forjá-las de raiz, é (repete-se) uma situação de perigo concreto. Não há oportunidade para voltar atrás, depois de se perceber que este livro investiga a infância de quem o escreve. Mesmo se esse período da vida tivesse sido completamente efabulado, nos seus pormenores, no quadro geográfico, no compor dos caracteres, na apresentação os enredos, nas relações, sobretudo, que se estabelecem entre essas e outras variáveis. Questão de somenos importância, saber se sim ou não. O que nos deve importar é o cerco emocional suscitado por este ponto prévio. E que o livro assume. Não há, realmente, grandes possibilidades de gizar tiradas que, com qualquer dose de cinismo, endurescessem o registo, protegendo o sujeito da posição de óbvia vulnerabilidade em que se encontra. Uma criança é uma criança, é uma criança.

Um atenção irradiante e animosa, dispensada a minúcias aparentemente menores, confere uma especial acuidade a esta escrita, detenha-se ela num centro comercial “afogado no silêncio o ar-condicionado e das poucas plantas de plástico que morriam de tristeza no vazio dos respectivos canteiros” (p.78), num tique de fala de quem repete o estribilho involuntário “como quem cospe caroços” (p.79), ou na personagem que usa a expressão “sair do ‘serviço’” (p.84) para referir o fim do dia de trabalho. São elementos que enraizam no mundo concreto a prosa de *A Lição*, sem que esta resseque nesse gesto de captar certos segmentos do real. E é este tipo de esmero que funciona como a argamassa que aglutina as partes e os materiais da construção; e a memória tudo solidifica e erige.

O título de *A Lição do Sonâmbulo* retoma-se para nomear o último capítulo. Depois de algumas prolepses, que conduzem a narrativa à idade adulta, o narrador regressa ao centro nevrálgico do romance. A “casa verde”, sede do núcleo familiar, é o espaço privilegiado pela narrativa, local das tensões e dos conflitos que se levantam perante o correspondente do narrador na idade imatura. Tudo parte desse domicílio, e é aí que o narrador torna, para deixar uma pista de interpretação possível. O sonâmbulo do título é, por certo, o próprio narrador, e esse estado de sonambulismo é o traço de união entre a criança e o adulto. Este, afinal, e ao contrário do que o próprio narrador supusera ao longo de *A Lição*, carregará para a maturidade essa condição. Espécie de limite entre a vigília e a consciência, a sua lição talvez consista em assumir a possibilidade de nunca assumir um ser absolutamente consciente, absolutamente da razão.

## A vida ardente de um teólogo radical

Éric Vuillard na sua “zona de conforto”: revisitação ficcional de momentos e episódios históricos. *Mário Santos*

**A Guerra dos Pobres**  
Éric Vuillard  
(Trad. João Carlos Alvim)  
*D. Quixote*



A revisitação ficcional de certos momentos e episódios históricos aparenta ser a “zona de conforto” do escritor e

cinasta francês Éric Vuillard (n. 1968). Era assim em *A Ordem do Dia*, premiado com o Goncourt em 2017 e livro de estreia do autor em Portugal, no ano seguinte. É assim em *A Guerra dos Pobres*. Se, no primeiro caso, o momento histórico revisitado era o da ascensão e consolidação do nazismo na década de 1930, no segundo, Vuillard recua até à primeira metade do século XVI para falar das revoltas populares que então ocorreram em territórios que integram agora a Alemanha e a Suíça. Na verdade, e apesar do título heróico, seria mais exacto dizer que esta “narrativa” é uma biografia breve e romanceada de Thomas Müntzer (1490-1525), centrada no papel que este teólogo e pregador radical encarnou no início da Reforma protestante e na episódica liderança das referidas revoltas.

Tal como qualquer outra, ficcionada ou não, esta biografia também começa antes da chegada do biografado ao mundo. Começa cerca de meio século antes, quando certa “matéria ardente [...] escorrera de Mainz [ou Mogúncia, como era costume grafar-se em português] para o resto da Europa”, por via de uma nova tecnologia aprimorada por Gutenberg e ainda hoje vigente. Com a impressão da famosa e formosa Bíblia, a palavra escrita acabava de entrar na época da sua reprodução mecanizada: “Fora dessa forma que, pelo espaço de três anos, se fizeram cento e oitenta, durante o mesmo tempo em que um único monge, sozinho, teria apenas copiado uma. E os livros multiplicaram-se como os vermes no corpo.” (p.11) E as ideias no mundo. O resto – incluindo Lutero e a Reforma – é História.

Contada com um vigor e um lirismo que, se não emulam a veemência polémica e radical do protagonista, compensam a brevidade do relato de Vuillard, a



### Vuillard recua até à primeira metade do século XVI para falar das revoltas populares em territórios que integram agora a Alemanha e a Suíça

história de Müntzer é alimentada pelo novo clima cultural e mental que a recente revolução tecnológica havia inaugurado: “[...] o pequeno Thomas Müntzer lia a Bíblia, cresceu na companhia de Ezequiel, de Oseias, de Daniel, mas eram Ezequiel de Gutenberg, Oseias de Gutenberg e o seu Daniel”. A palavra fluía, agora sem intermediação, entre o Livro e os seus leitores. Müntzer “estava sozinho, como um ladrão, e simultaneamente inocente”.

