

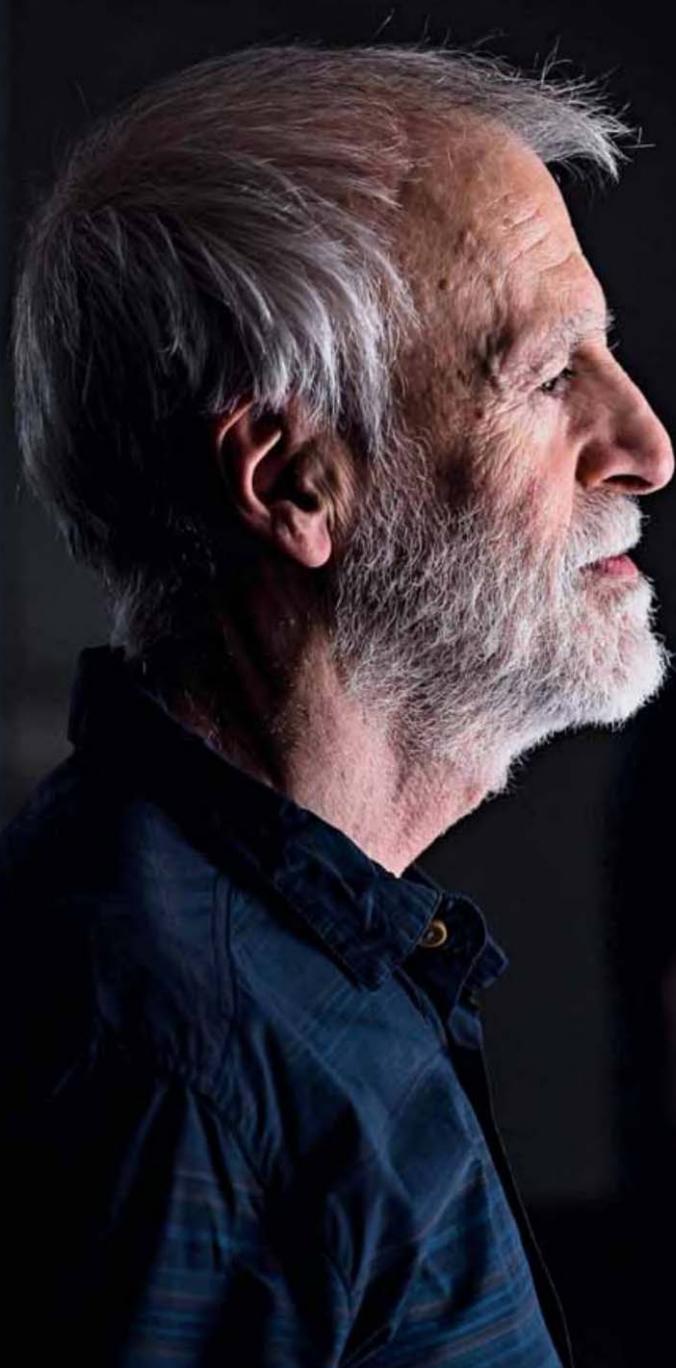
Sexta-feira | 20 Maio 2022 | publico.pt/culturaipsilon

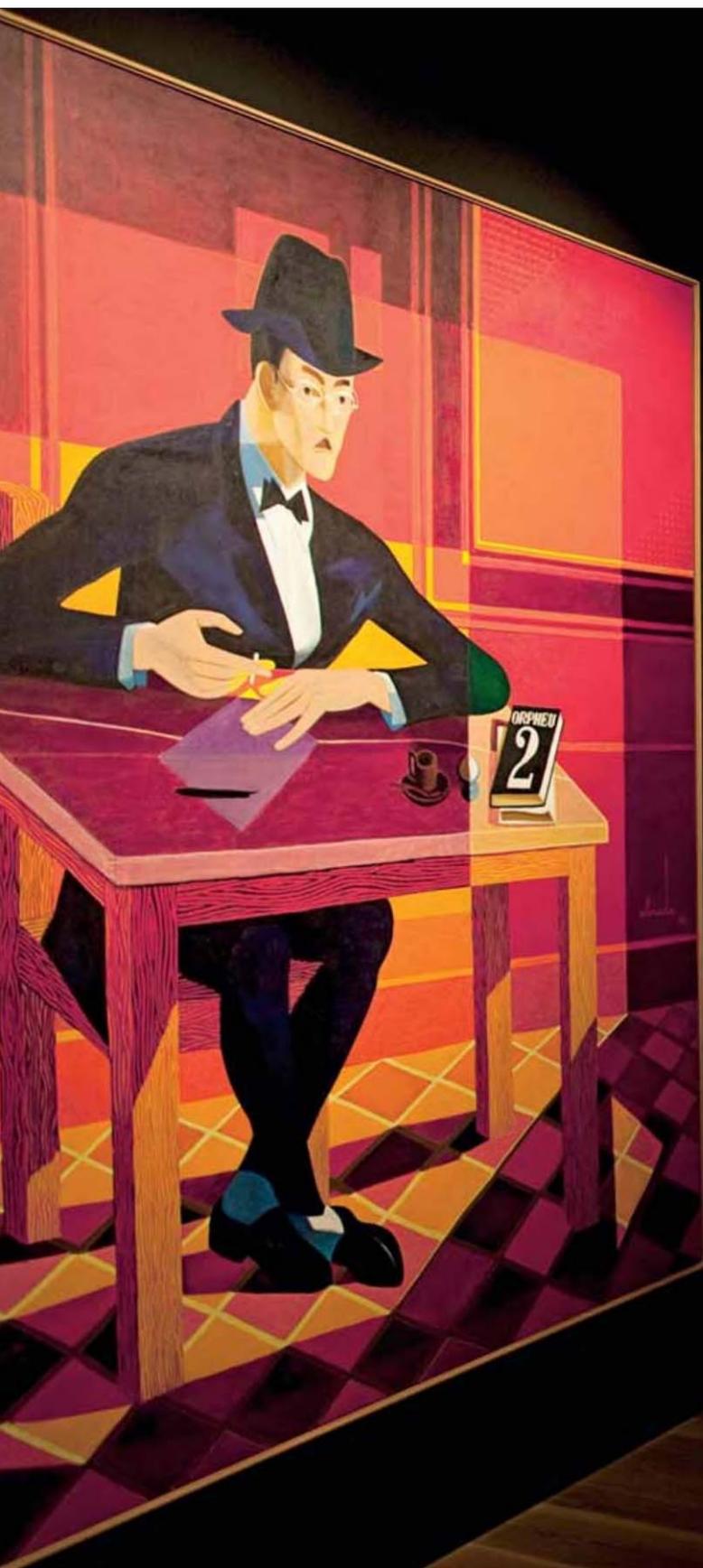
ESTE SUPLEMENTO FAZ PARTE INTEGRANTE DA EDIÇÃO Nº 11.709 DO PÚBLICO, E NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

Richard Zenith

“Fernando Pessoa foi um implacável transformador de si próprio”

A biografia do escritor central da literatura portuguesa do século XX





Fernando o homem que ser

Luís Miguel
Queirós

Pessoa: que decidi um génio

Diz-se que Pessoa não teve vida fora da obra, mas Richard Zenith precisou de uma dúzia de anos e de 1200 páginas para escrever a sua biografia, agora lançada em português pela Quetzal, depois de a edição original em língua inglesa ter chegado à final do prémio Pulitzer. Sai-se deste livro, escrito numa prosa cativante e precisa, com a noção exacta de tudo quanto não sabíamos sobre o escritor central da literatura portuguesa do século XX.

Quando recebeu o Prémio Pessoa, em 2012, Richard Zenith já estava a trabalhar nesta biografia, cuja edição portuguesa foi apresentada ontem na Gulbenkian. Lançada em Julho de 2021 no mundo de língua inglesa e recebida pela imprensa norte-americana e britânica com críticas poucos menos do que estratosféricas, esta obra monumental chega agora, com a ajuda dos tradutores Salvato e Vasco Teles de Menezes, à língua e à cultura portuguesas, que ao longo de mais de 70 anos – desde que João Gaspar Simões publicou, em 1950, a sua pioneira *Vida e Obra de Fernando Pessoa* – não se mostrou capaz de produzir uma biografia atualizada do seu mais importante escritor moderno. Uma lacuna genuinamente enigmática e que as anteriores biografias do espanhol Ángel Crespo e do francês Robert Bréchon não tinham verdadeiramente conseguido colmatar.

O próprio Zenith confessa aqui ter recebido, quase até ao fim, que este *Pessoa. Uma Biografia* (ed. Quetzal) viesse apenas confirmar que o seu título propunha uma espécie de contradição nos termos e que não era possível escrever-se uma biografia satisfatória do elusivo criador de heterónimos. Afinal é. E a espantosa quantidade de pequenos factos desconhecidos, negligenciados ou esquecidos que muitos anos de pesquisas lhe permitiram reunir neste livro, ou a luz inteiramente nova que lança sobre o papel desempenhado por alguns familiares do biografado, como a prima-tia Lisbela ou o tio Cunha, ou ainda as notáveis páginas em que contextualiza o mundo em que o poeta viveu, de Durban a Lisboa, sendo alguns dos inquestionáveis méritos desta obra, não devem ocultar o seu triunfo principal, que é ter realmente conseguido contar-nos a história de Fernando Pessoa. É uma figura viva que emerge destas páginas, com uma existência exterior não tão monótona como nos fizeram crer, e uma das mais vastas e complexas vidas imaginadas que algum cérebro acolheu.

A sexualidade, a busca esotérica, as posições políticas, os preconceitos, tudo é tratado por Zenith com elegância e imparcialidade, evitando impor juízos ao leitor. Se esta biografia propõe uma tese é a de que Pessoa era “um implacável transformador de si mesmo” e que gostava de antecipar o que ainda não era para se obrigar a chegar lá. Foi assim que se tornou o génio que decidiu ser.

Nasceu em Washington, em 1956. Como é que veio parar a Portugal e descobriu Fernando Pessoa?

Vim com uma bolsa da Fundação Guggenheim para traduzir e organizar uma antologia de cantigas medievais – *113 Galician-Portuguese Troubadour Poems* –, de que acabou agora de sair, 25 anos depois, uma edição ampliada. Mas o interesse por Pessoa é anterior. Tinha uma amiga em Chicago, onde vivi um ano, cujo namorado português lhe passou alguns poemas dele, incluindo, lembro-me bem, a *Tabacaria*. Como sabíamos espanhol, conseguíamos ler português. Ficámos fascinados.

Em que ano se passou isso?

Talvez em 1978. A seguir fui para o Brasil, onde estive três anos. Ainda tenho edições brasileiras do Pessoa que comprei na altura. Mas nunca imaginei que iria trabalhar sobre a obra dele. Só quando cheguei a Portugal em 1987, com a tal bolsa, é que li o *Livro do Desassossego*, que tinha saído em 1982. Achei-o espantoso e decidi traduzi-lo.

Foi a primeira edição em língua inglesa?

Já havia traduções para espanhol, francês, alemão e italiano, mas não para inglês. Só que não fui o único a reparar nisso: mais três pessoas tiveram a mesma ideia e, em apenas seis meses, saíram quatro traduções: três em Inglaterra, incluindo a minha, e uma nos Estados Unidos.

Reuniu uma quantidade fabulosa de detalhes, muitos deles desconhecidos, sobre o quotidiano do poeta, do percurso escolar em Durban às relações familiares, das amizades aos projectos comerciais. Quanto tempo lhe tomou este livro?

Trabalhei nisto 13 anos, mas fui fazendo outras coisas pelo meio. Contando apenas o tempo de pesquisa e escrita, talvez oito anos. Passei longas horas em vários arquivos e bibliotecas, entrevistei descendentes de familiares e outros que conheceram Pessoa, tive acesso a cartas e outros documentos inéditos, graças à colaboração de Manuela Nogueira, sobrinha do poeta e a única pessoa ainda viva que conviveu com ele, e viajei para Durban. O mais difícil foi a própria escrita. Ligar todas as informações numa sequência que fizesse sentido, que constituísse uma história fiel e ao mesmo tempo viva, dinâmica, deu-me imenso trabalho. Escrevo lentamente.

A ideia muito difundida de que Pessoa não teve propriamente biografia pode levar os leitores a pegar no livro com expectativas diminuídas de conhecerem muitos factos novos e expectativas aumentadas de encontrarem mais uma explicação de Fernando Pessoa. Não lhe parece que esta sua biografia se arrisca a conseguir frustrar ambas?

Espero bem que sim. Devo dizer, aliás, que a pesquisa e a escrita do livro frustraram as minhas próprias expectativas. O contrato que tinha era para escrever cerca de 160 mil palavras, e afinal o livro ficou com 360 mil, mais do dobro. Em parte porque incluí bastante contextualização, mas também porque Pessoa tinha muitos interesses: literatura, esoterismo, política, sociologia...

Todos esses detalhes biográficos que pesquisou ajudaram-no a perceber melhor a obra?

Muito. Fica-se a ver como a obra de Pessoa é, afinal de contas, bastante autobiográfica, embora de forma distorcida. Tudo o que sente, e ele sentia mesmo aquilo tudo, é de ordem pessoal, mas serve-lhe também imediatamente como matéria-prima para fazer arte. Os seres humanos comuns usam o que sentem e pensam para construir a sua identidade. Pessoa transformava logo o que sentia e pensava em palavras, em obra. E é também por isso que é uma figura instável, que está sempre a mudar.

Abre o livro com uma lista de “*dramatis personae*”, autores fictícios inventados por Pessoa. As 47 entradas não esgotam sequer todos os que figuram na biografia. Tem ideia de quantos haverá no total?

É uma contagem difícil. Podemos dizer que há de certeza mais de uma centena de nomes que Pessoa inventou com a intenção de lhes atribuir textos ou traduções. E entre esses haverá talvez uns vinte e tal com obra significativa. Escolheu um modelo distintamente cronológico.

Foi uma opção evidente desde o início?

Contemplei várias abordagens, mas uma vez que Pessoa é tão complexo e variado, pareceu-me que a cronologia poderia dar-me pelo menos um fio condutor seguro. Um dos desafios desta biografia, e só o percebi bem ao escrevê-la, é que quase todos os interesses e obsessões de Pessoa surgiram logo no início, em criança, e permaneceram até ao fim. Isso levou-me a escolher um modelo que é um pouco o da fuga, em sentido musical. Há vários temas que se entrelaçam ao longo do livro e que vão sempre regressando, com fases em que um ou outro – as preocupações políticas, a busca espiritual... – se torna dominante. E ainda bem que segui o método cronológico, porque cruzar a vida de Pessoa com o que acontecia no plano político e social, e também com o que ele estava a escrever em cada momento, fez-me descobrir muita coisa.

Dá muita atenção a alguns familiares de Pessoa que os biógrafos anteriores tinham abordado superficialmente, ou mesmo ignorado, como a prima Lisbela Pessoa Machado, uma das suas financiadoras mais recorrentes, ou o tio-avó Manuel Galdino da Cunha, cujos jogos com personagens inventadas terão estimulado no sobrinho a tendência para criar autores fictícios...

Essa Lisbela, uma prima direita do pai a quem Pessoa tratava por “tia”, vivia em Tavira e era uma figura importante na vida do poeta. Quanto ao tio Cunha, Manuela Nogueira publicou algumas cartas dele para Pessoa ▶

Retrato de Fernando Pessoa por Almada Negreiros, 1964. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

► quando este estava em Durban, e através delas ficamos a conhecer os curiosos jogos que os dois mantinham. Inventavam personagens que depois tinham continuidade, como nas telenovelas. E o tio Cunha também levava o pequeno Fernando à redacção do jornal do Partido Progressista, o que pode ter inspirado Pessoa a criar, na adolescência, jornais escritos por uma série de autores fictícios. É difícil saber o que Fernando Pessoa teria sido sem este tio. Gaspar Simões menciona-o, mas diz que era praticamente analfabeto, o que não é de toda verdade. **Há também episódios que o leitor reconhece, mas que no livro parecem estar corrigidos. Penso, por exemplo, no célebre slogan para a Coca-Cola, que afinal seria um pouco mais comprido...**

Quem primeiro mencionou essa história foi o Luís Pedro Moitinho de Almeida, filho de um dos padrões de Pessoa, num livro de 1985. Mas não se lembrava bem do slogan, e também se enganou no ano. Fui pesquisar e descobri o anúncio nos jornais da época. O texto correcto é: “No primeiro dia: Estranha-se. No quinto dia: Entranha-se.” **Tirando o pioneiro João Gaspar Simões, os poucos biógrafos de Pessoa têm sido estrangeiros. O espanhol Ángel Crespo, o francês Robert Bréchon, e agora o americano-português Richard Zenith. Além da falta de tradição local do género biográfico, será que o facto de escreverem para leitores das suas próprias línguas os desembrança um pouco da ansiedade de estarem a contar coisas já conhecidas por muitos portugueses?**

Há alguma verdade nisso. Sendo um *outsider*, escrevendo em inglês, sentia-me mais livre. A propósito, na edição portuguesa, eu próprio sugeri eliminarmos algumas coisas que todos os portugueses sabem. Mas acho que a maioria não conhecerá assim tão bem o que conto desse período fascinante da transição da Monarquia podre para a República disfuncional, e depois para a ditadura militar e para o Estado Novo. Eu também ignoro muito do que aconteceu nesses mesmos anos na história americana. **O que aprendeu com as biografias anteriores?**

Em primeiro lugar, aprendi como é difícil escrever uma biografia de Fernando Pessoa! Difícil, sobretudo, captar o seu lado humano e quotidiano, porque a dimensão de escritor genial, essa está patente na obra. Cada uma das biografias anteriores tinha uma visão diferente, a começar pela de João Gaspar Simões, a primeira, cuja abordagem algo freudiana foi muito criticada, embora essa perspectiva até tivesse alguma razão de ser. Acaba por ser limitativa, porém, já que Pessoa está sempre à frente de qualquer explicação, psicológica ou outra. Mas usei informações da sua biografia. Embora ele raramente cite as suas fontes, é óbvio que falou muito com a irmã de Pessoa, Henriqueta, e há uma série de factos para os quais é a única fonte que temos. É sempre fácil criticar o trabalho já feito, mas Gaspar Simões tinha intuições certas. E se não conheceu a fundo o espólio de Pessoa é porque isso lhe teria exigido anos, e ele não tinha essa possibilidade: não era rico e precisava de ganhar dinheiro. Comecei a minha biografia quando já existia um grande trabalho de investigação feito por muitas pessoas, eu incluído, e beneficiei disso. Mas também devo dizer que, em termos de abordagem, nenhuma das biografias anteriores me ajudou muito. Foram mais importantes, como modelo, algumas biografias ao estilo anglo-saxónico, como as que Richard Ellmann escreveu sobre Joyce, Yeats ou Oscar Wilde.