Para melhor respaldo de uma narrativa com tão promissor título, Vuillard vai mais longe (como se usa dizer em linguagem jornalística) e viaja até Inglaterra, para falar das revoltas camponesas que aí floresceram dois séculos antes e da primeira tradução da Bíblia latina para uma língua vernacular europeia impulsionada por John Wyclif (1328-1384), que assim “inaugura o que iria tornar-se a Reforma” (p. 20). Diz o autor que este teólogo de Oxford “não era parco em loucuras” e, tendo declarado que “a escravatura é um pecado” e que o clero “deveria passar a viver em pobreza evangélica”, ousou ainda formular uma “ideia mais terrível, e advogou a igualdade entre os homens.”

Aceleremos, agora, “o pequeno caranguejo do tempo” (p. 51). Thomas Müntzer tornar-se-á pregador em Zwickau, na Saxónia, onde pontificam outros “loucos furiosos” cujo “racionalismo” os leva a ler Erasmo e Lúlio em vez de Agostinho e Aquino: “querem-se nus perante a verdade” (p. 14). Expulso, viaja para Praga, onde redigirá um manifesto “de forma impulsiva e desordenada”, seguindo “o fio ardente do seu desejo”. Que parece insaciável. Müntzer “devorará ossos velhos, ramos, pedras, lama, leite, sangue, fogo. Tudo.” (p. 32) Depois vagueia, radicaliza-se, insurge-se contra (quase) tudo e contra (quase) todos. Há nele um “excesso de paciência” revolucionária que assusta. Müntzer “convoca o Reino de Deus aqui e agora” (p. 44). Porque “as fantasias são um dos caminhos da verdade” (p. 52). Mas, se os pensamentos “que não se

traduzem em palavras caem para sempre”, o que acontecerá às palavras que não se traduzem em acções? Em Allstedt, na Turíngia, Müntzer despreza a “vida fácil” de Lutero e pergunta: “Se não querem suprimir as causas do motim, como poderá ele alguma vez solucionar-se?” (p. 48) E passou à acção. Afirma Vuillard que há em Thomas Müntzer “uma afinidade prodigiosa entre a palavra e a negação” (p. 43). Entretanto, o seu fim é conhecido.

## Entre o medo e o desejo está a paixão

Com a Europa das guerras napoleónicas em fundo, Jeanette Winterson indaga acerca do lugar do corpo no jogo do amor e do prazer. *A Paixão* cruza fantasia e realidade, ironia e um olhar sobre convenções a partir de duas personagens marginais à grande História. *Isabel Lucas*

### A Paixão

Jeanette Winterson  
(Trad. Paulo Osório de Castro)  
*Elsinore*



veneziana que viveu na Europa das guerras napoleónicas. Tem o efeito de um refrão, carga desafio e ambiguidade suficientes para enredar o leitor no labirinto narrativo que é o quarto livro da britânica Jeanette Winterson (Manchester, 1959), um original de 1987 só agora com edição em

Portugal. *A Paixão* chega meses depois de *Frankissstein* (Elsinore, 2019), uma ficção sobre a vida de Mary Shelley e do seu clássico *Frankenstein*, que esteve na *longlist* da última edição do Booker Prize, e tem muitos dos elementos que tornaram Winterson uma das autoras mais estimulantes e criativas em língua inglesa: arrojo, fantasia, ambivalência, ironia, sentido poético, contenção e, com isso, uma teia de significados que induzem a uma espécie de perdição, que é um dos efeitos mais instigantes da literatura.

O romance tem como protagonistas/narradores duas personagens marginais ao jogo de poder e glória alimentado pela ambição de um homem por quem a França se apaixonou e que está tão apaixonado pela Europa como por frango assado. “Conta-se que Napoleão tinha tal paixão por frango que obrigava os seus cozinheiros a trabalharem o dia inteiro”, conta Henri, o primeiro narrador, jovem natural de uma aldeia francesa, recrutado para a guerra, que sonha em ser tambor, mas não tem mãos nem estatura para outra coisa que não o de auxiliar de cozinha. “Ele gostava de mim porque eu sou baixo. Estou a gabar-me. Ele não desgostava de mim. Ele não gostava de ninguém, a não ser de Josefina, e gostava dela da mesma maneira como gostava de frango.” Por sua vez, Henri estava apaixonado por Napoleão, até essa paixão se transformar em ódio e ele se apaixonar por Villanelle que, por sua vez, se apaixonou por uma mulher que lhe ficou com o coração.

“Eu não sabia o que era sentir ódio, menos ainda o ódio que vem depois do amor. É enorme e desesperado e anseia por que se demonstre que ele é injustificado. (...) Se o amor foi paixão, então o ódio será obsessão.”

Henri serve Napoleão em França, Inglaterra, na Rússia, onde encontra Villanelle. Ela é em tudo contrastante com a insegurança, ingenuidade e, de certo modo, a rudeza de Henri. Enquanto Henri surge como uma espécie de

narrador de factos, ou da História, que intercala com a sua experiência de formação enquanto indivíduo, Villanelle tem o papel da sedução narrativa e contém, em si mesma, características fantásticas. Filha de um barqueiro de Veneza, a cidade do prazer, tem os pés aplanados, como os dos homens barqueiros, é capaz de caminhar pelas águas, uma figura meio andrógina que gosta de se vestir de homem, apaixonou-se por uma mulher, mas tem prazer em amar todos. *Croupier*, aprendeu o jogo, o da mesa de dados, das cartas, e o da manipulação de emoções à custa de tanto observar olhares e expressões dos que estão dispostos a apostar tudo. “Sempre fui jogadora. É um dom natural em mim, tal como roubar e amar”, diz quando conta a sua história a Henri, o modo como foi parar à cama dos generais de Napoleão, vendida pelo marido traído numa mesa de jogo.

Dividido em quatro partes – *O Imperador, A Rainha de Espadas, O Inverno Zero e O Rochedo* –, o livro é uma indagação acerca da identidade (também de género) e da natureza da paixão, à medida que as vozes se intercalam. Henri é o narrador da primeira parte, Villanelle a da segunda, roubando logo aí o protagonismo a Henri; na terceira parte Henri volta a ser o narrador e na última as vozes dos dois cruzam-se numa polifonia encantatória, uma deriva mais do que nunca comandada pela paixão, paixão que tira todos os medos, excepto o da perda do objecto da paixão.

“Nós que somos fluentes numa língua descobrimos que a vida é uma língua estrangeira”, diz a certa altura Villanelle, a que gosta “de sentir o cheiro da tensão nos jogadores”. “Mesmo os mais calmos, os mais ricos, têm esse cheiro. Qualquer coisa que fica entre o medo e o desejo sexual. Paixão, suponho eu”. Villanelle, a que descobre o jogo dos amantes numa das mais belas passagens do livro. “Os amantes não estão na sua melhor forma quando é preciso. As bocas ficam secas, a



Uma das autoras mais estimulantes em língua inglesa: arrojo, fantasia, ambivalência, ironia, sentido poético, contenção...

palma das mãos transpira, a conversa fraqueja e, durante todo o tempo, o coração ameaça levantar voo do corpo numa vez por todas. É sabido que há amantes que têm sofrido ataques cardíacos. Certos amantes bebem de mais, por nervosismo, e ficam incapazes de actuar. Ou comem de menos e desmaiam durante a consumação que desejaram ferverosamente. Não deixam as coisas fluir e a maquilhagem despega-se. Não é só isso. Correrá mal aquilo em que se tiver apostado, seja lá o que for: o vestido, o jantar ou a poesia.”

Comparado a Xerazade, a que descobriu o poder das histórias enquanto ferramenta de sobrevivência, e ao fantasioso realista de Gabriel García Márquez, *A Paixão* tem uma singularidade que vai buscar essas influências e as conjuga com a antiguidade clássica. A epígrafe é da *Medeia*, de Eurípedes, “tu da casa paterna navegaste,/ coração tresloucado, separando/ do mar os dois escolhos,/ em terra estranha habitas”. Henri gostaria de chegar salvo como Ulisses. Ele e Villanelle anseiam por esse regresso. Ele alimentando a ilusão, que sabe perdida, de que a casa é imutável, como anseia qualquer viajante no retorno, e ela para mudar o curso dos acontecimentos, mantendo o espírito rebelde, desafiando convenções em relação ao corpo, ao papel da mulher no amor e na sociedade, e a relação com o divino.

A figura do labirinto, já aqui apresentada, encaixa na forma que Winterson dá ao romance e é uma das suas principais qualidades, assente no pressuposto de que a forma de contar a história é uma das receitas da sua eficácia. Mas encontra continuidade no facto de as personagens se perderem no labirinto que é Veneza, uma das ideias tantas vezes repetidas no livro e que acentua o seu tom de canto ou poema. Veneza, a cidade que resiste e desafia o racional, tal como este romance; Veneza, onde as portas da frente se abrem para a água, cidade labirinto. “Esta cidade envolve-se sobre si própria. Os canais escondem outros canais, as travessas cruzam-se e entrecruzam-se, de modo que não saberás qual é qual senão depois de teres vivido aqui toda a vida. Mesmo depois de vires a conhecer bem as praças, de poderes passar do Rialto para o Ghetto e de saíres para a laguna à vontade, ainda haverá sítios que nunca serás capaz de encontrar e, se de facto os encontrares, arriskas-te a nunca mais voltar a viver em São Marcos. Reserva muito tempo para as tuas actividades e prepara-te para seguir outro caminho, para fazer algo que tu não planeaste, se for para aí que as ruas te levam.” Este conselho de Villanelle a Henri, depois dele se perder cinco dias em Veneza, pode ser muito bem uma metáfora para o novo de amor e morte que é *A Paixão*.

# Crónica de um *death wish* anunciado

Michael Winner, teria sido essa a sua patifaria e o seu feito grosseiro, foi um dos inventores de uma fantasia e de um pesadelo: o filme de violação-vingança em que a classe média branca ripostava quando ameaçada. Terá sido também isso. Mas... e se escaparmos à rigidez dos obituários descobrindo magníficos filmes sobre homens carentes de transcendência, de que se afastaram para criarem as suas regras?



Quando Michael Winner morreu (1935-2013), os obituários foram ocupados por Bernhard Goetz. Em Dezembro de 1984, Goetz, diploma de engenharia eléctrica e nuclear pela New York University, sentindo-se ameaçado por quatro jovens negros que dele se aproximaram para o assaltar na carruagem do metro de Manhattan, disparou. Nove dias depois entregou-se à polícia. Seria julgado por tentativa de homicídio (um dos baleados desse episódio que escalou a partir de uma troca de palavras, “tens 5 dólares?”), ficou paraplégico e com lesões cerebrais).

Numa época em que as cidades americanas atingiam níveis assustadores de violência e abandono, o caso do “justiceiro do metro”, como a imprensa tituló, incendiou o debate nacional sobre os limites da “legítima defesa” e sobre a (falta de) confiança dos cidadãos, a chamada “gente normal”, nas forças da lei. Goetz seria a prova desse sentimento de insegurança já que fora alvo, três anos antes, de outro ataque no metro, de que escapara ferido no joelho – os assaltantes também escaparam e foi a razão por que Goetz em 1981 comprou uma arma.