Uma coisa que ressalta desta biografia é que, ao longo de toda a sua vida, Pessoa se rodeou de excêntricos. Atraía-os? Era ele que os procurava? Pessoa conheceu dezenas e dezenas de pessoas, mas não quis confundir os leitores com tantos nomes e concentrei-me nos amigos que o seguiram realmente ao longo da vida. Reuniam-se em cafés e eram, realmente, bastante excêntricos. Vários tinham mesmo algum grau de loucura, e mais do que um chegou a ser internado. Penso que Pessoa

sentia nessa excentricidade uma visão diferente do mundo, uma originalidade que o atraía. E, claro, ele próprio era completamente excêntrico, de modo que fazia sentido que convivesse com os seus semelhantes.

O substantivo excêntrico tem esse sentido de pessoa extravagante, mas o adjectivo indica o que se situa fora do centro. Esse grupo não era também constituído por gente que não pertencia ao mainstream, até no plano literário?

Sim, Pessoa tendeu a ocupar a periferia, onde estavam também os seus amigos. É curioso ver como evoluiu, por exemplo, a sua relação com um escritor e artista como Almada Negreiros, que frequentou muito na fase de *Orpheu*. Mas depois disso, embora continuassem amigos, encontravam-se pouco. Talvez porque Almada, sendo um artista que criticava a sociedade, era de certo modo *mainstream*, era muito conhecido. E os amigos que Pessoa mais frequentava eram sujeitos sem protagonismo público, com os quais provavelmente se sentia mais à vontade.

Mostra que Pessoa andou a vida inteira a dever dinheiro a toda a gente: familiares, amigos, comerciantes. Mas também se sica com a ideia de que nunca teve dificuldades materiais sérias. Era também isso uma espécie de jogo?

Penso que sim. Podia ter arranjado um emprego a tempo parcial, que até lhe deixaria mais tempo para escrever, em vez de andar a correr de um escritório para outro ou a fazer umas traduções aqui e ali. Mas sempre recusou tudo o que implicasse grandes responsabilidades e não conseguia assumir um emprego normal. Aliás, rejeitava as várias facetas que constituíam o que via como uma vida vulgar: ter um emprego certo, um casamento certo, tudo certo. Mas mantinha registos precisos de todas as suas dívidas, o que também tem o seu quê de lúdico. Pedia dinheiro emprestado do credor B para poder pagar ao credor A e estava sempre nisto. De certa forma, talvez isso o divertisse. O certo é que, apesar de todos os apuros, havia sempre familiares e amigos dispostos a financiá-lo.

Assegura que “Pessoa não copulou com nenhum homem ou mulher, não rezou a nenhum deus e não aderiu a nenhum partido político”. Não há qualquer dúvida de que morreu virgem?

Há apontamentos escritos no final da vida, alguns ainda não publicados, em que ele teoriza sobre a sua castidade e o que isso representa em termos espirituais, vindo nela uma vantagem para o seu caminho pessoal.

Evita definir a sexualidade de Pessoa, mas esse é um dos temas fortes da biografia. Por lhe ter parecido relevante? Ou sentiu-se intrigado?

A sexualidade era muito importante para Fernando Pessoa, mais do que eu imaginava. E a castidade não era, para ele, a negação do sexo, era a sua maneira de ser sexual. É difícil de explicar, mas a biografia tenta fazê-lo. Ele vivia pela escrita, e também o sexo era experimentado através de representações, como as que deixou nos poemas *Antinous* ou *Epithalamium*. Note-se que os heterónimos eram



PEDRO CUNHA



“Se Fernando Pessoa aprendeu a inserir o corpo na escrita, foi lhe ensinou a concretude das

um clube de homens, todos solteiros, mas havia em toda aquela proliferação heteronímica uma espécie de energia sexual que depois era transformada em escrita.

Além do namoro com Ofélia, a biografia alude a dois vagos flirts com outras mulheres. Mas sendo provável que Pessoa se tenha sentido atraído por homens, não se lhe conhece nenhum entusiasmo semelhante dirigido a um homem concreto. Não acha estranho?

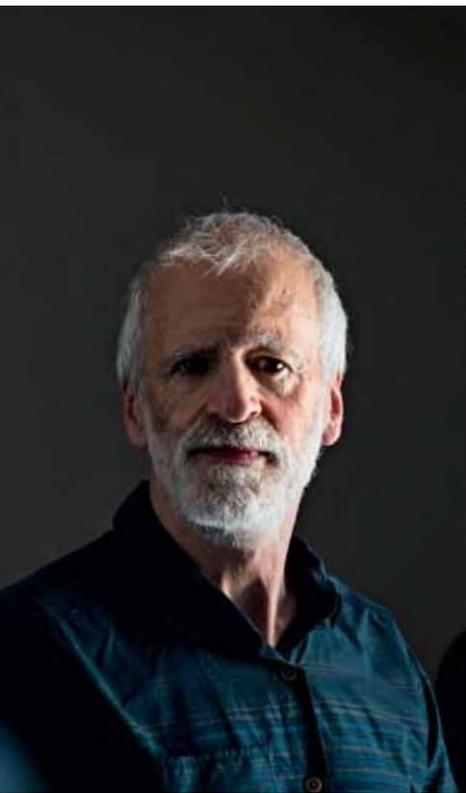
Há quem especule sobre a sua relação com Mário de Sá-Carneiro, mas não me convence. Pessoa tinha com certa impulsos, mas era muito reservado, e é na sua obra que acaba por se exprimir e encontrar alguma compensação. Pode ser que se recusasse a admitir certas atracções, mas ele também dizia, não exactamente nestes termos, que não tinha uma libido forte. Talvez seja essa a explicação. **Quando li as páginas em que aborda a relação com Sá-Carneiro, ocorreu-me que escrever este livro lhe deve ter permitido perceber bem o que representou a perda das cartas de Pessoa ao amigo.**

Resta uma que Pessoa copiou porque ponderava incluí-la no *Livro do Desassossego*. E ainda uma outra, inacabada, que não chegou a enviar. E é possível, até certo ponto, ler-se as cartas de Pessoa através das de Sá-Carneiro. Em todo o caso, não sei se teriam acrescentado assim tanto à biografia, até porque muitas eram altamente literárias. Mas haveria outras com assuntos mais mundanos.

E sugere que essas cartas, que teriam desaparecido do hotel onde Sá-Carneiro se matou, em Paris, poderão afinal ter sido destruídas pelo seu pai.

Durante o período em que conheceu Pessoa, Sá-Carneiro passou três temporadas em Paris. E da última vez que partiu não teria certamente metido na mala todas as car-

“Não há necessidade de defender Pessoa. É um escritor fabuloso e foi um homem da sua época”, diz Richard Zenith



NUNO FERREIRA SANTOS

com Walt Whitman Cesário Verde quem coisas"

tas antigas de Pessoa. O natural teria sido deixá-las em casa, em Portugal. Portanto, quando morreu, só deveria ter com ele as últimas cartas que Pessoa lhe enviara. Mas desapareceram todas, e não só essas. É um mistério...

Como vê o interesse de Pessoa pelo esoterismo e a sua renovação do mito do Quinto Império? Surpreendeu-me perceber que quase só fala disso nas últimas entrevistas que deu a jornais.

Luís Câmara Reis [fundador e director da *Seara Nova*] escreveu que Pessoa tinha um ar de mago, o que não surpreende, pois dedicava-se ao estudo do esoterismo com muita paixão. Mas havia outro lado dele completamente céptico, e os dois podiam coexistir. Para mim foi difícil escrever sobre astrologia e outros domínios esotéricos, pois não é um assunto que me atraia ou em que acredite. Mas era importantíssimo para Pessoa. Quis descrever tudo aquilo sem menosprezar, sem fazer um juízo. Quanto ao Quinto Império, é uma esperança e uma visão que Pessoa começa a nutrir em 1915. Como acontece com outras ideias que lhe eram caras, não a revela logo ao público. Vejo o Quinto Império não só como uma visão, mas como um poema. Um poema que, afinal de contas, não deu certo.

Ao longo do livro, compara a vida e a obra de Pessoa às de Joyce, Yeats, Whitman, Eliot, Pound, Kafka ou Kaváfis. Como situa o poeta português nessa constelação da modernidade literária?

Quis mostrar que era um modernista, como Yeats, Pound ou Eliot, e que estava na periferia, como Kaváfis em Alexandria. A vários níveis, Pessoa tinha muito em comum com eles, mas quis também mostrar que, ao mesmo tempo, era profundamente diferente. Foi um modernista, certo, mas ia além do modernismo, a que só deu algu-

ma importância na época de *Orpheu*, quando criou aqueles movimentos vanguardistas do paulismo, interseccionismo e sensacionismo. Há Ricardo Reis, que é classicista. E há Álvaro de Campos, que nasce como uma espécie de futurista, mas rapidamente abandona essa estética. Pessoa queria ser tudo, abranger tudo, e não podia encaixar-se numa corrente literária. Era e não era modernista.

Aludindo aos contos que Joyce reuniu em *Dubliners*, sugere que Pessoa poderia ter escrito *Os Lisboetas*. Como vê a sua relação com Lisboa?

Lisboa é central na sua obra. Identificamos Pessoa com Lisboa como identificamos Kafka com Praga ou Joyce com Dublin. No entanto, vejo a sua relação com a cidade de um modo um pouco diferente: creio que os habitantes de Lisboa são como uma família para ele. No *Livro do Desassossego*, e também nos poemas, menciona muito essas figuras das camadas populares: os empregados dos restaurantes, os barbeiros, as costureiras, os moços de frete. E há depois a sua relação com os escritórios de Lisboa e com quem lá trabalhava. Toda essa gente constituía para Pessoa uma espécie de família. E são também muito importantes para ele o espaço, a topografia da cidade, que descreve com muito pormenor no *Livro do Desassossego*, e também o céu de Lisboa, as nuvens, o pôr-do-sol.

Acentua que, até tarde, o seu biografado quis ser um poeta inglês. Se o tivesse conseguido, teríamos equivalentes ingleses de Caieiro, Reis e Campos?

Está a misturar coisas diferentes, mas sim, Pessoa poderia ter criado heterónimos igualmente fortes em inglês se essa fosse a sua língua materna. Mas não era. Nabokov, que era russo, e Conrad, que era polaco, conseguiram escrever romances num inglês formidável. O inglês de Pessoa era muito bom, mas não a esse nível. É como se ele não conseguisse *sentir* em inglês. Costumo dizer que a melhor poesia inglesa de Pessoa foi escrita em português, por Caieiro e Campos. Detecto neles, como também no *Livro do Desassossego*, uma certa influência da língua inglesa.

Não cessam de aparecer novas teses a tentar explicar a heteronímia. Essa proliferação enriquece a figura de Pessoa ou começa a ser um ruído que perturba a leitura da obra?

Ambas as hipóteses são verdadeiras. Claro que a heteronímia enriquece a personagem, mas não vale a pena preocuparmo-nos excessivamente com ela. Pessoa foi um jogador, e este livro mostra que ele próprio acabou por se cansar desse jogo. No final da vida, já quase não existe esse desdobração. Mas o fenómeno subjacente à heteronímia, a falta de um ser uno e coeso, está sempre lá.

Vê-se a meio caminho entre os que acham que a heteronímia é um mero artifício e os que tendem a esquecer-se de que os heterónimos são textos, e não pessoas de carne e osso?

Há pessoanos que desdenham um pouco a heteronímia, mas a verdade é que muitos dos mais belos poemas de Pessoa não existiriam sem os heterónimos, porque os foi escrevendo em função deles. A ficção do heterónimo faz parte do poema assinado pelo heterónimo em causa. Ao escrever esta biografia, vi também claramente que as primeiras experiências de escrita, a criação de autores fictícios e o interesse por publicações são coisas que nascem todas ao mesmo tempo e estão relacionadas.

Sabe-se que Pessoa projectou e atribuiu textos a um poeta pagão alguns anos antes do surgimento de Caieiro e dos restantes heterónimos. E que estes não terão nascido, como Pessoa pretendeu, num só "dia triunfal" de Março de 1914, mas foram ainda assim criados – e criaram um corpo de poemas significativo – num período muito curto e espantosamente criativo. Vê o aparecimento do trio de heterónimos maiores como um episódio num processo, ou há ali um salto quântico, um enigma que a pesquisa textual nunca explicará?

Ao escrever a biografia, o meu entendimento da hetero-



É uma figura viva que emerge destas páginas, com uma existência exterior não tão monótona como nos fizeram crer, e uma das mais vastas e complexas vidas imaginadas que algum cérebro acolheu

nímia mudou um pouco. Tornou-se ainda mais claro que a ideia de que esta surge com a obra de Caieiro não é verdadeira. Um amigo pessoano que leu a biografia em inglês achou que eu podia dar a impressão errada de que a heteronímia já funcionava antes de 1914. Mas a verdade é que acho mesmo que já estava completamente instalada quando Pessoa era bastante jovem, e mais ainda quando voltou a Lisboa para estudar, na primeira década do século XX, altura em que criou uma série de personagens que escrevi em inglês, português, e até em francês. A existência de um grupo de colaboradores literários fictícios já era fundamental para a sua escrita. Em 1908, elaborou *The Transformation Book*, que era um projecto para organizar toda a sua obra em torno de autores inventados. Portanto, esse "drama em gente", como lhe chamou, não nasceu com Alberto Caieiro, mas também é verdade que Caieiro representa um salto, e que sem esse conseguimento, essa capacidade de se tornar tão outro, tão diferente, o drama em gente teria tido pouco interesse e Pessoa não teria sido o grande escritor que conhecemos.

A reconhecida dívida de Alberto Caieiro a Walt Whitman não ajuda a explicar esse salto?

Para lá da construção do drama em gente, havia todas as leituras que Pessoa fez em várias línguas, e que abarcavam uma série de movimentos. Tudo isso estava em Pessoa, essa grande variedade de *inputs*. Eduardo Lourenço foi talvez o primeiro a realçar a importância de Whitman para a existência de Caieiro e Álvaro de Campos. Pessoa leu Whitman pela primeira vez por volta de 1906, e ficou espantado, mas não soube logo o que fazer com aquilo. No entanto, Whitman vai ser, mais tarde, o catalisador, a chispa que irá reagir com todos os conhecimentos que Pessoa já tinha, produzindo a admirável explosão dos três heterónimos maiores. Foi com Caieiro, o primeiro a nascer, que ▶



Da arte e tecnologia

12-22.05
Braga

'22

INDEX SUPERFÍCIE

PERFORMANCE
EXPOSIÇÃO
PENSAMENTO
EDUCAÇÃO

André Barata
beru
Bethany Rigby
Calum Bowden
Dele Adeyemo,
Ibiye Camp
& Dámaso Randulfe
Federico Campagna

Florian Hecker
Formafantasma
Frédérique Ait-Touati
& Bruno Latour
Jana Winderen
João Martinho Moura
Jonathan Uliel Saldanha
Michael Marder
People Like Us
Ryoichi Kurokawa
Studio Folder
+++

indexmediaarts.com



THEATRO CIRCO

FOTOGRAFIA
01 a 25 junho
MAG RODRIGUES
"FAMÍLIA"

01 junho
THE WEATHER STATION

02 junho
SÍLVIA PÉREZ CRUZ

02 junho
SILVANA ESTRADA

03 junho
MARIA JOSÉ LLERGO

03 junho
MARIA ARNAL e MARCEL BAGES

04 junho
ROCÍO MARQUEZ

04 junho
ANGELES TOLEDANO

BPI Fundação "la Caixa" IRACA ANTENA 3

► Pessoa revelou a sua capacidade dramática de se destacar totalmente de si próprio e ser inteiramente outro. À discussão sobre o que Caetano deve a Whitman e Teixeira de Pascoaes, cuja influência tem sido defendida por António Feijó, o Richard Zenith junta agora o nome de Cesário Verde.

Quando Caetano estava a nascer, Pessoa redigiu vários poemas que ainda não eram de Caetano mas estavam a caminho. E num desses manuscritos do Caetano embrionário, assinalou ao lado de um verso que este era puro Cesário. O que vemos nesses manuscritos é um conflito entre, por um lado, Pascoaes e o franciscanismo, e, por outro, Cesário e Whitman. Todas estas influências foram cruciais para a formação do Caetano. Se com Whitman Pessoa aprendeu a inserir o corpo na escrita, foi Cesário quem lhe ensinou a concretude das coisas.