Incensado e vilipendiado pela imprensa e pelo público, que em 1984 flutuavam entre uma e outra coisa consoante a figura se prestava a fantasias ou a pesadelos, Goetz, que no metro regressara ao corpo de um dos assaltantes para disparar uma outra vez, foi considerado inocente de todas as acusações. Excepto a de posse ilegal de arma.

Quando o britânico Michael Winner morreu, o *Guardian* considerou Bernhard Goetz a concretização da fantasia que o “alegremente impertinente” e “conservador” inglês criara com um filme realizado em Hollywood dez anos antes: *Death Wish/O Justiceiro da Noite* (1974). Winner, seria esse o seu grosseiro feito, fora um dos inventores de uma marca *exploitation*: o filme de violação-vingança em que a classe média, branca e burguesa ripostava quando ameaçada. Mas sem conseguir estar à altura de outras catarses dos anos 70, *Clockwork Orange*, *Dirty Harry*, *The French Connection*, *Taxi Driver*; sem também nunca ser Martin Scorsese ou mesmo Sam Fuller e Don Siegel... Assim sendo, teria merecido ser engolido pelo buraco negro: repousa nos “*forgotten seventies*”.

Não há como contrariar objectivamente as linhas principais deste obituário do *Guardian* escrito a 21 de Janeiro de 2013... Caso encerrado.

Em 2013, talvez não fosse fácil ver de outra maneira, tão recentes eram as polémicas originadas pelas sequelas de *Death Wish* (a sequência de abertura do capítulo 2, em 1982, dera origem a um confronto televisivo em que a “alegre impertinência” de Winner não fez nada para serenar as coisas, e desejaram que ele fosse sodomizado visto que parecia ser essa uma obsessão nos seus filmes de vingadores).

Em 2013, estava já imobilizado na reputação de “celebridade de baixa categoria” e de “geral piroseira”.

Não filmava desde 1998: *Parting Shots*, que, com *Dirty Weekend*, de 1993, filme de vingança feminista com pontos de contacto com as heroínas de Paul Verhoeven que foram caminhando para o êxtase de *Ela* (2016), encerravam em tom auto-irónico e burlesco uma carreira. Tornara-se “uma espécie de *one-man reality show* sem câmaras de TV presentes”. Era por isso fácil fechar o caixão e não olhar para além do espectáculo que o próprio criara e que, para dizer a verdade, abastardara. Não era difícil ficar indisponível perante a obra. Por exemplo a que antecede *Death Wish*, em Inglaterra e na América.

Mas mesmo *Death Wish*... Bernhard Goetz, é verdade, é uma perturbante concretização do Paul Kersey (Charles Bronson) do filme, o liberal e objector de consciência que se transforma em vigilante na noite (e no metro) depois de um grupo de assaltantes matar a mulher e violar a filha – episódio inflamado a partir do momento em que os marginais, jovens negros, percebem que só há 7 dólares em casa. É um filme, como se costuma dizer, “problemático” (não o serão todos os seus contemporâneos, sob pena de não serem filmes dos 70s?) porque a sua ambiguidade fica oferece-se a causas várias: xenofobia, racismo, vigilantismo, fascismo. Mas é menos panfletário do que atordoadado: a forma como o *western*, crença, lei e vida, é içado do fundo dos tempos e chamado ao caso, a (re)iniciação do protagonista ao *gun club* ou aquele



diálogo que separa corajosos pioneiros de cobardes civilizados tudo isso tem a ironia do estrangeiro a olhar para a América. Talvez seja até um olhar incrédulo, assustado, pelas possibilidades que se abrem ao protagonista, “interpretado” por um Charles Bronson cuja principal distinção em relação a outra figura que naqueles tempos também existia “apenas” pela simples presença, Clint Eastwood (ambos “marcados” por Sergio Leone, obviamente...), estava na revelação de indícios de um mundo mental, de um catálogo de fantasmas e fantasias. Acedia-se a

ALAIN DEJEAN/SYGMA VIA GETTY IMAGES



Juntando Burt Lancaster e Alain Delon numa relação paternal e devoradora, *Scorpio* experimenta-se como *action movie* em que a acção é puro ingrediente do mundo de *faux semblants* dos protagonistas



O existencialismo de *West 11*, surpreendente, magnífico, desembocou mais de dez anos depois, no “vigilantismo” de *O Justiceiro da Noite*: Alfred Lynch como o precursor de Charles Bronson

SIEMONEIT/ULLSTEIN BILD VIA GETTY IMAGES



isso pelo escuro. Já o capital de intimidação de Clint, a sua imponência marmórea, era a sugestão de que tudo o que existia era o que víamos; não teríamos acesso a mais.

As sequências nocturnas de *Death Wish*, muito fantasmáticas, concretizam então o *habitat* misterioso que é a mente de Paul Kersey/Bronson. É uma floresta secreta, uma construção solitária, assustadora e assustada (cheia de presságios a música de Herbie Hancock...) porque recusa a moral dos outros para criar a sua lei e existir.

O que se passará a partir do primeiro *Death Wish*, as suas patifes sequelas (duas delas realizadas por Winner nos anos 80), é pura repetição formulaica e oportunista. Até no *stick it in the ass* dos violadores. E a Bronson não é pedido mais do que preguiça. A duplicidade passa a ser um *gimmick*. Mas se procurarmos o que está antes, o Bronson de *The Mechanic* (1972), por exemplo, encontramos aí a explicitação de um mundo onde alguém se refugiou para ficar imune às sensações e emoções, para estar “*outside of it all, on your own*”.

“*So, this is what looks like inside your head?*”, atira a Bronson o aprendiz interpretado por Jan-Michael Vincent. É um animal a farejar outro e a reconhecer-se. Desta ronda fetichista que resultará na destruição mútua, Winner faria um *upgrade*, o seu *nec plus ultra* americano: *Scorpio* (1973). Onde talvez seja mais evidente aquilo de que também foi capaz, para além do estradalhaço dos mercenários: um artesão que apreendia os sinais da indústria, filmando com ela e conhecedor da sua História e a quem servia sem que isso fosse contraditório com cinema, com o aprumo e com a melancolia (esse filme, *Scorpio*, é isso).

Juntando Burt Lancaster e Alain Delon numa relação paternal e devoradora que estiliza a de Bronson/Vincent do filme anterior, *Scorpio* experimenta-se como um *action movie* sem acção. Ou em que a acção é mero ingrediente do mundo de *faux semblants* que serve de palco aos protagonistas, agentes da CIA que a CIA coloca no encaixe um do outro através de Paris,

Washington ou Viena (claro que nos “aparece” *O Terceiro Homem*, de Carol Reed...).

“Não é a morte que interessa. É quem aparenta ter sido o assassino que conta”, ensina o mestre Lancaster ao aprendiz Delon.

Winner começa a *mise en scène* pelo cast, conhecendo a história e a mitologia dos intérpretes do *Leopardo* (Visconti, 1963), aproveitando essa essência para o novo encontro entre um (Lancaster, a caminho de *Gruppo di famiglia in un interno*) e outro (Delon, saído de *Un Flic* de Melville). Dois casos terminais, o “leopardo” e o “samurai” (este protegendo o seu gato do contacto pernicioso com o exterior, tal como em *O Samurai*, de Melville, seis anos antes, Delon surgia com um pássaro enjaulado e como pássaro enjaulado).

Depois, Winner dá à sequência inicial de um atentado no aeroporto, que está a ser coberto por uma reportagem televisiva, a sensação palpável de simulacro. *Scorpio* desenrolar-se-á sempre num mundo intensificado por aparatos, gestos e acções que espectacularizam a inconsequência, a irresolução ou o logro. Com odor de estufa: há aqui homens que procuram algo, sem saberem o quê, carentes de uma transcendência de que se afastaram para criarem as suas regras. A personagem de Lancaster conhece o bicho: é como uma rapariga em vestido branco pronta para a primeira comunhão mas com alma de torturador.

Mas sobre niilismo e sobre Winner podemos, devemos, continuar a recuar até aos anos 60. Até ao olhar de Oliver Reed nos planos de *The System/The Girl-Getters* (1964), crónica amarga sobre rapazes numa cidade costeira inglesa que amealham no Verão (raparigas, carros, engates...) para aguentarem o Inverno. O violento magnetismo sexual de Reed, que mais do que ser interceptado por um dos *travellings* iniciais, agarra-o, rouba-o, vai expressando várias sombras de falhanço até ser apanhado pelo “sistema” que engendrou. Foi o início de uma colaboração com o actor que teria no ano seguinte uma variação do *heist film* em que, sob a forma de divertimento (o roubo das

jóias da Coroa), eram inultrapassáveis os impasses da sociedade britânica: *The Jokers*.

*Last but not the least* irrompe, fulminante, *West 11* (1963), apresentado como “o primeiro filme” (embora já houvesse títulos antes na filmografia) “de um autor” – eis como Winner é tratado na edição em DVD (coleção francesa de título, oh ironia, “vingador”: *Make My Day*). É surpreendente, é magnífico, tudo se passando em surdina.

Era já um *death wish* este *crime wish*. No mesmo ano de *Billy Liar*, de John Schlesinger, e um ano depois de *The Loneliness of the Long Distance Runner*, de Tony Richardson, aparentando um ar de família com essa nova vaga e com a comovente energia das personagens bloqueadas pelo mecanismo social, Winner acompanha a digressão, a perdição, de uma espécie de anti-herói dostoiévskiano (imaginemos também o Franz Biberkopf de Alfred Döblin cuspidado pela *swinging London*). De nome John Beckett (interpretado por Alfred Lynch, um certo ar de Alan Bates “marcado”), encontramos já nele uma personagem “à procura de qualquer coisa”, sem que o emprego, as festas os bares ou as camas o livrem do aborrecimento. Podia ser um alvo fácil do fascismo oportunista (há uma sequência de comício a dizê-lo). Mas John Beckett põe-se antes ao serviço do crime. Para sentir qualquer coisa.

*West 11* vai afastando-se das âncoras, tornando-se esparso com a digressão filosófica, metafísica. O retrato social, político e sentimental é deformado por uma paisagem mental em desagregação e depois de uma hora de filme começam a ouvir-se mesmo as notas subterrâneas do *film noir*. Sem referências morais que o excitam, John Beckett (ele como se fosse todos os homens) é dirigido para o crime perfeito. Que pateticamente falha numa cena que pisca o olho ao *horror movie*, ao *Psico* de Hitchcock. O existencialismo de *West 11* desembocou, mais de dez anos depois, no “vigilantismo” de *O Justiceiro da Noite*. Alfred Lynch foi o precursor de Charles Bronson. Não é para gritar *auteur, auteur!* É para dizer que *West 11* é de uma grandeza para a qual obituário algumnos preparara.