No final da vida de Pessoa, a produção heteronímica esmorece e quase se eclipsa, e embora continue a escrever bastante, parecem ir longe os poderes criativos que tinham gerado a *Ode Marítima* ou o melhor do *Livro do Desassossego*. No entanto, Pessoa tinha quarenta e tal anos, não era um velho. A heteronímia era mesmo o motor da sua arte, e sem essa energia também ela definhou?

É possível. Sem dúvida que os heterónimos estimulavam muito a sua criatividade. No final da vida, quando há de facto um desmoronamento do projecto heteronímico, Pessoa começa a escrever outros tipos de poesia, como as quadras populares ou os poemas políticos contra o Estado Novo, mas também poemas íntimos, como o grande poema inacabado *Un Soir à Lima*, a primeira vez que lembra na sua poesia os anos que viveu na África do Sul e o relacionamento com a família. Mas é verdade que se só tivéssemos essa poesia final não teríamos razão para celebrar Pessoa como um grande escritor. O que não quer dizer que não tenha continuado a escrever alguns poemas que estão entre os seus melhores, como a última ode de Ricardo Reis, a única que escreveu no ano da sua morte. E é um poema curioso, porque embora tenha a forma clássica das odes de Reis, o narrador, que fala desses muitos eus que há dentro dele, parece ser o próprio Fernando Pessoa. Apesar deste grande poema e de mais um ou outro que Pessoa escreveu em 1935, percebe-se que, perto do fim, há um cansaço a todos os níveis, e também como escritor. Se tivesse vivido mais vinte anos, teria continuado a escrever, mas não sei se a sua morte nos fez perder muitas obras geniais. Sei que há excepções, mas tendo a acreditar que os escritores morrem na altura certa.

Qual é o seu heterónimo preferido?

Fico sempre seduzido pelo heterónimo de que me estou a ocupar. Mesmo Ricardo Reis, que tende a ser, talvez, o menos apreciado pelo público, deixa-me encantado quando o traduzo ou edito. E é assim com todos os outros. Mas diria que, na poesia, Álvaro de Campos é o mais fascinante. E é o que está mais perto de Pessoa. Parece ser muito diferente por fora – é exuberante, viaja imenso, tem amores, enquanto Pessoa é tímido e pouco ousado –, mas penso que representa o seu lado mais instintivo. Toda essa exuberância existia realmente dentro de Fernando Pessoa e a maneira de a exprimir chamou-se Álvaro de Campos. Na prosa, acho que o mais genial é o *Livro do Desassossego*, que se calhar até pode ser considerado poesia.

Nesta nossa época um pouco apaixonada por ruínas e fragmentos, valorizamos a irresolúvel instabilidade editorial do *Livro do Desassossego*. Mas suponha que Pessoa o tinha publicado em vida, como projectou fazer: consegue imaginar um livro acabado que fosse mais interessante do que esse não-livro que nos deixou?

Se ele o tivesse acabado, ficaria bastante mais curto, porque teria cortado o que achasse menos conseguido. Deixou apontamentos, aliás, a declarar essa intenção. O livro

que resultasse desta revisão seria decerto de grande qualidade. Mas talvez fosse, não digo menos bom, mas menos interessante, porque todos os caminhos experimentados mas nem sempre seguidos pelo livro dão-lhe a dimensão de uma coisa infinita. E se o desassossego do título é psicológico, referindo-se à inquietação do narrador, ele comporta também a ideia de que nada é estável, tudo está sempre em movimento.

Neste momento em que não se perdoam facilmente, mesmo a autores do passado, declarações racistas ou misóginas, inclui várias confirmações textuais de que Pessoa foi ambas as coisas, ainda que também mostre que evoluiu, no final, para posições mais humanistas...

...Não há necessidade de defender Pessoa. É um escritor fabuloso e foi um homem da sua época. Não acreditava no chamado racismo científico, muito popular na altura, e não creio que tivesse sentimentos hostis contra os negros, mas percebe-se que era racista por alguns poucos comentários que surgem na sua escrita. Somos todos pessoas complexas, e a vantagem de se escrever uma biografia é que há espaço para se poder contextualizar tudo. **Sentiu-se aliviado quando terminou a biografia?**

À Senti uma libertação enorme. Durante anos tive esta biografia em cima de mim, como um fardo. E, para ser honesto, durante a maior parte desse tempo tive dúvidas enormes. Sabia que poderia facilmente ultrapassar as tentativas anteriores, porque sabemos hoje bastante mais acerca de Pessoa e da sua obra, mas receava que a minha biografia, apesar de apresentar muitas informações novas, fosse confirmar a ideia de que é mesmo impossível retratar a vida de Fernando Pessoa. Só dois ou três anos antes de entregar o texto é que senti que tudo começava a encaixar-se e que ia conseguir contar a história como a queria contar.

Esta não é uma biografia de tese, mas vai assumindo algumas convicções fortes. Uma das mais sedutoras e originais é a de que Pessoa decidiu ser um génio. E que estabelecer essa meta o levou a conseguir atingi-la.

Se lermos o que escreveu em criança, encontramos umas coisas curiosas, mas nada de realmente genial. Há outros escritores nos quais descortinamos esses sinais de grandeza na infância que não vemos em Pessoa. Mas ele sentia que tinha uma missão a cumprir e que esta exigia dele que fosse um génio, e acho que isso fez com que viesse a sê-lo. Do mesmo modo que ao criar um heterónimo chamado Ricardo Reis se impôs a si próprio um papel que o levou a escrever quase 200 odes horacianas, Pessoa foi sempre estabelecendo metas para depois as cumprir. Veja-se o texto que escreveu para a *Águia* em 1912 a anunciar a vinda de um Super-Camões: também aí estava a lançar a si próprio um desafio, porque não tinha escrito praticamente nada que pudesse justificar a sua convicção de que viria a ser um tal poeta.

Lança ainda uma outra ideia, que exprime desta forma: "Nunca deixou de reconfigurar a sua identidade, e devemos ter o cuidado de não parar demasiado tempo em qualquer um dos seus pontos de descanso. (...) Mais do que um céptico de si próprio, Pessoa foi um implacável transformador de si próprio." Se afinal sempre houver por aqui uma tese, não será esta?

Acho que sim. Não é por acaso que a biografia em Inglaterra se chamou *Pessoa. An Experimental Life*. Ele pega na sua própria vida e faz experiências. Tem uma curiosidade infinita, e uma grande energia para tentar novos pontos de vista, novas teorias. Entre os textos dedicados à sua busca espiritual, há um projecto de livro intitulado *O Caminho da Serpente*: a serpente, no seu caminho sinuoso, roça em todas as verdades sem parar em nenhuma. E quando chega a Deus, continua. É como aquele conjunto de poemas *Além-Deus*, que escreveu em 1913. Há sempre um outro além. Fernando Pessoa nunca pára.



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES

**COABITAÇÃO E
NOVAS TEMPORALIDADES
COHABITATION AND
NEW TEMPORALITIES**

UNIVERSIDADE DE BOLSO POCKET UNIVERSITY



uma criação de /
a creation of
João Sousa Cardoso

WWW.CCVF.PT

Primeira Edição / First Edition 2022

27

MAIO

28

MAY

29

A volta ao mundo em 3 dias

Around the World in 3 days

- **Françoise Vergès**
- **Svitlana Baptista**
- **Vladimir Safatle**
- **Mary Enoch**
- **Elizabeth Baxter**
- **Niranjan Sapkota**
- **Yvane Chapuis**
- **António Guerreiro**
- **João Sousa Cardoso**





As Pessoas Invisíveis
José Carlos Barros
Leya



José Carlos Barros

“É a linguagem que faz com que as histórias possam valer a pena”

As Pessoas Invisíveis, de José Carlos Barros, percorre cinco décadas da vida portuguesa no século XX para se centrar num dos episódios mais trágicos, e menos conhecidos, da nossa História colonial. Foi o romance vencedor do Prémio LeYa 2021.

José Riço Direitinho

As *Pessoas Invisíveis* é o terceiro romance de José Carlos Barros (n. 1963) – os outros: *O Prazer e o Tédio* (2009) e *Um Amigo para o Inverno*, finalista do Prémio LeYa 2012. Mas o começo da sua produção literária é bastante anterior, tendo começado a publicar poemas nos anos 1980 no suplemento “Jovem” do *Diário de Notícias*; depois seguiram-se vários livros de poesia, dos quais refiro três de entre os últimos publicados: *O Uso dos Venenos* (2014), *Estação* (2020) e *Penélope Escreve a Ulisses* (2021). O mundo rural, com as suas tradições e paisagens humanas, é uma espécie de assinatura na sua obra literária – não é um “rural” romantizado, bacoco, para produzir efeito literário, mas antes um mundo granítico, onde a vida é dura e o cheiro do frago dos currais se sobrepõe ao das flores no monte. E assim o faz também em *As Pessoas*

Invisíveis – livro que lhe valeu o Prémio LeYa 2021 – por exemplo, ao descrever uns dias na vida de uma das personagens: “A dormir uma semana seguida nos montes durante as tempestades. A subir às cumeadas e a descer aos vales nos dias de Verão. A entender-se com os lobos. A atravessar os rios e os *rigueiros* e a seguir por entre os matos densos das encostas.”

José Carlos Barros é transmontano, nascido em Boticas – este facto não é despidendo, como adiante se verá –, arquitecto paisagista de formação, foi vereador municipal no Algarve (onde vive desde há vários anos) e ainda deputado na Assembleia da República (2015-2019). A acção deste seu romance decorre sobretudo num lugar fictício de Trás-os Montes, quase raiano, e depois nas roças de cacau e café na “Ilha da Província”, que facilmente se infere ser a ilha de São Tomé.

Em conversa com o Ipsilon, o escritor contou como e onde lhe surgiu a ideia de escrever o livro: “Em 2011, eu estava na Bienal de Arte e Cultura de São Tomé e Príncipe, e vi, por ali entre a pintura e a escultura, uns painéis sobre o massacre de Batepá, de que eu nunca tinha ouvido falar. Foram acontecimentos de Fevereiro de 1953, e terão morrido mais de mil pessoas. Isso surpreendeu-me. Primeiro, pela dimensão do que tinha acontecido; depois, por nunca ter ouvido falar naquele episódio, por o desconhecer por completo. Percebi então que aquilo tivera ainda a ver, e como se fosse um estertor, com o processo de escravatura em Portugal. Chamou-me a atenção o facto de a abolição da escravatura ter ocorrido sete ou oito décadas antes [daquele acontecimento], e que nesse ano de 1953 ainda se estivesse a falar da existência de trabalho escravo e da sujeição ao trabalho

serviçal, numa espécie de reconfiguração do sistema escravagista. Apeteceu-me então escrever sobre isso. A ideia para a história do romance começa aí.”

Para escrever sobre isto, a narrativa precisava de recuar um pouco no tempo para se tentar perceber como é que se chegou a este acontecimento trágico. E como é que dentro do próprio regime, era ou não conhecida a problemática do trabalho serviçal. É assim que na história entra também um tempo anterior. A acção do livro, depois de um curto capítulo que serve de espoleta da narrativa, datado de 1980 em Berlim, começa em 1942, numa aldeia de Trás-os-Montes: é o ponto de partida de uma história que estava a pedir que se falasse de um período mais alargado, e que corresponde a algumas décadas do Estado Novo.

“A minha ambição era a de, em três ou quatro quadros, falar deste Portugal do Estado Novo. Por um lado, um país que tem um império, que tem colónias – assim designadas até 1951, depois passaram a ser províncias. E simultaneamente, um país rural, pobre e supersticioso. Foi à volta destes dois elementos que fui construindo as histórias”, diz José Carlos Barros. “Não me apetecia escrever com uma cronologia certinha ou como num quadro onde tudo encaixasse. Foi o próprio processo de escrita que foi fazendo com que algumas personagens, a partir de certa altura, pudessem desaparecer, e que o narrador avançasse ou recuasse no tempo porque havia acontecimentos que só se perceberiam assim. Esta ambição foi também um risco. Mas tenho a ideia de que escrever é aprender, é descobrir, é ver. O que fui escrevendo eram coisas que eu não conhecia. Estava a participar de um processo de descoberta dessas histórias.”

As Pessoas Invisíveis teve um longo trabalho de feitura e maturação desde que surgiu a ideia de o escrever. A sua escrita foi algo errática no tempo. Para escrever prosa, ao contrário do que lhe sucede com a poesia, José Carlos Barros diz necessitar de um tempo longo. “Escrevi este romance por alguns períodos de escrita quase obsessiva. Não sou capaz de escrever prosa aos bocadinhos. Preciso de muito tempo. A poesia é completamente diferente, permite isso. Posso escrever poemas mais ou menos em qualquer altura, prosa não.” E acrescenta que escreve com dificuldade, que inveja quem consegue escrever com alguma rapidez e facilidade.

Desde as primeiras páginas que se nota a escrita cuidada, a atenção posta na escolha das palavras certas, a riqueza lexical, o ritmo frásico que vai levando o leitor. Talvez a demora, a lentidão, no ofício de escrever se deva também a este cuidado evidente no livro, à linguagem trabalhada para servir a história que está

a ser contada. Que as palavras têm o mesmo peso daquilo que é narrado, é algo que fica claro lidas algumas páginas. Mas como é que a escrita de José Carlos Barros se tornou assim? “Nasci num mundo de poucos livros. A minha descoberta da literatura e dos livros foi feita nas bibliotecas itinerantes da Gulbenkian, em Boticas. Ia com o meu pai, muito orgulhoso com o meu cartão, levantar os seis livros a que tinha direito por mês. Os livros apareceram-me como uma constatação de que havia mais mundo do que aquele que eu conhecia, e mais do que isso, que era possível eu viver nesses mundos. A descoberta dos livros tem para mim essa dimensão um pouco mágica. Havia em minha casa, no tempo da minha infância e adolescência, duas colecções notáveis que o meu pai foi fazendo: a colecção RTP, dos anos 1970, e outra da editorial Inova, do Porto, ‘Duas Horas de Leitura’, e era fabulosa. Na província, e com poucos livros, também estas duas colecções me permitiram descobrir a literatura. Fi-lo com autores como Vergílio Ferreira, que li muito, com Jorge Luis Borges – li o livro *Ficções* relativamente cedo – julgo ter descoberto que a literatura é essencialmente linguagem, que deve mais à palavra do que às histórias. Só há verdadeira literatura quando as histórias são servidas por essa capacidade transfiguradora da linguagem. É ela que faz com que as histórias possam valer a pena. Talvez essa seja uma das razões porque escrevo tão devagar, estou sempre a tropeçar nas palavras, parece-me que nunca estão certas. Para a literatura funcionar tem que haver ali qualquer coisa, como na matemática, as contas têm que estar certas. O ritmo tem que estar certo. Uma frase tem sempre um peso e um lugar.”

O mundo rural

Como ficou escrito no começo, o mundo rural funciona na obra de José Carlos Barros como uma espécie de assinatura estilística. O protagonista de *As Pessoas Invisíveis*, Xavier Sarmiento, é um homem que tem o dom de curar, usando as plantas em mezinhas, fazendo rezas, benzendo. As crenças e as superstições enchem esse mundo telúrico onde as personagens se movem, por vezes com um atavismo que as faz perderem-se aos lugares como se tivessem raízes. “A verdade é que estou sempre a escrever sobre esse mundo rural”, diz José Carlos Barros. “Quando nasci o mundo ainda era um pouco mágico: as doenças, que tinham nomes estranhos, curavam-se com rezas, havia ainda bruxas e milagres. Era possível acontecerem as coisas mais incríveis, com naturalidade. No sexto ano de escolaridade mudei de turma. Havia duas turmas, a dos da vila [Boticas], onde eu pertencia, e a turma dos que viviam no campo. Esses miúdos eram muito mais inte-

Os lugares, o território, a paisagem são marcas da escrita do poeta e romancista José Carlos Barros. Surgem não como cenário, mas muitas vezes são centrais à acção. Talvez ajude a sua formação em arquitectura paisagista



DANIEL ROCHA

“A minha ambição era a de, em três ou quatro quadros, falar deste Portugal do Estado Novo. Por um lado, um país que tem um império, que tem colónias — assim designadas até 1951, depois passaram a ser províncias. E simultaneamente, um país rural, pobre e supersticioso.”

ressantes porque traziam histórias absolutamente fabulosas de pessoas que voavam, de gente que morria porque alguém lhes deitou um mauiolhado. Seria quase inevitável que esse mundo onde nasci, de crenças e de superstições, onde não havia electricidade nem água canalizada, não entrasse nos meus livros.”

Um leitor que não esteja ambientado com o mundo rural português, com as suas tradições e superstições, poderá julgar, em algumas das histórias contadas, que o autor sofreu influências do chamado realismo mágico sul-americano, tal é o nível de “inverosimilhança” de alguns episódios. Mas na verdade tudo aquilo faz parte do património cultural português — muito já perdido ou, continuando a existir, apenas em representações etnográficas como as que ainda acontecem na aldeia transmontana de Vilar de Perdizes, que ficou célebre pelos congressos anuais de medicina popular. José Carlos Barros é um admirador confesso dos trabalhos do padre António Lourenço Fontes, o impulsor desses congressos e um estudioso das

tradições. “Mesmo na vila em que cresci, desvalorizava-se tudo o que fosse histórias do campo. E de repente aparece alguém a dar-lhes importância e valor. Por isso, fui ainda muito novo visitar o padre Fontes, a Vilar de Perdizes, porque os dois livros dele sobre etnografia transmontana me fascinaram imenso. Quem já foi a um congresso de medicina popular percebe que esse realismo mágico existe.”