# Mortos de riso



A palavra “propaganda” ficou tão associada aos modos de comunicação e de doutrinação ideológica que deixou de ser utilizada tanto na sua dimensão comercial (a que chamamos hoje “publicidade”, aludindo assim à ideia de esfera pública) como no metadiscorso político em vigor nos regimes democráticos. Mas é preciso referirmo-nos ao sentido e aos processos da propaganda para termos um entendimento crítico do discurso totalitário a que temos sido submetidos.

Não discuto se ele advém de boas razões e se é legitimado por uma boa causa, ou seja, pelo sentido de perigo e de extrema precaução exigidos aos nossos gestos e comportamentos quotidianos, em nome não apenas da saúde individual, mas também – ou sobretudo – da saúde pública. O que se tornou entretanto evidente é que a resposta à reclamação de absoluta segurança (algo impossível de alcançar, mas sempre presente nos tempos actuais) foi para além dos seus fins e agora nem os governos nem todos aqueles que, nos media, substituíram a informação pela propaganda e pelo moralismo sabem como atenuar a *overdose* de medo inoculado à população. Ao medo do vírus, sucedeu agora o medo de que os efeitos do confinamento e de todo o discurso público que o acompanhou – sempre informado pela lógica do pior – se tenham tornado permanentes.

As medidas do governo até podem ter sido prudentes e na medida certa (é pelo menos o que nos dizem muitos epidemiologistas cujo conhecimento desta matéria foi tido em conta, sabendo-se que não há nem pode haver aqui unanimidade), mas todo o discurso que as acompanhou, particularmente exacerbado em muitos canais de televisão, tem sempre como pressuposto a menoridade intelectual dos espectadores. Os elogios públicos ao civismo dos portugueses ganhou o sentido de um auto-elogio que se podia traduzir nestes termos: “Vejam como somos eficazes e performativos, vejam como a nossa acção é importante para que população (e é de população que se trata, não de povo) seja disciplinada e obediente”.

Face a um inimigo invisível que é o vírus, assistimos a uma operação de propaganda que construiu um

medo útil, mas de acção mais duradoura e em dose mais exagerada do que seria agora conveniente. Uma operação de propaganda desta dimensão, no nosso tempo, só a encontramos na reacção a um outro inimigo que também legitimou uma política do medo: o terrorismo.

Para esta propaganda total contribuiu também a publicidade. Todos reparámos certamente que os *spots* publicitários não desapareceram, mas foram atacados pelo vírus do pudor e do didactismo moralista, paternalista e geralmente piegas. Deixaram de dizer “compre”, “pague um e leve dois”, “X lava mais branco”, para passarem a dizer: “seja responsável”, “fique feliz em casa: *carpe diem*”, “o nosso automóvel é experiente em curvas, saiba como achatar esta com que estamos confrontados”, “tudo vai ficar bem com a nossa ajuda”. De maneira mais ou menos directa, a publicidade passou a só falar do vírus. Tornou-se tão insuportável como as afectações “poéticas” de alguns apresentadores dos jornais televisivos, ilustrando na perfeição a verdade enfática dos propagandistas. E foi assim que ficámos não apenas reféns do medo, mas também dos bons sentimentos, das afecções da alma. Distanciamento social? Não, o que houve foi a “partilha” em modo superlativo. Fechados em casa, mas a partilhar e a receber de todos os lados – da publicidade, do jornalismo, do discurso público dominante – mensagens de medo e de bons sentimentos. E o medo como o melhor dos sentimentos. O que fazer agora, com todo o medo que sobra?

Há ainda as máscaras. Como usá-las? Como fazê-las em casa? Que percentagem de gotículas elas filtram? Porque é que o seu uso indevido as pode tornar perigosas? A que certificação têm que estar sujeitas? Todas estas instruções são tão necessárias como as próprias máscaras. Mas até quando aguentamos um mundo de gente mascarada? E os políticos mascarados em todas as suas frequentes aparições públicas – o que é que isso contribui para a erosão do poder político? Não sabemos ainda, mas começamos a sentir que isto não se pode prolongar por muito tempo. A catástrofe está a tornar-se uma paródia e vamos todos acabar mortos de riso.

## Livro de recitações

### “Comunicação social à deriva”

Título de um texto do Observador, da autoria de António Carrapatoso, 18/05/2020

Umberto Eco escreveu uma vez uma crónica sobre aquilo que ele dizia ser a característica mais notável dos media: a dificuldade em criticar-se a si próprios publicamente. A esta ausência de autocritica correspondem, desde há bastante tempo, diagnósticos muito críticos do “sector”. Há um destino e uma responsabilidade colectivas onde se diluem todas as responsabilidades individuais. O

espectáculo nem sempre é bonito de se ver. Este texto de um dos fundadores do *Observador* é apresentado na chamada como um “ensaio”. Ao ensaio como género literário, ele deve muito pouco ou quase nada, mas sabemos como os jornais, não apenas o *Observador*, chamam actualmente ensaio a um novo género jornalístico híbrido (alguma informação, alguma

opinião) desde que seja assinado por um “sujeito-suposto-saber” (peço desculpa pelo anglicismo). Ora, uma das derivas da comunicação social consiste precisamente no modo como se apropria de uma linguagem à custa da expropriação dos leitores. Um diagnóstico correcto da deriva da comunicação social deve começar pela observação da miserável fraseologia em curso.