O actual “mundo rural” já muito pouco tem a ver com este que é descrito no romance, que era o da das décadas de 1940 a 1970. Mas José Carlos Barros está ciente que vai haver um retorno à ruralidade, mas não por razões bucólicas. “O modelo que criámos é absolutamente insustentável. E agora vamos ter dificuldade em perceber como é que fazemos o processo inverso. Não podemos continuar a importar certos alimentos do outro lado do mar com os custos energéticos que neste momento lhes estão associados. Vamos ter que produzir mais perto. Vai por isso haver um regresso ao mundo rural, não por aquelas razões româ-

nticas do costume, mas porque de facto o nosso modelo actual é de insustentabilidade ambiental. Temos que olhar para o território e regressar a boas práticas de ordenamento e de tratarmos da vida de maneira diferente.”

Os lugares, o território, a paisagem são também marcas da sua escrita. Surgem não como cenário, mas muitas vezes são centrais à acção. A abordagem que é feita à ideia de paisagem não é a de cartão postal, ou fotográfica. Mas a de algo vivo, em transformação. Talvez ajude a sua formação em arquitectura paisagista. “Não sei se a paisagem aparece tanto nos meus livros porque nasci no mundo rural ou se por ser arquitecto paisagista. Tudo se mistura. É essa ideia de paisagem enquanto relação que o humano estabelece com o território, não no sentido do panorama, que me interessa. Interessa-me no sentido de ser um dos melhores espelhos daquilo que é a cultura de um tempo. A paisagem tem a ver com a nossa cultura, com a nossa identidade, com o nosso modo de ser. A maneira como usamos a paisagem diz tudo de nós, por isso tenho alguma obsessão por tentar perceber essa ligação que se estabelece entre o humano e o território, e que faz com que as paisagens sejam aquilo que são.”

Exploração do lítio

As Pessoas Invisíveis é um romance que de certa forma pode ser lido como uma reflexão sobre o Poder, nas suas múltiplas formas. O protagonista, ainda vivendo na aldeia e exercendo o dom de curar, experimenta essa sensação de “poder” sobre os outros, mas só na “Ilha da Província” percebe que é no poder político que está a capacidade de mover as coisas, que é aí que tudo se decide. O poder político não é estranho a José Carlos Barros — foi deputado durante quatro anos, como ficou escrito atrás. “Aquilo que nos acontece no dia-a-dia, não é tanto resultado de acasos mas sim de decisões de um núcleo de poder. O que acontece no mundo vem desses vários núcleos de poder e os cidadãos podem estar mais próximos ou mais afastados deles. É fundamental que esses núcleos sejam ocupados pela cidadania, pela participação das pessoas.”

A questão do poder, sobretudo o político, acaba por se ligar à expressão que titula o romance. Mas quem são estas pessoas invisíveis? “Os escravos não existem individualmente, não têm propriamente um nome, portanto só existem enquanto grupo, são o máximo exemplo da invisibilidade. Mas à medida que ia escrevendo o livro, apercebi-me de que estava também a escrever sobre outras pessoas, que são aquelas que nasceram e viveram no campo, com vidas inteiras de trabalho. Não são apenas invisíveis mas parecem não

contar para nada, a não ser para pagarem a factura daquilo que normalmente designamos por “interesse público”, em termos abstractos, e que vai gerando uma factura que me vou apercebendo que é paga por pessoas invisíveis, que não contam para nada, são as pessoas das aldeias.” E José Carlos Barros dá um exemplo actual: “Não sei se nós temos ou não que explorar o lítio que há nas serras do Barroso. Provavelmente, sim. É uma discussão mais aprofundada que importa ter. Mas o que sei é que se o lítio estivesse na zona entre o Campo Grande e Alvalade, e se tivesse que ser explorado, que se tratariam as pessoas desse sítio de uma maneira muito diferente daquela como foram tratadas as pessoas de Covas do Barroso, como eu vi. Ou seja, as pessoas de Covas do Barroso não contam para nada nas grandes decisões. O desrespeito que eu vi, ainda sem licenças para a exploração, com o que se fez na prospecção, é uma lástima. Mostra o desprezo que os poderes têm em relação às pessoas do mundo rural, as pessoas que quase não elegem deputados não contam para nada. São invisíveis.”

A exploração de volfrâmio durante a década de 1940, para acorrer ao esforço da guerra de ambos os lados do conflito mundial, atravessa uma grande parte do romance. As consequências sociais, económicas e de alteração dos modos de vida, são por vezes motor das intrigas narradas. De certa forma, e em alguns aspectos que se adivinham, quase que poderia ser feito algum paralelismo com a exploração do lítio que se anuncia para a mesma região. E é isso o que o autor fez: “A minha avó trabalhou nas minas de volfrâmio, o meu tio-avô andava armado nas minas, tinha uma função de guarda. Essas histórias não me são desconhecidas. A minha ambição ao escrever um livro como este foi a de falar também sobre o meu tempo. E a melhor maneira é olhar um bocadinho para trás e tentar perceber como chegámos aqui. Quando falo sobre as minas de volfrâmio e essa obsessão, é porque isso aconteceu e de certa forma está a repetir-se. Falar sobre o volfrâmio nos anos 1940 é falar sobre o lítio hoje. No meu primeiro romance, *O Prazer e o Tédio* (2009), a história andava muito à volta da florestação e do pinheiro-bravo. Eu vivia no meio da maior mancha contínua de pinheiro-bravo da Europa, segundo se dizia na altura. E descobri que o pinheiro-bravo se tinha começado a plantar à experiência em 1890. Mais tarde, teve um grande incremento com a política de Salazar. Houve um interesse público na industrialização da floresta que era contrário ao interesse das pessoas que viviam nesses lugares. E mais uma vez essas pessoas contaram pouco, eram invisíveis, não entraram nas contas. Mas pagaram a conta.”

“Eish, estamos velhas!”. O desabafo surge a meio da conversa, entre recordações, constatações e divagações, mas sem ceder a nostalgias ou saudosismos. Pelo contrário: deu um quentinho bom perceber que foi há 11 anos que as irmãs Maria e Júlia Reis, então adolescentes, lançaram o primeiro disco como Pega Monstro, *O Juno-60 Nunca Teve Fita*. Estávamos nos momentos iniciáticos da Cafetra, editora e grupo de amigos que pôs em curso uma pequena mas incontornável revolução na música portuguesa independente, no flanco ligado ao rock e à cantautoría. Estávamos numa Lisboa, num país, num mundo a levar forte e feio com as sequelas da crise financeira de 2008; o estado de espírito do povo não estava no seu melhor; as guitarras, essas sim, estavam em altas, um dos eternos e melhores remédios contra o desalento. Apesar de tudo, e por causa de tudo, fazia-se acontecer, abria-se caminho, pairava no ar uma energia contagiante.

Uma energia que, com os seus altos e baixos, não se perdeu. A Cafetra continua a fazer faísca, hoje, no meio de uma Lisboa, de um país, de um mundo – agora sim, agora a sério – à beira do apocalipse; as guitarras nunca se foram embora mas voltaram a ser lancinantes; Maria e Júlia deram um tempo como Pega Monstro mas entretanto voltaram a tocar e a gravar juntas, com Júlia a trocar a bateria pelo pandeiro. No entanto, isto não é um regresso. *Benefício da Dívida*, o novo e terceiro disco de Maria Reis em nome próprio, conta com a “participação especial da Júlia” – e isso é outra coisa. Ou será que não é?

“As Pega Monstro nunca deixaram de existir. Mesmo eu, a solo, é Pega: tudo o que eu faço entra no nosso universo”, diz Maria Reis ao Ipsilon. “Isto é Pega, só que não é. Tal como não houve compromisso com o fim, também não há compromisso com o regresso”, esclarece. “Nem me interessa a ideia de regresso. Acho bastante fofoleira. Parece que estás a minimizar todo o teu percurso.” E se há coisa que este disco faz é pôr em evidência essa perseverança, em sete canções que dificilmente poderiam ser mais desarmantes e honestas, poderosas e infalíveis.

Se *Chove na Sala, Água nos Olhos* (2019), o primeiro registo a solo de Maria Reis, já nos tinha dado certezas de que ela é um caso especial na música portuguesa – pela maneira como faz da sua voz força depositária e lubrificante das canções, em sintonia plena com as letras; pela forma muito singular como explora, revira e joga com a filigrana da língua portuguesa e os melismas que estão nas entrelinhas; pela postura sem merdas e sem medos como olha lá para dentro para cantar aquilo que quer pôr cá fora –, *Benefício da Dívida* eleva a parada. É Maria Reis total, à larga, no melhor que ela conseguiu estar até agora como compositora, cantora e escritora de canções. É Maria Reis rainha, num álbum onde se reencontra com o rock no seu estado mais vernacular, directo e emotivo – não é por acaso que há aqui muito grunge –, sem anu-

lar as pontes que tem vindo a construir com a música popular portuguesa. É Maria Reis a puxar pelas Pega dos primórdios, a elevá-las, e isso também dá aquele quentinho bom.

“Ao ouvir este disco e *O Juno-60 Nunca Teve Fita*, percebe-se que a minha voz está bué diferente, que estou mais limada no meu discurso e na composição, mas eu sou a mesma pessoa. E canto da mesma maneira, no sentido da forma poética”, considera Maria. “É fixe ver este progresso.” Em *Lobisomem*, o tema de arranque de *Benefício da Dívida*, ausulta-se esse progresso. Entre a voz num exercício de tensão e distensão sem nunca escorregar e largar o gatilho emocional, a encaixar-se em cada tessitura da guitarra crispada e a fermentar, muito à My Bloody Valentine, é possível traçar uma *timeline* por várias canções das Pega e de Maria (*Satriani-Fetra-Voltas Pra Trás-Sensação-Resquício*). Com a música tradicional portuguesa ali ao virar da esquina, mesmo no final, na melodia e no verso. Com a música a servir de desbloqueador e tradutor de intempéries emocionais que são muito dela, mas também muito nossas.

“No fundo, sinto que a minha motivação para fazer música é a mesma”, sublinha. “É o meu *drive*. É o lugar onde me sinto mais bonita, mais confiante, mais eu, com tudo o que faz parte do processo: ficar horas a tocar guitarra, escrever um tema, deixá-lo a marinar, duvidar, seguir em frente, e no final saber que é uma coisa que deixa de ser só minha.” Maria Reis refere várias vezes as palavras “progresso” e “crescimento”. Reconhece a importância de iniciar a digressão do novo álbum na Culturgest (onde esteve em 2020) e de integrar o cartaz do festival Le Guess Who?, na Holanda, este ano com curadoria dos Animal Collective.

Contudo, evita dizer que está no seu pico de forma. “Não olho para as coisas dessa maneira, até porque os picos podem implicar uma descida”, graceja. “Estes sítios mais institucionais que eu tenho ocupado, gradualmente, fazem sentido porque é sempre uma cena independente. Não faço coisas que não quero, e é isto que me interessa preservar.” Aproveita, isso sim, para fazer o que quer: para o concerto da Culturgest, em Lisboa, esta quarta-feira, ela e a irmã convocaram um coro de seis vozes, composto por Puçanga, Sallim, Ela Li, Nèss, Arianna Casellas e Leonor Arnault. As restantes apresentações vão ser em versão mais minimal. A 3 de Junho toca no Passos Manuel, no Porto, e até Agosto corre várias cidades do país.

Nirvana 4ever

Outra das instituições por onde Maria Reis passou recentemente foi o Teatro Viriato, em Viseu. Foi aí que germinou uma boa parte de *Benefício da Dívida*, numa residência artística, a sua primeira em moldes “oficiais”. A localização veio mesmo a calhar: a irmã vive numa aldeia do distrito de Viseu, o que facilitou dar seguimento a um processo “de experimentação” que já havia começado, em torno de dois instrumentos. Júlia tinha descoberto o pandeiro, “muito mais prático

Maria Reis, rainha, na melhor versão de si

Benefício da Dívida é o novo álbum da cantora e compositora da Cafetra, que o leva à Culturgest na próxima quarta-feira. Sete canções que mostram a vida a acontecer, com Maria a reencontrar-se com o grunge, a atirar-se à viola campaniça, a tocar com a irmã. Não, isto não é Pega Monstro, mas elas andam aqui.

Mariana Duarte

do que a bateria para quem tem uma bebê”; Maria aproveitou o confinamento para se debruçar sobre a viola campaniça, emprestada pelo músico e cúmplice B Fachada.

“Percebemos que o pandeiro soava bem com o que eu andava a experimentar na campaniça, então foi: ‘bora lá tocar juntas?’, enquadra a cantora e compositora, que já tinha dado protagonismo a este instrumento da música tradicional alentejana em duas músicas do seu disco anterior, *A Flor da Urtiga* (2021). “É um instrumento limitado, pequenino, mas bué rico em termos harmónicos, porque é de cordas duplas. Condiz bem com o meu timbre e dá-me pica experimentar combinações diferentes.” O diálogo com o pandeiro de Júlia ganha corpo em *Virgem Maria*, uma das canções de *Benefício da Dívida* com a campaniça. Ouvimo-la a encaixar quase geometricamente no chacoalhar do pandeiro, num tom primaveril a temperar um dos muitos e contundentes exercícios de auto e interavaliação que atravessam o disco. Daí o título, explica Maria.

“Benefício da dívida é uma expressão que tem a ver com escolhas e dilemas. Com confiança e a falta dela, com o risco do desconhecido, com ambiguidade, mas também com o estar a avaliar”, diz. “Essa ideia percorre o disco: o avaliar-me a mim própria, o avaliar alguém, uma situação, uma atitude. Não é uma avalia-

ção moralista porque estou sempre nestes dois pólos.” Durante a residência, e no período que se seguiu no grnration, em Braga, onde gravou parte do disco, Maria passou por “momentos bastante solitários” – e isso colocou-a num lugar de questionamento. “Dei por mim a pensar: será que estou a fazer isto bem?”. A juntar a isso, teve “vários problemas na garganta” que lhe complicaram o processo de criação. Havia dias em que só pensava que não era capaz de continuar. “Mas continuei, e deu”, lembra, com alívio. “Estava cansada, isso estava a moldar a minha voz, mas acabou por ser um veículo fixe de criação. Não estou a dizer que o artista tem de sofrer, mas agarrar nestas coisas pode ser uma oportunidade para saíres com uma cena catártica e bonita a partir de algo penoso.”

Foi o que aconteceu com *Fórceps*, para a autora o momento “mais foda-se” deste álbum. “Estava esgotada, a sentir que tinha de me forçar para fazer sair alguma coisa, e isso faz-me sentir falsa, uma merda.” Essa “espiral de sentimentos negativos” desagou numa canção de neura em grunge à queima-roupa (olá *In Utero*, já tínhamos saudades). A guitarra centrípeta transporta o ardor de uma voz que tenta resolver a vida na canção, pára-raios para não bater no fundo e segurar o “doce” na “amargura”. “No final, percebes: ok, eu estou fixe. Há aqui luz.”





BEATRIZ BLAS



Benefício da Dúvida
Maria Reis
Cafetra Records



Benefício da Dúvida é “um disco dramático”, mas não é fatalista. “Esse não-fatalismo permite entrever o futuro, e é isso o benefício da dúvida. Quando falhas, continuas”, sintetiza Maria Reis

Fórceps prova como a “ecoconsciência” que Maria tem vindo a trabalhar dentro da sua música atinge o ponto de rebuçado neste disco. Canções sem atalhos nem arrebiques, tónica na visceralidade interpretativa, seguindo a ética-prática do punk, em particular do grunge. “Nirvana 4ever. Ouço desde os sete anos e volto sempre a eles. Também voltei ao Elliott Smith”, conta. “São canções bué simples e bem-feitas, com palavras novas, com bué imagens poéticas. Mostram como dá para fazer a melhor canção possível com pouco, e é sempre isso que eu procuro.”

À semelhança de *Chove na Sala, Água nos Olhos*, este novo álbum continua a ser um acerto de contas com o coração e com a cabeça em vários actos. No entanto, Maria está agora “num sítio diferente”, mais longe do buraco. “Pela idade que tenho, por me conhecer melhor e saber os meus limites, não caio no fundo quando percebo que estou lá perto. Isso é que é crescer.” *Benefício da Dúvida* é “um disco dramático”, mas não é fatalista. “Esse não-fatalismo permite entrever o futuro, e é isso o benefício da dúvida. Quando falhas, continuas”, sintetiza. É a vida a ser tortuosa, safada e maravilhosa, incluindo as relações amorosas, que nas canções de Maria continuam no epicentro.

“Não quero parecer uma Taylor Swift, mas o que queres que eu faça? Há rapazes que reclamam por estarem nas minhas canções, mas toda a história da música é isto. Há muita poesia nas relações, no amor, nas dinâmicas interpessoais, e interessa-me falar sobre isso.” E ainda bem que há alguém a falar assim, da perspectiva de uma mulher, em Portugal, em português, a cantar com graça, ginga e auto-irrisão delícias como “*toca em baixo tá tão quente, quero dar/benefício da dúvida*”. Chegamos à canção que dá nome ao disco, música de metabolismo rápido, muito Pega (vêm ecos de *Oh Miguel*), muito punk-pop resvês arraial tuga, a fazer um resumo sagaz, pessoal mas transmissível, do tesão-turbilhão que é uma relação.