# O fim do mundo

1. Reflectir no presente histórico é sempre uma tarefa de dificuldade extrema. Mas o potencial que essa análise pode ter é também necessário para o nosso viver comum. Como disse a ensaísta Teresa de Lauretis, “O tempo para teoria é sempre agora”. Reflectir sobre o agora é também examinar as imagens que são produzidas. São a partir delas que configuramos o mundo do possível e são elas que consagram um imaginário destes tempos, que tememos ainda caracterizar como excessivamente sombrios. A imagem é decisivamente uma antítese da invisibilidade: do medo, do ar que respiramos, dos outros. Para além disso, devemos evitar procurar conceitos novos: sofreremos ainda as consequências do devir intenso do capitalismo tardio, tal como o pensaram inúmeros teóricos nas últimas décadas. Apesar da tentação da excepcionalidade destas semanas – que existe até um certo grau no quotidiano – podemos pensar a partir das categorias que foram sendo propostas nos últimos anos. Pretendo, tão-só, dar conta de alguns sintomas que se vislumbram na torrente destas imagens audiovisuais que estão a ser produzidas, discutidas e disseminadas. A produção de discurso é, hoje, cada vez mais densa, e aqui só procuro desvendar alguns pequenos sinais destes tempos.

2. Uma das singularidades mais interessantes é aquela que diz respeito à anulação da complexidade da linguagem. Ou, para colocar em termos mais simples, a alguma transparência das imagens e dos discursos que são gerados. Ninguém tem dúvidas sobre aquilo que representam figuras sinistras como Donald Trump ou Jair Bolsonaro. Eles são a evidência da sua própria transparência: quando Bolsonaro tosse involuntariamente numa manifestação contra o confinamento (que membros do seu próprio governo tentam aplicar); ou quando Trump olha para a sala de conferência de imprensa – por estes dias o pódio da campanha presidencial – e diz “*I look at it, I view it as, in a sense, a wartime president. I mean, that’s what we’re fighting*”. O *spin* torna-se linguagem directa. Não há construção, mediação: eu sou, porque digo que sou. A ausência de figuras da linguagem – mesmo que elas sejam perigosas ou tentadoramente populistas – empobrece o discurso. A sua transparência torna o nosso mundo mais simplista, reduzido a uma versão preto e branco de si mesmo.

3. Essa insistência no “poder” das imagens é sempre um passo em falso no nosso olhar para as nossas sociedades – complexas, exigentes, contraditórias – como se as imagens valessem mesmo mil palavras. Uma das mais comentadas e celebradas é da caminhada solitária do Papa Francisco, no final de Março, na Praça de S. Pedro. Ela é, de facto,

impressionante, mas serve mais uma retórica afectiva do que uma necessidade prática. Isto é, o percurso lento que o Papa palmilha naquela subida ligeiramente acentuada pressupõe precisamente construir uma imagem. Como não há ninguém na “audiência”, ela existe precisamente para ser imagem. Ela existe para impressionar. Ela existe para ser retórica.

Esta utilização da imagem como construção do nosso imaginário – feita, é claro, pelos mediadores que sabem utilizá-la e manipulá-la – tem outro grande (d)efeito: os *drones* que sobrevoam e filmam as cidades desertas. As imagens áreas – que já derivam das cartografias dos satélites (e que se tornam populares através do Google Earth), e dos jogos de computador (em que a vista do jogo é uma “vista de Deus”) – têm qualquer coisa de magnânimo, como se, com elas, pudéssemos controlar o mundo, olhá-lo de forma sobranceira. Os nossos canais de televisão desde cedo começaram a introduzir *drones* nas suas peças de informação, procurando espectacularizar as imagens. Com as “ruas desertas”, os *drones* foram chamados, mais uma vez, para captar esse “mundo novo”. Não há, por isso, reportagem recente que dessas imagens não faça uso. Um caso particular tornou-se exemplar: um filme promocional da Câmara Municipal do Porto, um produto com todos os tiques publicitários: imagens impactantes, solenes, acompanhados por uma música triunfante. E hoje em dia, não há nada mais impressionante que a imagem produzida pelos *drones*, que, neste filme, observam as ruas emblemáticas ou os símbolos da cidade, todos eles desertos. De novo, sobra retórica (aqui já próxima de uma certa demagogia): as imagens são produzidas para emocionar; produzidas, neste caso, para afirmar um discurso colectivo sobre a cidade (num perigoso exercício de domínio da imagem). [Um pequeno aparte: muitas destas imagens poderiam ser comuns aos dias normais; a cidade transmuta-se durante o(s) dia(s) e eu já vi muitas ruas assim ao início da manhã].

4. Em *Cruel Optimism* (2012), um dos mais importantes estudos que tentam caracterizar o momento presente, Lauren Berlant, uma das mais proeminentes académicas da *affect theory*, propõe a ideia do impasse: o “conceito do presente como impasse abre diferentes formas pelas quais a interrupção das normas da reprodução da vida pode ser adaptada, sentida e vivida. O impasse é um espaço de tempo vivido sem género narrativo. (...) Um impasse é um local de espera que não se sustenta com segurança, mas se abre para a ansiedade, que se arrasta por um espaço cujos contornos permanecem obscuros”.

5. É curioso que, ao contrário do que muitos dizem, não consigo associar o momento em que vivemos a um qualquer

filme distópico. A situação é, certamente, excepcional, mas ela está longe de romper com as estruturas cívicas do nosso viver comum. Há uma vontade imensa de dizer que o cinema se tornou real, e que as farsas futuristas finalmente aconteceram. Ao contrário das distopias, este tempo faz-me recordar e voltar aos filmes de Chantal Akerman – sobretudo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *News from Home* (1977), *Toute une nuit* (1982) ou *Là-bas* (2006) – pela sua delicada proeza de se colocar num limbo onde a vida tem a sua existência. São filmes de solidão, de casas e de ausências. São filmes de uma certa invisibilidade e de um certo impasse. A sua potência desafia-nos a olharmos para nós próprios e para os nossos confinamentos. Isto é, como nestes filmes de Akerman, enfrentar a nossa própria humanidade.