“Se tu entras na minha vida, estás fodido. Vais estar numa canção. Isso acontece se fores importante para mim, portanto eu considero que é mais uma homenagem do que estar a falar mal”, continua Maria, que diz ter “muito mais inteligência emocional” nas canções do que no trato presencial. “Sinto-me emocionalmente mais perspaz para comunicar com as pessoas, e isso vai ao encontro daquilo que disse de me sentir mais bonita, mais verdadeira e confiante.” Mesmo quando se põe em frente ao espelho, sem paninhos quentes.

Como faz em *Tipo do Ferro*, a fachada mais bem dada do disco, *caput*, e nós a vermos a nossa vida a andar para trás e para a frente neste desossar tão certo, desarmante e generoso das relações e do domínio da existência. A voz com gravilha e fuligem de Maria a superar-se, num fluxo poético que encontra a autodefesa e a fragilidade na forma como explora a morfologia das harmonias possíveis da língua portuguesa: “*o mau és tu*” que por vezes parece soar a “o mar és tu”; o estender daquele

“Benefício da dúvida é uma expressão que tem a ver com escolhas e dilemas. Com confiança e a falta dela, com o risco do desconhecido, com ambiguidade, mas também com o estar a avaliar”

rasgão emocional do “aguenta coração”, a honestidade com que deixa cair ao chão aquele “desculpa”. Citando Ana Hatherly, “*quando o poema é bom/não te aperta a mão/aperta-te a garganta*”. É isso. Estamos conversadas. *Desaparece* revela-se o recobro necessário pós-*Tipo do Ferro*, adocante terapêutico em que Maria e Júlia recuperam as toadas melódicas longitudinais de *Casa de Cima*.

“Estar numa relação é difícil, sobretudo quando somos ansiosas e idealistas. Tipo, eu ainda estou na lua-de-mel e já estou a ver o fim. Isso cansa”, partilha Maria. O problema não é o amor, diz, são as pessoas. “Estamos cada vez mais complexados. As pessoas estão com ganas de se ligarem, mas só estão bem até encontrarem algum tipo de desconforto, e aí voltam os bloqueios”, reflecte. “É fixe percebermos os nossos limites, mas muita desta distância que estamos a criar entre nós tem a ver com a ideia neoliberal de que tu és o teu próprio chefe, de que tu és que ditas tudo na tua vida. Eu gosto de ser independente, mas não gosto da ideia de estar sozinha. Isso cria bué conflitos na minha cabeça – e na música consigo obrigar-me a olhar para isso, a sentir-me desconfortável e a perceber-me melhor.”

Elefante na Sala, o desenlace do álbum, vai por aí: uma lúcida anatomia dos traumas, dos medos, da auto-sabotagem, dos desejos engasgados, de como sair inteira e radiante, apesar de tudo (a capa do disco, da autoria de Sara Graça, parece condensar tudo isto). É outra vez Maria Reis a transcender-se, numa canção descarada, pontilhistas e pugilista, a tresandar a Nirvana, em que ela dribla e dobra cada palavra com uma penetração poética estonteante e uma destreza olímpica a fazer lembrar Allen Halloween, o rapper mais grunge que Portugal viu nascer e que Maria refere como uma das suas referências para este disco.

Agarrando nos versos de *Benefício da Dúvida*, podemos dizer que Maria Reis encontrou a melhor versão de si. “Menos fatalista”, “mais consciente” de si própria, “mais crescida”. Musicalmente falando, “na mesma”. Felizmente, na mesma.”



**Mr. Morale
& The Big
Steppers**
Kendrick
Lamar
Interscope
Records, distri.
Universal



Numa das mesas mais compridas do restaurante de um dos hotéis mais conhecidos do Porto estava Kendrick Lamar, rodeado de uma quinzena de pessoas, entre músicos, acompanhantes e membros da sua comitiva. Vinhamos para uma curta entrevista, horas antes de pisar pela primeira vez um palco em Portugal, no contexto do Primavera Sound. Era 2014.

Disse-nos para nos sentarmos ao seu lado. Estava na sobremesa. Quando terminou pediu licença para se retirar e quando nos sentámos num recanto, desabafou: “É das coisas mais difíceis desta vida atingir o equilíbrio entre estares com pessoas que, durante meses, são a tua família, mas também sabes guardar espaço para estares só, contigo próprio.”

Ouve-se o novo álbum *Mr. Morales and The Big Steppers* e pensa-se nisso. Quando chegou ao Porto havia lançado apenas o álbum *Good Kid, m.A.A.d City* (2012) e já era grande. Mas foi principalmente depois do lançamento do segundo álbum, *To Pimp A Butterfly* (2015), que se transformou não só no mais relevante *rapper* em actividade, como

numa celebridade de influência global e consciência política da América negra.

Se antes já carregava a angústia da fama, da competição, de não poder ter espaço para si, de ser uma voz ouvida e de quem todos esperam algo, imagine-se depois. Em parte, o novo registo, é sobre isso. É sobre como ser-se Kendrick Lamar, a celebridade global de quem todos esperam uma frase ou atitude certa sobre racismo estrutural, ou sobre como tornar o mundo menos injusto e irreflectido, e o cidadão que por vezes simplesmente não tem respostas e gostava de poder contradizer-se sem ser julgado, ou estar sozinho, ou brincar com os dois filhos, esforçando-se por ser um pai presente e ter uma boa relação com a mulher e amigos.

É um álbum bonito para quem não tem medo da palavra bonito. É por vezes sensível e terno, embora também seja paradoxal, magoado, expondo feridas. É humano e vivido. Um testamento, em carne, osso, ritmo e palavras. Não nos enganemos. Em todas as suas obras existe uma dimensão autobiográfica assumida. Ou, como nos dizia em 2014, “escrevo sobre mim, de forma uni-

versal.” Há essa convicção de que ao discorrer, por exemplo, como acontecia no primeiro álbum, sobre os conflitos do bairro de Compton, em Los Angeles, onde cresceu, isso cria reconhecimento. “Falo de lutas travadas, de abuso de drogas, da cultura dos gangues e de todas essas coisas que vivi de perto, mas ao mesmo tempo reporto-me a sentimentos que qualquer um já viveu, seja medo ou esperança, enfim, coisas que nos ligam intimamente”, afirmava então.

Nada de novo. O dispositivo não tem nada de significativo, em especial no universo hip-hop, e muito em particular no nosso tempo, quando o confessionalismo se tornou no novo normal. A questão é se ao partir-se do pessoal é criada ressonância, escapando-se à lógica da mera exibição sentimental que nada tem de partilha. É apenas narcisismo. As fronteiras entre ostentação emocional e exposição de fragilidades são por vezes ténues. Fazê-lo com gravidade e universalidade está ao alcance de poucos.

Até agora Kendrick Lamar tem conseguido essa simetria. No novo álbum poderia ter resvalado facilmente, e existem momentos em que

quase sucede, porque se as outras obras eram também documentos pessoais, esta é-o ainda mais. Em todos os seus álbuns, e *Damn*, de 2017, não era excepção, constituem momentos de questionamento individual que não esquecem as preocupações sociopolíticas. Existe sempre essa dupla dimensão de, ao mesmo tempo que nos devolve o seu universo íntimo, reflectir sobre as convulsões do presente. Se no primeiro álbum quase não saíamos do bairro de Compton, nos dois seguintes contava-se a si próprio, e à realidade social e política em seu redor, sendo tão vulnerável como irado. Escreve a partir de si, mas abraçando inquietações, receios e expectativas que remetem para o contexto sociopolítico que o envolve.

Nesse sentido o novo álbum não diverge muito dos anteriores. É mais uma vez ele à volta com os seus fantasmas pessoais, ao mesmo tempo que se interroga como foi possível chegarmos ao pântano como comunidade política. Onde diverge é na forma como se tenta libertar dos espartilhos que se lhe foram colando. Não quer ser profeta político. Não quer ser líder espiritual. Não quer ser referência moral. Não quer

Vítor Belanciano

Esqueçam a voz política, a referência moral, a celebridade global. Kendrick Lamar apenas quer expressar as inseguranças de ser pai ou a confusão pelo mundo que habitamos. Podia ser um gesto vazio. Mas é bonito e inquietante. Há vida a acontecer em *Mr. Morales and The Big Steppers*.

Kendrick Lamar o pai, o marido, o cidadão tão inquieto como

AVEIRO
CÂMARA MUNICIPAL

— 46ª —
FEIRA DO LIVRO
AVEIRO 2022
20 maio » 5 junho

Envolvente do
ATLAS Aveiro
Edifício Fernando Távora

🌐 📷 🐦 📘 🌐

2ª > 5ª feira
15h00 - 20h00
6ª feira
15h00 - 23h00
sábado
10h00 - 23h00
domingo
10h00 - 20h00
www.cm-aveiro.pt

se guia de ninguém, estando tão confuso como qualquer de nós. Não quer entrar em lutas de egos com outros actores da música, sejam eles Kanye West ou Drake. Não quer ser um boneco perfeito, desenhado por outros a régua e esquadro. Quer ter o direito a falhar, a tactear, a contradizer-se, a duvidar, a viver.

Há cinco anos que se havia remetido ao quase silêncio. Houve tumultos raciais, populismos ou a partida conturbada de Trump da presidência dos Estados Unidos e quase não se deu por ele. Às vezes precisamos de nos exilar. E outras vezes é inevitável que suceda, quando a vida sofre grandes mutações e se tem de lidar com mortes, nascimentos ou grandes dúvidas. Parece ter-se voltado para dentro. É verdade que pelo caminho recebeu um Pulitzer de música, tornando-se na primeira figura da cultura hip-hop a conseguilo. Foi curador da banda-sonora *Black Panther*. Exibiu-se ao lado de Dr. Dre durante o intervalo do Super Bowl. Colaborou com o primo Baby Keem. Mas pouco mais. A família, a mulher, Whitney Alford, os dois filhos, e ter tempo para si próprio, parecem ter sido a prioridade.

Essa é a ideia central, mas em seu

Não quer ser profeta político. Não quer ser líder espiritual. Não quer ser referência moral. Não quer ser guia de ninguém, estando tão confuso como qualquer de nós. Não quer entrar em lutas de egos com outros actores da música, sejam eles Kanye West ou Drake

torno muitas outras dimensões líricas e sónicas surgem. Sempre foi isso que o tornou especial. Existe a mesma ginástica e fluidez verbal, mesmo quando a língua se parece enrolar, e a mesma poesia reflexiva, dotando o hip-hop de múltiplas influências, com motivos soul e funk, notas de piano, diferentes ritmos, elementos de jazz, sintetizadores e ambientes luxuriantes. O que se mantém também é uma extensa lista de convidados (Ghostface Killah, Sampha, Summer Walker, Kodak Black, Baby Keem, Florence Welch), com algumas escolhas surpreendentes pelo meio como já sucedera, com os U2, por exemplo. Desta vez é a presença iluminada da voz de Beth Gibbons dos Portishead.

Também há uma extensa lista de temáticas afloradas (o clima de desinformação, os malefícios do universo digital, a cultura de cancelamento), quase sempre numa perspectiva de questionamento e não tanto de proclamação de certezas, no meio da incorporação de muitos

personagens, distintas vozes, muitas histórias e diversas cadências e batidas. Em termos de estrutura é uma obra dividida em duas, com 9 temas a comporem cada uma das metades, com o pai que existe em Kendrick Lamar a surgir logo radiante em *Worldwide steppers*, por entre um ritmo electrónico obsessivo, enquanto em *We cry together* o cenário é uma troca muito acalorada de argumentos entre um casal, com a actriz Taylour Paige a lançar: “*You the reason Harvey Weinstein had to see his conclusion. You the reason R Kelly can't recognise that's he's abusive.*”

E depois existem momentos verdadeiramente sublimes, como *Mothersober*, mais uma daquelas canções guiadas pelo piano, com a voz de Beth Gibbons a surgir quase como uma aparição, num tema de conflito e reconciliação, como são outros presentes no disco, como *United in grief* ou *Father time*, com qualquer coisa de catártico e referências a nós por desatar. Outro momento inolvidável é *Auntie dia-*

ries, adoptando um registo introspectivo, por entre um ritmo marcial, discorrendo sobre inseguranças e passados homofóbicos. A maior parte dos temas tem espaço para respirar, com os acompanhamentos orquestrais a acrescentarem sempre qualquer coisa, não se tornando em ornamento.

É uma obra múltipla e complexa, ao nível sonoro, lírico, dos personagens e dos muitos envolvidos, mas é sempre ele que emerge. É uma obra totalmente sua. E isso sente-se em todos os momentos. É o disco de alguém na plena posse das suas faculdades criativas, que continua exigente com as suas procuras, não se eximindo à auto-análise e, nesse movimento, desafiando-nos ao mesmo gesto. Naquele hotel do Porto, em 2014, já avisava: “É importante as pessoas sentirem que estou próxima delas, que não sou diferente delas, que não sou um boneco que elas viram um dia na TV.” É bom ter Kendrick Lamar entre nós, como um de nós.

Há cinco anos que Kendrick Lamar se havia remetido ao quase silêncio. Houve tumultos raciais, populismos ou a partida conturbada de Trump da presidência dos EUA e quase não se deu por ele. Às vezes precisamos de nos exilar

ar,
nós



Paranoia é um álbum denso e múltiplo, uma obra com assinatura autoral vincada, mas onde Leo Fazio partilha protagonismo com diversos convidados

Entre o caos no meio do apocalipse irradia a luz de Leo Fazio



“**N**ão via o fim do poço e com este processo consegui sair para outro lugar”, dizia Leo Fazio ao Ipsilon há três anos, quando editou *Sangue Pisado* e *A Música do Século XXI*, álbum surpreendente em que ecos da Tropicália, ou seja, ecos da antropofagia proposta pelo modernismo brasileiro, se moldavam a um outro tempo, ano 2019, e a um lugar, a cidade grande e sufocante, oprimida e libertadora em igual medida que é São Paulo. “Peguei nos cacós que estavam todos jogados no chão, reconstruí e renasci”, explicava ele então, naquela voz grave, rouca e granulada que é também a que ouvimos quando canta e que serve tão perfeitamente a música que compõe.

Leo Fazio tinha então 26 anos e fez do álbum de estreia a solo catarse de fantasmas e momento de autodescoberta. Com ele, libertou-se e descobriu um rumo. Três anos depois, quando nos chega *Paranoia*, podemos anteciper um percurso longo, porque a ânsia de criar não o abandonará, e imaginar mais surpresas, com a música a seguir caminhos inesperados. Tudo isso será, porém, exercício fortuito perante *Paranoia*, álbum vida, álbum demência, álbum labirinto, álbum neurose, álbum realista e distopia sci-fi, álbum samba,

jazz, MPB, hip hop e electrónica soturna, pop desconstruída, álbum carne a ferver, álbum cabeça a latejar, álbum fantasma largado no bulício da cidade, álbum para o fim dos tempos – agora, portanto. Loucura lúcida, realidade empolgante e assustadora revelada em dezoito temas, *Paranoia* é uma preciosidade desconcertante.

A primeira pergunta lançada em canção, que são também as primeiras palavras do disco, dá o mote: “*Quem é que me garante que não passa de ilusão/ que os telefones celulares sempre funcionarão?*”. Não poderia começar de outra maneira. Porque esta música olha de frente a precariedade e imensa fragilidade deste presente tecnológico que, por ignorância e arrogância, se acredita eterno e infalível. Porque a canção em questão é balanço brasileiro atirado para o futuro, bailando entre sombras digitais, e impõe desde logo o ambiente que, em diferentes matizes, se prolongará até ao final. E também porque, logo ali, Leo Fazio inicia o diálogo vivo entre vozes do passado e do presente que atravessa todo o disco – os versos citados são adaptados da *Prezadíssimo* de Itamar Assumpção, nome destacado da Vanguarda Paulista da década de 1980: “*quem é que me garante que mesmo esses microfones sempre funcionarão?*”, perguntava Itamar (mais à frente no álbum, encontramos-lo novamente numa curta versão de *Na próxima encarnação*). “Quis passar um sentimento que me chega forte sobre o nosso futuro incerto”, escreve Leo Fazio na entrevista por email com o Ipsilon. “Para mim, King Krule e Itamar têm muito mais em comum do que as pessoas imaginam – o ímpeto pela exploração de ambientes desconhecidos”.

O ambiente distópico que atravessa tanto dos seus temas, neste tempo que vivemos, poderia levar-nos à conclusão óbvia: a pandemia produziu os seus efeitos na música. Conclusão errada. Não foi sua intenção limitar dessa forma as canções que construiu. “Apesar de uma parte do disco ter sido desenvolvida durante a pandemia, as letras já estavam quase todas terminadas. Obviamente, em alguns versos, eu também busquei passar um pouco desse sentimento pandémico que me afligia, como em *Digital influenza*, mas, na essência, o disco não é sobre isso”, diz. Acrescentará depois: “Há momentos de muita luminosidade, amor e carinho neste disco, que são muito importantes. É um álbum que tenta tirar esperanças de pedra para tornar suportáveis as diversas misérias que a gente vive nos dias de hoje. Tem um ar de distopia que paira, porque é assim que eu sinto o mundo. Não sei se é um álbum para o fim dos tempos, com certeza não é um álbum para agora e sim para mais adiante”.

Paranoia é um álbum denso e múltiplo, uma obra com assinatura autoral vincada, mas onde Leo Fazio partilha protagonismo com diversos convidados, como Luiz Caldas, pioneiro do axé, herói popular que é surpresa no disco de um herói independente e que dá voz à etérea turbu-

Mário Lopes

***Paranoia*, segundo álbum do brasileiro Leo Fazio, toma o pulso ao seu tempo e à sua cidade, São Paulo, e tanto se aterroriza com o que sente como descobre salvação no amor, no sexo, na comunidade. Álbum fantasma largado no bulício da cidade, álbum para o fim dos tempos, álbum denso e intenso, magnífico.**

lência, alucinação pós-punk tropical, de *Não vá tão longe*, ou Alice Marcone, atriz, argumentista e música trans que tem deixado a sua marca na música sertaneja, tornando-a mais inclusiva e abrindo-a a outras representações, cuja banda Leo Fazio integrou em 2019 e que agora ouvimos em vários temas de *Paranoia*, como *Temporal n.º1*, jazz funk solar, à Tim Maia, com filtro *chillwave* e orquestração a piscar o olho a Arthur Verocai.

Álbum mosaico onde canções de corpo inteiro são intercaladas com curtos excertos sonoros ou instrumentais que acentuam o ambiente geral construído, de produção primorosa na forma como combina harmoniosamente diferentes linguagens musicais, de imaginação torrencial e lírica poderosa nas imagens projectadas, *Paranoia* adapta r&b contemporâneo, vaporoso, a melodia brasileira intemporal (*Película de vida*), faz do samba matéria indie, com guitarra subaquática e piano jazz dançarino, num clássico moderno chamado *Blum*. Mostra-se explicitamente carnal no requiebro voraz de *Bdsm*, partilhado com Gabrielle Joie, e transforma cenário quotidiano em ambiente de pesadelo na produção hip hop, iminentemente cinematográfica, que é *Pirituba city dream*, batida lenta e seca, sons fantasmagóricos e guitarra assombrosa – “*hoje chove em Pirituba e só dá merda na tv*”. Entre luz e sombra, temos *Tietê*, balada de mão cheia, qual criação do Caetano dos anos 1980, caso Caetano fosse produzido por Ariel Pink, e temos *Cerebral*, saxofone a levitar, órgão Rhodes a pontuar a melodia, batida arrancada aos destroços urbanos do dubstep.

Dois discos, duas viagens

Leo Fazio foi primeiro notado enquanto membro dos rockers psicadélicos Molodoys, nascidos na cena independente paulista, que assinaram em 2016 o muito interessante *Tropicacos*. O fim da banda deixou Leo Fazio, titubeante, em busca dos passos a seguir. “Estava tentando encontrar o meu som, explorar a música brasileira de um jeito diferente do que a gente costuma fazer”, explicava em 2019. “O que a gente ouve de bossa nova é música calma, serena, música sobre amor. Eu queria explorar um lado mais sombrio, mais pesado, mais real”. *Três Por Um Real*, EP lançado no final de 2017, foi uma primeira tentativa de mostrar novo rumo. Entretanto, depara-se com *A Música do Século XX de Jocy*, de Jocy de Oliveira, pioneira da música eletrônica brasileira, em que esta retalha e reconstrói a emergente bossa nova com métodos trazidos da música concreta e a realidade das ruas, respigadas em conversa do quotidiano e títulos dos jornais, vertida em letra. *Sangue Pisado & A Música do Século XXI* foi o resultado dessa descoberta – e de uma viagem.

Leo partiu para Juiz de Fora, em Minas Gerais, a convite de um amigo com estúdio disponível. À distância, viu melhor a São Paulo que queria retratar. Lá longe, enfrentou os seus medos e anseios e, ele que não sabia

ainda o que era ou o que poderia vir a ser, juntou uma banda, tocou violoncelo, clarinete, um cordofone chinês chamado erhu, bandolim e cuica. Nasceu um álbum onde Noel Rosa convive com Bob Dylan, Cartola com King Krule, um álbum de digressão introspectiva, chafurdando nos abismos da mente, e de panorâmica sobre as glórias e misérias, a luz e a escuridão da sua cidade e do seu país.

Três anos depois dessa estreia com sabor a revelação, Leo Fazio, nome distante das parangonas, culto subterrâneo a merecer outro destaque, lança *Paranoia* e diz ao Ípsilon: “*Sangue Pisado* foi uma jornada de busca, e eu acho que essa busca nunca termina. Tem muito disso em *Paranoia* também, mas a maior diferença entre os dois é que, em *Sangue Pisado*, eu estava totalmente perdido e desolado; em *Paranoia*, acho que já me entendo um pouco melhor. Por isso, tive a possibilidade de explorar muitas coisas, brincar com sonoridades, ideias, fonemas, timbres e géneros musicais”. No momento em que falamos, está longe novamente. Mudou-se entretanto para a capital argentina, Buenos Aires, onde estuda cinema e desenvolve trabalho como artista de efeitos especiais e composição de imagem em animação 2D – trabalha também como tatuador, plano B para precaver qualquer dificuldade: “Nos dias de hoje, é bom ter mais de uma alternativa para conseguir sobreviver, não é mesmo?”.

Aquilo que é *Paranoia* tem longa linhagem. “Acho que até mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo e do Manifesto Antropofágico, o Brasil já começava a abraçar a mistura entre tradição e linguagem moderna”, escreve. “Nesse sentido, não acho que eu tenha feito algo muito diferente de Pinguinha, que era massacrado pelos media por misturar o choro e a música brasileira com o jazz americano”. Na música de Leo Fazio, de resto, concorre muito mais. Perguntamos o que encontrou o seu caminho nas canções e a lista é imensa e diversa. Temos os músicos: Itamar Assumpção, Elis Regina, Arrigo Barnabé, Tom Zé, Steve Lehman, King Krule, Tyler The Creator, Björk, Frank Ocean, Miles Davis, John Coltrane e o pianista do seu quarteto, McCoy Tyner – isto, sem esquecer aqueles que tem mais próximos, como a supracitada Alice Marcone, Maria Beraldo, autora em 2019 do celebrado *Cavala* e que ele considera uma das “maiores forças da música brasileira actual”, ou a sua banda suporte, que com ele forma aquilo que define como o “sexto sinistro” (Marina Mole, Carlos Tupy, Skipp is Dead, Leon Sanchez e Dio Co). Mas não são só os músicos. São eles e são os escritores: o título do álbum é o do livro de 1963 do poeta surrealista Roberto Piva, que “consegue fazer uma síntese quase profética da distopia que era e que viria a ser viver na cidade de São Paulo”; o ambiente cyber-punk da música denuncia o interesse em William Gibson (Leo, que é também fortemente influenciado por uma descendência de Gibson, o anime de *Akira* e *Ghost in*



Paranoia
Leo Fazio
Seloki Recs



“Há momentos de muita luminosidade, amor e carinho neste disco, que são muito importantes. É um álbum que tenta tirar esperanças de pedra para tornar suportáveis as diversas misérias que a gente vive nos dias de hoje”

the Shell, começou a ler a *Trilogia do Sprawl* quando iniciava as gravações); a *Tabacaria*, do heterónimo de Fernando Pessoa, Álvaro Campos, “para mim a maior obra da língua portuguesa”, foi determinante na escrita das letras, “desde as imagens poéticas até à fonética do poema”.

Mas, se aquilo que é *Paranoia* tem longa linhagem, o seu contexto é bastante específico. Leo não se mudou atraído simplesmente pela maior facilidade que, diz, a Argentina oferece para o estudo de cinema. “No Brasil tudo é muito caro e as coisas que são de graça são praticamente impossíveis de conseguir se você não tem uma base financeira boa, ou seja, se não tiver nascido em família rica”, acusa. Ouçamos *Tenta mais, vagabundo*. A canção é psicadelismo sinistro, som de caos, de desarrumação, nação arrasada por furacão. “*Tentaram acabar com essa cidade/ Quase conseguiram/ Elegeram a besta para governar/ Tentaram mascarar atrocidades/ Não conseguiram/ Mas tá tudo bem/ Ninguém vai-se importar*”. “Querria que a música soasse como um engatamento, como o acidente na estrada do filme *Final Destination 2* [de David R. Ellis, 2003]: um caos generalizado no meio do apocalipse”, explica Leo Fazio. Continua: “É meu sentimento em relação ao todo, Bolsonaro obviamente, mas também tem muito mais coisas aí. Bolsonaro é um sintoma de uma sociedade alienada e doente, é parte de um projecto, cria do imperialismo e do neoliberalismo.

Eu vi de perto meu pai se transformar nessa caricatura fascistoide cheia de contradições, que, no fundo, tem muito medo, está perdido, é muito mal-informado e se sente um pouco excluído nesse mundo pós-moderno”. Escreve-o e, em seguida, repete, “Bolsonaro é um sintoma, os problemas do Brasil e do mundo têm uma raiz muito profunda”. Dispara: “É a lavagem cerebral feita por poderosos podres e corrompidos; é uma direita que tem orgulho de nadar na sua própria merda e não vai perceber que está perdida nem quando estiver morrendo de fome; também é a alienação intelectual de uma esquerda que só se importa em aparecer nas redes sociais e que já foi totalmente engolida pela máquina da superficialidade, que se apoia em seus discursos para continuar alimentando esse jogo, só para inflar o próprio ego e que, no fim das contas, não tem nada de esquerda, sendo só mais um braço do neoliberalismo”.

Paranoia não é um álbum activista, não é um álbum político no sentido mais estrito, estafado, do termo. É mais vasto e mais profundo. É um disco que toma o pulso ao mundo e que se aterroriza com o que sente. É um disco que toma o pulso ao mundo e descobre salvação no amor, no sexo, na comunidade. É um disco de uma inventividade ímpar, diálogo frutuoso, multiplicador, entre passado e presente. É Leo Fazio a mostrar-nos que língua é a sua e a enriquecer-nos com todo o tanto que ela nos diz.

JUSTLX

Contemporary Art Fair

3ª edição

19 - 22 Maio 2022

Centro de Congressos de Lisboa
Praça das Indústrias 1, Belém

Bilhetes à venda:



Keli Freitas e Raquel André pensam como dizemos o mundo

Outra Língua, espectáculo nascido do encontro entre as duas criadoras, questiona a língua como ferramenta de poder, de exclusão e de categorização do mundo em nosso redor. Em Viseu e em Lisboa, há um palco para contestar as palavras e os seus sentidos.

Gonçalo Frota

Nos primeiros minutos de *Outra Língua*, ouvimos que “a única certeza é o vinagre”. Mas também que há uma acção chamada “desmontar javali por dentro”, que existe algures um “extremo de cartomante no princípio da alfazema”, uma “estátua viva na esquina da Almirante Reis com a Amazónia” ou até um “velho hábito de comprar *tsumamis* pela Internet para instalar no jacuzzi”. E, portanto, não demora até que o amontoado de palavras que as actrizes Nádia Yracema e Tita Maravilha atiram na direcção do público comece a parecer não tanto um exercício de surrealismo, mas um discurso aleatório. São palavras e frases que chamam a atenção para a língua que usamos enquanto senha para a comunicação entre nós, mas também para o facto de a língua tanto estabelecer pontes e permitir o entendimento entre as pessoas como poder constituir uma barreira. Uma frase sem sentido cria distância, uma palavra trocada por outra pode gerar caculismos, uma reorganização semântica facilmente desencadeia o caos. A língua, parece dizer-nos a criação conjunta de Keli Freitas e Raquel André, em estreia hoje no Teatro Viriato, Viseu, seguindo depois para o D. Maria II, Lisboa, de 26 de Maio a 12 de Junho, pode ter as melhores intenções, mas às vezes só complica.

“As palavras realmente dizem aquilo que a gente precisa que seja comunicado?”, pergunta Keli Freitas em conversa com o Ípsilon. “Tem tudo para dar errado, a linguagem é um sistema que pode ser extremamente violento e extremamente excludente. A linguagem é um sistema com histórias de genocídios, com histórias de dominações dos mais fortes sobre os mais fracos.” E que diz algo sobre alguém assim que a boca se abre, a língua bate nos dentes e as palavras se atropelam para chegar ao/à outro/a. Keli vive em Portugal há cinco anos e logo percebeu, enquanto emigrante, que “de boca fechada, no metro, era europeia”. Mas em seguida percebeu que, como conta a sua amiga e escritora Tatiana Salem Levy, assim que chega a um

bar e pede uma água sabe que, antes sequer de o seu pedido ser finalizado, já disse a quem a escuta que é brasileira.

No fundo, vive agora uma história semelhante à de Raquel André, quando aterrou no Brasil para realizar a sua pós-graduação em Artes Performativas e, traída pelo seu sotaque, era conhecida no meio teatral do Rio de Janeiro como “a portuguesa”. Foi no Rio, aliás, onde Keli e Raquel se conheceram, que Keli se confrontou pela primeira vez com “uma pessoa falando português de Portugal” e que a ideia inicial de *Outra Língua* foi semeada. “Esse encontro, para mim”, diz a criadora brasileira, “foi muito revelador de uma língua muito bela, muito diferente da minha. E que, ao mesmo tempo, é considerada a mesma língua.” Foram essa familiaridade e essa estranheza simultâneas a fazer nascer a vontade de colocar a língua portuguesa em

palco, mas também o cruzamento com histórias de imigração e do que significa o desencontro num lugar em que se julga que as palavras dizem o mesmo e garantem quase de imediato um lugar de pertença – e nem sempre assim é.

Daí que esse património coincidente que carregam na boca e codifica o mundo nem sempre lhes parece comum. Raquel André diz-se moldada pelo sotaque – “o sotaque traz-me outra personalidade e uma outra forma de relação com o outro, a voz vai para outra parte do corpo” –, enquanto Keli Freitas acredita que “não falamos de facto a mesma língua”. “É uma questão de categorização estarmos inscritos numa língua que se chama língua portuguesa”, defende. “É uma coisa muito mal explicada nas escolas. Eu na escola não entendia porque é que estudava português e não inglês, por exemplo. Porque não tinha conhecimento

histórico para perceber porque é que essa era a língua do meu país.”

Quando dizemos que Keli e Raquel colocam a língua portuguesa em palco, não falamos apenas de um espectáculo centrado na relação com o léxico. De forma literal, num dos segmentos da criação, a Língua Portuguesa (Tita Maravilha) surge como convidada do *talk show* Pretérito Mais que Imperfeito (nome que trata, de imediato, de sinalizar a história complicada, de dominação e imposição que os portugueses espalharam pelo planeta). Em jeito de televisão nocturna pós-jantar, a Língua fala da sua genealogia e das suas afinidades, fala do seu romance caído em desgraça com a sua amante espanhola, dos desaguisados com a “norma culta”, do seu incómodo com os plurais masculinos. E lembra que, apesar de ser filha do latim, está “velha mas não morta”.

Língua nos olhos

“Cuidado com aquilo que dizes, Nádia”, avisava a mãe da actriz. “Temos de ter atenção às palavras. As palavras têm poder, são criadoras.” Nádia Yracema, angolana, recuperou em palco um ensinamento nuclear da sua vida. Mas logo depois lembra-se de que a mãe falava consigo em kim-bundo, língua em que não existe “a ideia de posse”. Ou seja, não é possível dizer “a minha casa”, porque a construção frásica obriga a dizer “a casa onde estou agora”. E recorda ainda que na língua do seu pai, fiote, há uma palavra (lubi) que quer dizer, em simultâneo, ontem, hoje e amanhã. A língua esculpe, por isso, a nossa visão do mundo e é uma evidente ferramenta de poder. Foi ao mudar-se para o Brasil, diz Raquel André, que viveu não apenas uma grande revolução na sua vida mas que começou a perceber-se enquanto mulher, branca e europeia, assim como a ver no português “uma língua binária, racista e colonizadora”.

Num dos primeiros blocos do espectáculo, em tom de palestra, Keli Freitas há-de dizer-nos que “a gente poderia dizer que diferentes línguas vão proporcionar diferentes maneiras de ver o mundo”. “Ou até o contrário também: diferentes maneiras de ver o mundo vão proporcionar diferentes línguas.” É uma ideia que a actriz e autora colheu de uma das linguistas que acompanharam o processo criativo. Mas *Outra Língua* é um espectáculo que não quer apenas constatar esta forma de a língua se esticar até aos olhos, ajudando a ditar o que e como vemos, o que e como pensamos; quer também “disputar” as palavras e os seus sentidos. “Nós não estamos a explicar como se deve dizer, antes queremos pensar como temos dito e se queremos continuar a dizer assim”, argumentam. *Outra Língua* é, antes de mais, um espectáculo que quer questionar a forma como dizemos o mundo. Porque talvez mudando as palavras, possa igualmente o mundo deixar-se mudar com menos resistência.



FOTOGRAFIAS DE RAQUEL ANDRÉ

A missão de Tom Cruise:

tornar-se possível

Tom Cruise volta a *Top Gun*. Muito mudou no cinema e na vida e obra do actor perto de ser sexagenário. Paradoxalmente, nunca foi tão “herói de acção”, nem tão “autor” dos seus filmes, cujo principal tema é cada vez mais a sua própria figura, agora que o envelhecimento espreita.

Luís Miguel Oliveira

Entre as estreias de um *Top Gun* e de outro vão 36 anos. Em 1986, Tom Cruise tinha 24 anos, em 2022 está à beira dos 60 (completa-os no princípio de Julho). Imagine-se, por exemplo, que John Wayne protagonizava uma sequência do *Stagecoach* (*A Cavalgada Heróica*, de John Ford) em 1975, 36 anos depois do filme original, e tente-se imaginar que esse filme (que de certa forma existiu um ano mais tarde: *O Atirador*, de Don Siegel) podia ser sobre alguma outra coisa que não o envelhecimento do seu protagonista (é óbvio que não podia: o envelhecimento de Wayne é o real tema do filme de Siegel). *Top Gun: Maverick* ainda pode não ser um filme sobre o envelhecimento de Tom ▶



► Cruise, e apenas fingir sê-lo durante uma boa parte do tempo para depois o negar, mas é possivelmente o primeiro filme de Cruise (“de Cruise” ou “com Cruise” – nos últimos anos a distinção tornou-se quase inútil) a sugerir e apontar esse “problema cinematográfico” que é um dos pontos de interesse da próxima década: Tom Cruise está a envelhecer, o que é que isso quer dizer, e como é que vai acontecer?