Outro filme – daqueles que permaneceram quase invisíveis – me passou pelos olhos como um retrato curioso de um outro Portugal, mas ao mesmo tempo tão próximo de nós: *O Fim do Mundo*, de João Mário Grilo (1993). Nesse breve relato – dura um pouco mais do que 60 minutos – o filme observa um impasse de um homem velho e de uma paisagem a desaparecer. O homem é preso – matou uma mulher – e a sua vida está em suspenso. Esse fim do mundo – metáfora também de um fim de um tipo de vida no campo – é transmutado para a nossa vida: todos procuramos uma forma de vida boa e nunca imaginamos que ela possa ser suspensa.

6. Transparência, retórica, emoção: é isso que as imagens do confinamento, contraditoriamente, exploram. A excepcionalidade do momento põe em causa as nossas formas de vida e elas são a justificação para uma mensagem clara, aqui metafórica: depois disto, “vai ficar tudo bem”. Como assinala, de novo, Berlant, as nossas vidas do presente histórico estão ligadas a um “optimismo cruel”, isto é, “uma condição de afeto a um objecto significativamente problemático”. As imagens não vão desaparecer, mas delas devemos manter uma distância de segurança.

## O que me passa pela cabeça

No fim de semana do 25 de Abril a RTP mostrou *As Armas e o Povo*, o filme colectivo (pelo menos “oficialmente”) que registou as celebrações do 1º de Maio de 1974 em Lisboa. Mais do que festejar o dia, festejava-se a revolução sucedida (ou iniciada) uma semana antes. Tem Glauber Rocha a entrevistar “populares” no Rossio e em bairros de lata da periferia, tem Cunhal e Mário Soares a marcarem-se um ao outro através de olhares, palavras e linguagem corporal, e tem, sobretudo, muita gente, um mar de gente, alguma dela reconhecível mas na maior parte cidadãos anónimos que se tivermos nascido no princípio daquela década podiam ser os nossos pais ou os nossos avós. Fiquei a ver, nunca resisto, é uma “cápsula” espaço-temporal, é um “arquivo” de um país em euforia antes de as euforias do país se reduzirem aos sucessos dos seus clubes ou selecções de futebol — e isso resolve a questão da “qualidade” do filme, porque a sua qualidade é ser uma cápsula e um arquivo. Tendo vivido na liberdade que a decência democrática permite, é a ver aquelas pessoas, a maneira como falam e como respiram, que me sinto próximo de perceber o que foi falar e a respirar depois de tanto tempo com a cabeça debaixo de água. E comovo-me, mesmo de lágrima no olho, com a Alameda e a Almirante Reis cheias de gente, naqueles lindíssimos planos que apanham a fachada do Império onde já estava o cartaz do *Potemkin* que Cunha Telles se apressou a estreitar depois de ter guardado uma cópia à socapa durante anos.

Mas depois acaba o filme, toda aquela multidão nas ruas ainda na persistência retiniana, e a RTP espeta-nos, sem qualquer *delay*, com aquele pavoroso anúncio (o já famigerado “fado da Mariza”) que faz uma festa do “confinamento”.

O *raccord* involuntário das ruas de 74 com os planos de *drone* sobre a Avenida de Roma vazia de 2020 faz mossa — aliás, a estupidez (no sentido “flaubertiano”) da publicidade faz sempre mossa, mas mais ainda assim e agora, como grande máquina de adaptação e promoção da “nova normalidade” para nos vender um pacote de tv & internet video-club joy stick midi high-tech squash & sauna como cantavam os GNR. Fiquei a pensar: quando voltaremos às ruas sem termos medo uns dos outros? Vai demorar. O reclamo cumpriu a sua missão: trouxe-me para longe da revolução. Pior, para longe da liberdade.

Por falar em ruas, tão desaparecidas da vista até do cinema, calhou pouco antes rever o *Panic in Needle Park* (Jerry Schatzberg, 1971), belo filme das ruas nada nobres, pejudas

de drogados, de Nova Iorque. Com um **Al Pacino** pré-*Padrinho*, ainda humano. Fez 80 anos, os heróis dos anos 70 também nos estão a levar para cada vez mais longe.

Mas são rijos: aos 80 não chegaram nem Gary Cooper, nem John Wayne, nem Mitchum, nem Fonda. E porquê este parágrafo? Porque quer o Al Pacino jovem quer o filme do Jerry Schatzberg também faziam “corpo” com a rua a vibrar, e porque os 80 anos dele cumpriram-se no dia 25 de Abril. A liberdade, pois então: sem multidão na rua não há.

Por **Luís Miguel Oliveira**

AS ARMAS  
E O POVO



MAX ROSS/REUTERS

**PEQUENO-ALMOÇO & JORNAL**

# *Combinação imbatível*

Apesar das contrariedades do momento, o PÚBLICO não abriu mão da sua edição impressa. Perante o encerramento de muitos pontos de venda por força das circunstâncias, estamos a fazer todos os esforços para continuarmos a chegar às mãos de quem prefere ler-nos em papel. Se vive na Grande Lisboa, encontrará agora o seu jornal de todos os dias à venda nas lojas **A Padaria Portuguesa**

**SAIBA ONDE EM**  
[apadariaportuguesa.pt](http://apadariaportuguesa.pt)