Poder-se-ia lembrar – vamos lá outra vez a datas, sequelas, e ícones da masculinidade americana – que o jovem Cruise recebeu boas lições sobre assunto. Em *A Cor do Dinheiro* (Martin Scorsese, 1986, mesmo ano do *Top Gun* de Tony Scott) contracenou com Paul Newman, que tinha então praticamente a mesma idade que Cruise tem agora e também pegava aí numa personagem que interpretara bastantes anos antes (o Fast Eddie Felson do *A Vida é um Jogo* de Robert Rossen, de 1961). Mas o filme de Scorsese também era, em grande parte, sobre o envelhecimento, se não de Newman, da sua personagem, que era sacudida ao seu torpor pela juventude exibicionista e arrogante de Tom Cruise. Tantos anos depois, o novo *Top Gun* de Joseph Kosinski tem alguns paralelismos narrativos, embora invertidos, com essa relação: Cruise está agora na posição do “mestre”, do instrutor, mas ao contrário do que sucedia no filme de Scorsese, o “mestre”, o “velho”, não é realmente desafiado pelos jovens instruídos. Não são eles que precisam de ser “domados”, tenrinhos que são os jovens dos anos 2020 (é o filme que o diz), é o

“mestre”, sobrevivente dos loucos anos 1980, que continua indomável, exemplo de “rebeldia” (continua a andar de moto sem capacete...) dentro da estrutura militar (austera e severa) que o acolhe. É o mesmo, mais velho mas só porque os outros o dizem, porque nada no filme o confirma taxativamente, e até o sorriso de *ladykiller* (“that look”, como diz a personagem de Jennifer Connelly mais do que uma vez) continua a ter a mesma aparência e a mesma eficácia. Os filmes sobre o esforço com que as coisas se fazem a partir de uma certa idade (como os que Eastwood começou a fazer nos anos 90, quando dobrou o cabo da idade sexagenária) ainda não são para Tom Cruise.

Mas a persistência dessa imagem, muito para além do prazo de validade que seria previsível, a imagem do *poster boy* que forrava as capas dos cadernos de muitas raparigas (e de alguns rapazes) dos liceus dos anos 80, é neste *Top Gun* completamente auto-referencial, uma espécie de artifício a gozar a ameaça da sua obsolescência. Porque o Cruise do *Top Gun* original foi, como inúmeros ensaios de sociologia cinematográfica escrevem, um ícone da América Reaganiana, a pujança fálica transmutada em forma de F-14, a imagem do soldado perfeito na luta contra o Império do Mal. Tudo isto, enfim, é bastante óbvio, pode aplicar-se (e costuma aplicar-se) a quase todos os heróis de acção do cinema americano daquela década. Mas não deve fazer esquecer, e pelo contrário deve fazer lembrar, e para resolver questões de memória basta ir rever os filmes, que exactamente

pelas razões que sustentam essas afirmações a presença de Cruise nesses filmes dos anos 80 tinha uma arrogância que, vista ou revista hoje, é bastante desagradável e de forma que dificilmente não seria deliberada – o que é bastante evidente no citado filme de Scorsese, um filme do “ponto de vista do velho”, onde a arrogância sorridente de Cruise o deixa sempre a uma certa distância, que corta toda a possibilidade de empatia (também

Este é possivelmente o primeiro filme de Cruise (“de Cruise” ou “com Cruise”) a sugerir e apontar esse “problema cinematográfico” que é um dos pontos de interesse da próxima década: Tom Cruise está a envelhecer, o que é que isso quer dizer, e como é que vai acontecer?



se pode pôr a hipótese, enfim, de tudo estar no olhar do espectador que, adolescente nos anos 80, achava que o “estranho” era o velho Newman e, revendo o filme agora, sente que “estranho” é o jovem Cruise). Em todo o caso, e atalhando caminho: é preciso dizer que esta imagem, esta antipatia da masculinidade jovem, onnipotente e conquistadora, foi curto-circuitada, caricaturada, com bastante severidade, pelo próprio Cruise, com a ajuda de Paul Thomas Anderson. Falamos do *Magnólia*, de 1999, porque uma vingança, quase sacrificial, sobre essa imagem outra coisa não era do que a personagem que Cruise aí interpretava, mais o seu lealdário “*respect the cock!*”.

Foi essa personagem uma espécie de “parêntesis” sem consequência na “persona” cinematográfica de Cruise. A questão torna-se bastante curiosa, aí. A nossa tese é que há, houve, dois Cruise, ou duas épocas de Tom Cruise (para cuja distinção provavelmente

também influíram questões relacionadas com a vida pessoal de Cruise, dos casamentos à Cientologia, aspectos que terão degradado um pouco a imagem de “bom rapaz” sobretudo junto do público). O primeiro Cruise queria ser um dos grandes actores do mundo, absorver ensinamentos de mestres como Newman ou Dustin Hoffman (no *Rain Man* de Barry Levinson), abocanhar papéis “transformistas” em filmes de grande significado político e social (por exemplo, o *Nascido a 4 de Julho* de Oliver Stone, onde interpretava o inválido activista anti-Vietname Ron Kovic), escolher papéis que exacerbassem os seus dotes histriónicos, onde ele descobria outra forma, ainda mais involuntária, de ser irritante (o famoso *Jerry Maguire*, de Cameron Crowe, em meados dos anos 1990, com o seu “*show me the money!*”, talvez o mais insuportável momento de Tom Cruise). O segundo Cruise abandonou essa expectativa, trocando-a por algo mais



solipsista, mais introvertido e, com paradoxo ou sem ele, fisicamente muito mais expansivo: ser o maior ator de filmes de Tom Cruise. Foi aí, finalmente, que ele se tornou de facto e quase exclusivamente um herói de acção, e uma espécie de actor-autor. A série da *Missão: Impossível*, de que ele praticamente se apropriou (e que tem dado ótimos filmes, sobretudo os feitos com a parceria de Christopher McQuarrie, que voltamos a encontrar como um dos argumentistas do novo *Top Gun* e também está por perto na outra personagem que Cruise tem cultivado, Jack Reacher) tornou-se o terreno, o laboratório, o campo de ensaios, para essa transformação, um cinema da proeza física e da proeza cerebral, onde as coisas se medem pela acção e pelo movimento, e onde frequentemente há uma dimensão sofredora (exactamente por tudo ser tão físico e tão cerebral) que, pela insistência com que aparece, se tornou o mais legítimo “auto-retrato” de Tom Cruise que é concebível imaginar. Como outros (e Clint é obviamente o exemplo máximo), Tom Cruise chegou a um ponto em que as modulações sobre a sua figura (física e simbólica) se tornaram no aspecto de maior e quase obsessivo interesse, quer para ele que faz os filmes, quer para nós que os vemos. *Top Gun: Maverick* prolonga isso. Como isso se vai prolongar à medida que Cruise avança pelos sessenta é, voltamos ao início, uma das poucas coisas previsivelmente curiosas nos próximos anos do cinema americano de grande produção. É a sua missão: tornar-se possível.



Top Gun: Maverick
De Joseph Kosinski
Com Tom Cruise, Val Kilmer, Miles Teller, Jennifer Connelly

Em sala



Regresso ao futuro (num F-14)

Maverick é uma vénia, cheia de bonomia, à nostalgia do original dos anos 80.

Os sinais de que Tom Cruise “manda” em todos os filmes que faz ultimamente, e de que, portanto, se tornou no seu próprio “autor”, são múltiplos. Podem passar pela presença regular do seu colaborador Christopher McQuarrie, realizador de várias *Missão: Impossível* e do primeiro *Jack Reacher*, que aqui voltamos a encontrar nos créditos de argumento. Mas passam, sobretudo, pela forma como o princípio funcional dos filmes se equivale. A lógica de “acção” de *Top Gun: Maverick* não é distinta das desses *franchises* - é, sim, mais concentrada: no fundo, só há uma real cena de acção no filme, a do seu clímax, a investida da esquadrilha contra as instalações onde um nunca nomeado “estado pária” está a enriquecer urânio ou coisa que o valha, algo que ameaça os aliados dos EUA na região (que também nunca se sabe que região é). Mas até lá se chegar o filme repete insistentemente os ensaios e os testes, as reproduções simuladas do ataque (porque o treino dos aviadores é o principal suporte da sua narrativa), de maneira que, quando tudo se passa a sério, o espectador sabe exactamente o que deve acontecer, e como deve acontecer, para que as coisas corram a contento. É o cinema da acção feita exercício de matemática ou de geometria dinâmicas que encontramos noutros filmes recentes de Cruise, aplicado com inteligência e sem precisar de recorrer ao estardalhaço acéfalo das explosões a torto e a direito. Por outro lado, freio no efeito digital: tudo à volta pode ser falsificado e artificial, mas o coração do filme está em deixar claro que quando a personagem de Tom Cruise (ou as dos seus parceiros) é vista aos comandos de um avião, está mesmo verdadeiramente a pilotar um avião verdadeiro. Não faria sentido nem teria graça de outra maneira, como se Cruise estivesse a encarnar um mini-Buster Keaton ou um mini-Douglas Fairbanks dos tempos modernos.

E para lá disto *Maverick* é uma vénia, cheia de bonomia, à nostalgia do original dos anos 80, num militarismo “abstracto” (como o tratamento dos “inimigos”, que nem que língua falamos podemos saber) e sempre a dar uma no cravo e outra na ferradura (a instituição militar não é dada como uma entidade simpática, que deve ser a única forma de encenar o militarismo hoje, longe que vai esse tempo em que, graças a Reagan e à Guerra Fria, estas coisas eram incentivadas (embora seja curioso ver que o filme, há muitos meses “congelado” por causa da pandemia, vem cair mesmo em cima da guerra russo-ucraniana). Um pouco de culpa a macular essa vontade de inocência adolescente (e também o principal *link* para o filme de 86) no trauma do protagonista pela morte do seu *wingman*, cujo filho (o sempre ótimo Miles Teller) reencontra agora como instruindo. Um “interesse romântico” que já não é Kelly McGillis mas é Jennifer Connelly e vem numa espécie de eclipse tratada com graça e uma certa panache, e a quem compete “humanizar” a figura de Cruise. Um divertimento inteligente, a fingir-se mais singelo do que os muitos milhões de dólares do que custou, que às vezes podia ser mais inspirado (tem os seus momentos bastante convencionais) mas se deixa ver sem aborrecer. Já se viu seguramente muito pior no que a *blockbusters* de Verão diz respeito. L.M.O.

TBA

26 e 27 maio 2022 · 26 e 27 maio 2022 · 26 e 27 maio 2022



Amanda Piña
Danza y Frontera

12€ · Menores de 25 anos: 5€ · M/6 · 12€ · Menores de 25 anos: 5€ · M/6 · 12€ · Menores de 25 anos: 5€

TBA

3 a 5 junho 2022 · 3 a 5 junho 2022 · 3 a 5 junho 2022



Antonin Artaud /
Catarina Rôlo Salgueiro,
Jenna Thiam e Surma
Para acabar com o
julgamento de deus

12€ · Menores de 25 anos: 5€ · Classificação etária: a atribuir pela CCE

Bilhetes à venda em teatrodobairroalto.pt

EGEAC

"No Brasil, Pedro é visto como uma caricatura – um homem fanfarrão, que nunca estudou, sem ideias próprias. Em Portugal, Pedro é um herói clássico, que tira Portugal do obscurantismo e o traz para a idade contemporânea." Laís Bodanzky (São Paulo, 1969) faz uma pequena pausa no discurso, para produzir efeito. "Eu vi que ele não era essa caricatura nem esse herói, porque Portugal não conhece a vida anterior dele no Brasil, e o Brasil não sabe da história dele em Portugal. Onde está o homem nesses dois opostos?"

Foi então atrás desse homem que a realizadora brasileira foi. Laís Bodanzky "instala" *A Viagem de Pedro*, a sua quinta longa-metragem, em pleno "limbo": os dois meses de via-

gem entre o Brasil e a Europa de D. Pedro I do Brasil, D. Pedro IV de Portugal (1798-1834), com vista a destronar o irmão, D. João VI, para colocar a filha D. Maria II como legítima herdeira do trono português. Co-produção portuguesa escalada para o encerramento do IndieLisboa e que esta semana chega às nossas salas, *A Viagem de Pedro* foge, propositadamente, ao que Laís chama de "gesso" da reconstituição histórica, "para não ficar com aquela pompa das novelas... Não queria que os actores ficassem formais, os protocolos da época eram muito rigorosos. E o que me interessava era humanizar a personagem."

"Humanizar" porque Laís se define como uma "directora de filmes de personagens": "Quando me debruço sobre uma personagem, ela tem de ser complexa. Ninguém é só

bom, ninguém é só mau, e tem sempre razões por trás. Eu não queria falar sobre o D. Pedro I," insiste a cineasta, "mas sim sobre Pedro." O homem, não o monarca; a pessoa, não o símbolo. "Não queria reproduzir o que os livros de história têm sempre retratado. Mas também não inventei puramente".

A viagem marítima de Pedro na fragata inglesa HMS Warspite, que partiu do Rio de Janeiro mas desembarcou primeiro em França, teve realmente lugar, entre Abril e Junho de 1831. Mas não existem fontes fidedignas sobre a identidade precisa da tripulação ou sobre o que aconteceu a bordo. Por isso, a realizadora fez do HMS Warspite uma espécie de "comboio fantasma", uma fantasmagoria alucinada que procura pôr o espectador dentro da cabeça de um homem em crise, indesejado e

mal visto em ambos os países, sem nenhum tipo de apoios oficiais ou garantias institucionais quer das elites brasileiras quer das monarquias europeias.

"O D. Pedro que chega na Europa é totalmente diferente daquele que saiu do Brasil," explica Laís, sentada numa das salas da Biblioteca Municipal no Palácio Galveias, em Lisboa. "Dez anos antes, talvez ele tivesse perdido a guerra [que veio travar com o irmão]. Mas talvez por estar no limbo – por ser um homem sozinho, um farrapo humano, sem apoio político nenhum, sem a própria virilidade do corpo que ele tanto prezava – durante esses dois meses no Atlântico foi obrigado a enfrentar os seus demónios".

Por outras palavras: "O risco, e a proposta do projecto, era entrar na cabeça dele e viver um pouco a lou-

cura dele, experimentar essa alucinação." Já na sua primeira longa, *Bicho de Sete Cabeças* (2000), a cineasta paulista percorreu os caminhos da saúde mental – "mas aí o filme nunca 'enlouquecia' verdadeiramente com a personagem".

Aqui, não: há momentos em que Laís e Cauã Reymond (o actor que, mais do que encarnar, literalmente vive o monarca) deixam o espectador propositadamente na fronteira do real, sem conseguir distinguir o que é vivido e o que é imaginado na cabeça de um homem que "via fantasmas", "perseguido" pela presença espectral da primeira mulher, Leopoldina (interpretada pela actriz alemã Luise Heyer), falecida em 1829.

Repetimos: o que vemos no filme saiu da cabeça de Laís Bodanzky e dos seus co-argumentistas e consul-

Jorge Mourinha

A realizadora de *Como Nossos Pais* atira-se a uma releitura da história do rei que abandonou o Brasil para vir instalar a filha no trono português: uma viagem no túnel do tempo, uma fantasmagoria surreal em alto mar.

A loucura de D. Pedro segundo Laís Bodanzky



MUNDO FERREIRA, SAUTOS / ESPAÇO CÉDICO, POR: GUILHERME BIBIOTECA, PALÁCIO GALVEIAS



FABIO TURCO



FABIO TURCO

tores, mas baseia-se em factos históricos. “Sabe-se que ele via fantasmas, que dormiu com muitas mulheres... Provavelmente, tinha sífilis – e se você lê sobre Pedro, o que se diz é muito consistente com os sintomas da sífilis.”

Porque é que uma mulher dos nossos dias, cuja carreira foi feita a contar histórias dos nossos tempos, se interessou por este mulherengo do século XIX que se via, “na sua cabeça, como Napoleão”? “É, eu me meti na cabeça de um homem com uma cabeça de mulher,” sorri Laís. “Esse projecto, na verdade, foi um convite do Cauã Reymond,” impressionado com o filme anterior da paulista, *Como Nossos Pais* (2017, o único filme seu a ter-se estreado comercialmente em Portugal). “Mas ele nem sabia que eu tinha o desejo de falar sobre um Brasil de época para poder fazer uma reflexão contemporânea. Eu não sabia bem o quê, nem como. Mas falei para o Cauã que não queria falar sobre o ‘D. Pedro I.’”

O processo não foi fácil, admite a cineasta. Mas foi Reymond quem lhe deu a “solução”. “Ele me disse que eu não podia me colocar no lugar de Pedro como se fosse um homem daquele tempo. ‘Você fez um filme que fala sobre o lugar da mulher na nossa sociedade,’ disse. ‘Siga com teu olhar do *Como Nossos Pais* e visite essa história com esse mesmo olhar.’ E foi o que eu fiz.”

“Posso ser apedrejada,” continua Laís. “Que audácia, fazer um filme assim! Mas emprestei o meu olhar sobre essa personagem sem me deixar levar por outras opiniões. Olhei para o passado com o meu olhar do presente, olhei para aquele Brasil através dessa personagem. Para visitar a história nos dias de hoje, você tem que recontar ela, de um modo que ninguém contou ainda. E

A actriz Isabél Zuaa; o actor Welket Bungué (ao centro) e Cauã Reymond que interpreta Pedro I do Brasil. D. Pedro IV de Portugal (à direita)



A Viagem de Pedro
De Laís Bodanzky
Com Cauã Reymond, Luíse Hayer, Francis Magee

Em sala



“Hoje, no Brasil, 54% das pessoas são negras. Naquela altura, em 1831, eram mais, mas isso não está claro nos livros. Quem eram essas pessoas? É essa a proposta dos novos historiadores, e eu queria fazer isso no cinema, onde ainda ninguém deu conta disso.”

o Brasil pede, suplica até para que essas histórias sejam contadas. Não dá mais para contar só as histórias dos vencedores, dos heróis.”

O próprio navio está repleto de invenções – como “ninguém registou esse barco”, Laís sentiu liberdade para criar. “[O navio] é imaginado mas representa factos reais, personagens que existiram de facto, a babel cultural e de línguas que era o Brasil dessa época. As personagens são todas sobreposições de pequenas histórias que fui lendo, achando e aglutinando.” Dá um exemplo – um dos oficiais do Warspite, interpretado por Welket Bungué, é negro, o contra-almirante Lars. Parece uma invenção pura, “e de facto não havia normalmente pessoas negras em situações de comando [naval]. Mas houve uma. Na história, existiu um negro como o Lars, e se existiu então posso pô-lo no navio.”

É também por isso que *A Viagem de Pedro* está nos totais antípodas dos seus filmes anteriores – muito mais ousado e estilizado, formal e visualmente. “Sim, é o meu filme mais experimental,” confirma a realizadora. “Nunca arrisquei tanto como aqui. É também um pouco para provocar o espectador, para o fazer perceber que esse não vai ser o filme histórico do costume, e brincar com as suas memórias do filme histórico, do filme de aventuras, do filme de capa e espada.”

Com o director de fotografia espanhol Pedro J. Márquez, Laís optou por um formato quadrado (1.37:1, como nos clássicos dos anos 1930 e 1940), “ele escolheu até usar lentes antigas”, e trabalhando sobretudo os interiores claustrofóbicos de uma fragata navegando em mar aberto. “Não, isso não é Cinemascope,” diz sorrindo. “Você joga o espectador naquele lugar como se tivesse achado o filme numa gaveta na cinemateca! É um convite a viajar no túnel do tempo, a ver outra coisa diferente do imaginário.”

Dá um outro exemplo – e talvez um dos mais importantes, porque afecta directamente o que se conta no filme: o estatuto dos negros na “sociedade estratificada” do navio, escravos, criados, carregadores, cozinheiros – com as personagens de Lars e de Dira, a camareira da rainha D. Amélia interpretada pela extraordinária Isabél Zuaa, a serem as mais trabalhadas na história. “Hoje, no Brasil, 54% das pessoas são negras. Naquela altura, em 1831, eram mais, mas isso não está claro nos livros. Quem eram essas pessoas? É essa a proposta dos novos historiadores, e eu queria fazer isso no cinema, onde ainda ninguém deu conta disso. Não dá mais para contar essa história do mesmo jeito. Foi um aprendizado revisitar a história do Brasil hoje, porque a história continua igual. A elite que já não gostava de Pedro é a mesma que hoje continua no poder no Brasil. E no Brasil somos péssimos com a nossa memória.”

CCB

26 – 27 mai

**Teatro
Temps d’Images
Estreia absoluta**

**Black Box
Qui e Sex, 21h
M/12 anos**

**Leonor Cabral
CICLONE**

**Criação,
dramaturgia e
interpretação**

Coapresentação Centro Cultural de Belém, Temps d’Images
Temporada 2021/2022 – Mundos

Bilheteira online ccb.pt

CCB / Ticketline / Informações / Reservas linha 1820



APOIO INSTITUCIONAL PARCEIRO INSTITUCIONAL PARCEIRO MEDIA

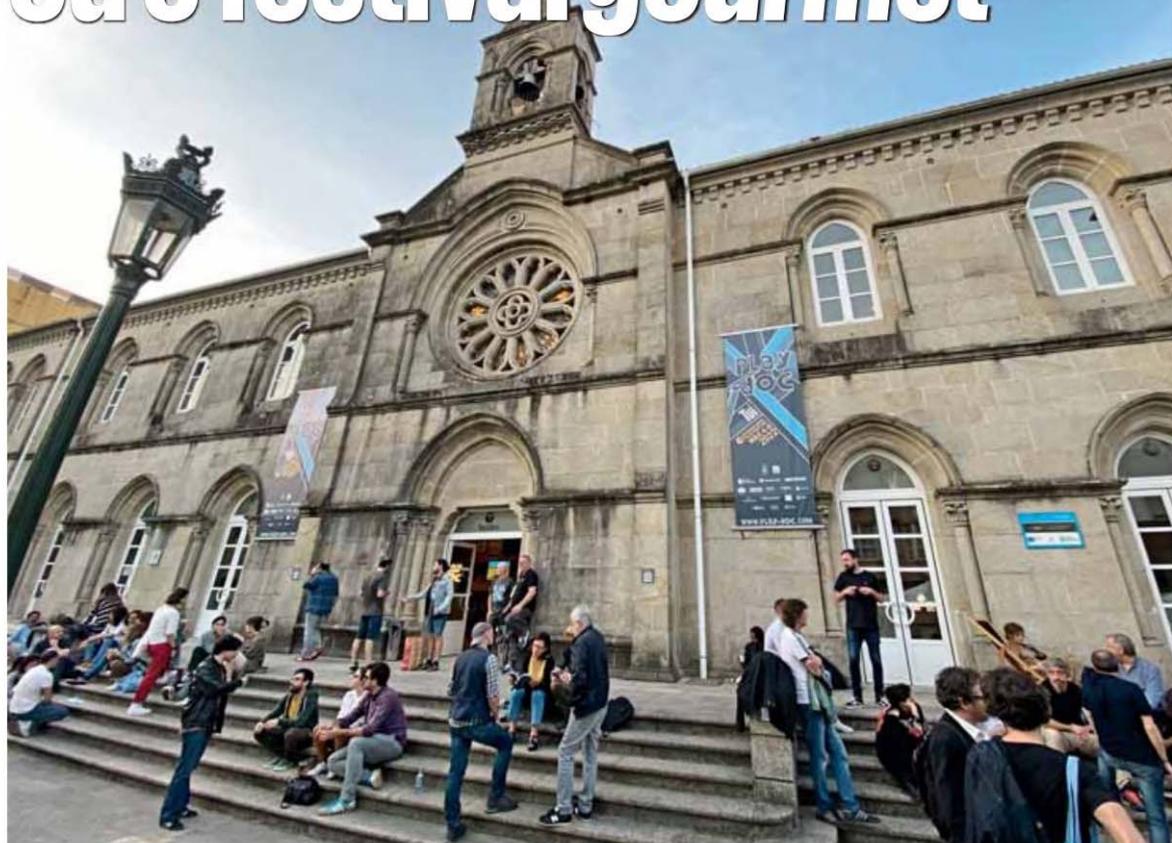
Play-Doc ou o festival gourmet

“Os festivais parecem-se cada vez mais com o *fast food*, é como se fosse um McDonald’s,” diz, entre sorrisos, a produtora e programadora galega Belí Martínez. “Eu estou cada vez mais interessada na experiência *gourmet*.”

Ela di-lo com uma *caña* na mão na esplanada montada em frente ao Teatro Municipal de Tui, onde decorre a 18.ª edição do Play-Doc - Festival do Filme Documental. É fim de tarde, está calor e um belo dia de quase Verão apesar de ainda só ser início de Maio, e a improvisada esplanada está cheia de visitantes e locais, cineastas e espectadores e convidados e organizadores, com um *bocadillo* ou uma *empanada* numa mão e uma cerveja ou um copo de vinho na outra, que desfrutam do tempo e da conversa. E Martínez, que produziu entre outros *Arraianos* e *Longa Noite*, de Eloy Enciso, e faz parte da equipa de programação, tem toda a razão: sente-se em Tui uma dimensão convivial, descontraindo, tempo para respirar, ver filmes e conversar sobre eles. Quem ali está é porque ali quer estar.

Não se espere do Play-Doc aquela urgência de descobrir a *next big thing* do cinema documental, até pela própria dimensão artesanal do evento: quatro dias apenas, concentrados na confortável sala do Teatro Municipal (500 lugares) com um prolongamento para o auditório improvisado do Seminário Menor (150 lugares), com sessões maioritariamente a partir das quatro da tarde. As competições oficiais são pequenas (cinco longas e cinco curtas na internacional, e 13 títulos, entre longas e curtas, na competição galega), mas o cuidado na curadoria das retrospectivas sublinha a dimensão *gourmet*: em 2022, a cineasta alemã Helke Misselwitz (com títulos que vimos na retrospectiva do documentário da RDA no DocLisboa em 2019), os americanos Danny Lyon e Richard P. Rogers e o português António Campos, “o amador de Leiria”, numa escolha de títulos feita a partir das cópias que a Cinemateca Portuguesa tem estado a digitalizar e que tiveram primeira exibição mundial no Play-Doc. E, a par dos filmes, experiências multimédia inscritas na própria paisagem da cidade, sob o genérico *Cinema Percorridos*, e concertos (na abertura, Nacho Muñoz, Faia Díaz e Lar Legido apresentaram o seu projecto inspirado por José Afonso, *De Não Saber o que me Espera*; no encerramento, Niño de Elche e Raul Cantizano actuaram acompanhados por imagens criadas por Lois Patiño).

E há público para um festival *gourmet*, nesta cidade de 17 mil habitantes sem sala de cinema? A “resistência” do Play-Doc, ininterrupto desde 2005, parece confirmá-lo. Mas Sara



Durante quatro dias, Tui, na Galiza, em Espanha, na fronteira com Portugal, recebeu a 18.ª edição do festival de cinema documental Play-Doc. Um convite para descobrir filmes fora dos trilhos habituais.

Jorge Mourinha

É fim de tarde, está calor e um belo dia de quase Verão apesar de ainda só ser início de Maio, e a improvisada esplanada está cheia de visitantes e locais, cineastas e espectadores e convidados e organizadores

García Villanueva, que com Ángel Sánchez Cardell dirige o Play-Doc desde a primeira edição em 2005, admite estarmos ainda num momento de “reabilitação” do público, que ainda não voltou ao cinema depois da pandemia. O tempo não ajudou - as datas habituais, no início de Maio, são momentos de meteorologia imprevisível, e o sol que se fez sentir na Galiza durante esta edição convidou a descontrair à beira-rio. E se é inevitável ter pouca gente em algumas sessões mais “obscuras” ou nos horários da tarde, as sessões dedicadas ao cinema galego foram muito frequentadas (o que é, aliás, habitual segundo a organização).

Ocasião também para um rápido olhar para a vitalidade do cinema daquela comunidade autónoma, num momento em que um outro filme “regional”, *Alcarràs* da catalã Carla Simón, Urso de Ouro em Berlim, já ultrapassou os 150 mil espectadores no país vizinho. É possível verificar o “ar de família” que reúne cineastas como Oliver Laxe (*O Que Arde*), Lois Patiño (*Lua Vermella*),

Eloy Enciso (*Longa Noite*) ou Eloy Domínguez Serén (*Hamada*): uma tentativa de encontrar uma linguagem fílmica que faça a ponte entre a modernidade e a tradição, que permita registar usos e costumes sem cair no folclórico ou no opaco e unir passado e futuro, uma maneira de olhar para o mundo ancorada numa origem específica.

Como o que faz Diana Toucedo na bela curta *Tatuado nos Ollos Levamos o Pouso*, retrato sensorial das profissões do mar ao largo de Vigo com especial atenção às mariscadoras de Redondela; ou Laxe em *Galicia Futura*, quase-*home movie* maroto onde o seu projecto ecológico de um pasto de cabras que crie uma barreira natural contra os incêndios perto de sua casa em Vilela é justaposto a uma significativa descoberta arqueológica; ou David Vázquez em *El Último de Arganeo*, sobre um universitário que abandonou a vida urbana para se tornar pastor (pena, no entanto, que Vázquez o tenha abordado precisamente como um audiovisual sobre uma figura exótica). O prémio da sec-

Não se espere do Play-Doc aquela urgência de descobrir a *next big thing* do cinema documental, até pela própria dimensão artesanal do evento: quatro dias apenas, concentrados no Teatro Municipal com um prolongamento para o auditório improvisado do Seminário Menor

Os filmes *Gente da Praia da Vieira*, de António Campos; *Journal d'Amérique*, do francês Arnaud des Pallières; e *Elephants: Fragments of an Argument*, de Richard P. Rogers



ção foi entregue ao hipnótico exercício experimental *Ningão Rio me Protege de Min*, de Carla Andrade.

A abordagem minimalista, quase asceta, do filme de Carla Andrade faz a ponte com a única presença portuguesa a concurso, *Terra que Marca* de Raúl Domingues, documentário austero paredes-meias com o experimentalismo, extremamente português no seu artesanato teimoso, que teve estreia no Forum da Berlimale e que saiu de Tui com o prémio de longas da Competição Internacional. Ambos, no fundo, são filmes (literalmente) sobre a terra, no sentido não só de chão mas também de origem, e foi a terra que norteou muita da programação paralela do festival.

O olhar árido de Domingues sobre o solo deve algo ao cinema de António Campos (1922-1999) e à sua absoluta irreduzibilidade, à sua teimosia quase visionária de fazer um cinema telúrico, de pés bem assentes no chão, interessado no povo não como figura de estilo mas sim como manancial de experiência, apostado em filmar “à altura de homem” e em respeitar a dureza da sua vida. O festival fez uma seleção de seis títulos, apresentados em três sessões consecutivas “emparelhando” uma curta e uma longa (uma “maratona”, como Tiago Baptista do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento da Cinemateca Portuguesa definiu o programa na sua apresentação), em cópias impecavelmente restauradas. A retrospectiva seguirá posteriormente para a Filmoteca de Galicia, para reabertura da sala da Corunha que se tem encontrado em obras.

Voltaremos a Campos aquando do Curtas Vila do Conde, que irá apresentar este ano igualmente uma retrospectiva do cineasta, mas é importante sublinhar como o seu cinema nos fala aos dias de hoje com força e presciência; um filme como *Gente da Praia da Vieira*, experiência de etnografia mista de ficção, documental e recuperação de material preexistente, antecipou em várias décadas a definição moderna do *cinema do real*.

Falávamos acima de irreduzibilidade e podíamos também falar de visibilidade, porque um dos temas recorrentes das retrospectivas do Play-Doc 2022 foi precisamente dar visibilidade a cineastas das franjas - e, de modo assaz importante, em filmes que antecipam em muito os tempos presentes. Isso acontece no olhar de Helke Misselwitz sobre as mulheres na RDA, mas também no modo como Danny Lyon (Nova Iorque, 1942), fotógrafo do “Novo Jornalismo” americano, envolvido no movimento pelos direitos civis dos anos 1960 e associado da Magnum, criou um cinema absolutamente independente, dando voz às comunidades minoritárias à altura de homem. Entre os oito filmes exibidos pelo festival, praticamente

invisíveis fora dos Estados Unidos e marcados por um olhar frontal mas nunca invasivo sobre os becos sem saída, incluiu-se a trilogia que dedicou a Willie Jaramillo, adolescente do Novo México, acompanhado ao longo de década e meia em *Llanito* (1971), *Little Boy* (1977) e *Willie* (1985).

Um dos temas recorrentes do cinema de Lyon é a América como grande ilusão - o contraste permanente entre idealismo e realidade (em *Llanito*, é significativo o modo como o veterano índio, alcoólico e desempregado, que Lyon filma está orgulhoso de ter servido um país que, depois, nada fez por ele). Esse contraste prolongou-se na mostra dedicada a Richard P. Rogers (1944-2001), célebre professor de fotografia em cinema em Harvard, de quem foi mostrada uma seleção de curtas feitas em contexto académico que recorrem a uma peculiar forma de “auto-documentário” alegórico. O seu filme de fim de curso, *Quarry* (1970), é um extraordinário retrato de uma geração em limbo, presa entre o fim da adolescência, o serviço militar no Vietname e o futuro predestinado da família e do emprego; em *Elephants: Fragments of an Argument* (1973) é a sua própria família, e por extensão uma certa alta burguesia urbana, quase aristocrática, que é usada como exemplo de um conflito que não é apenas de gerações mas é, sobretudo, de pontos de vista. A metáfora dos elefantes agrilhoados com que *Elephants* termina é exemplar do modo como os EUA estão acorrentados à própria imagem que construíram para si mesmos e para o resto do mundo.

Não é, por isso, por acaso que um dos títulos-chave desta programação tenha sido *Journal d'Amérique*, do francês Arnaud des Pallières, mostrado a concurso. Estreado também ele em Berlim, na competição secundária *Encounters*, este “diário da América” prossegue o trabalho iniciado pelo realizador francês em *Poussières d'Amérique* (2011) sobre a chamada “coleção Prelinger” de filmes amadores e institucionais e *home movies* recolhidos pelo arquivista Rick Preminger ao longo dos últimos 40 anos. É uma enorme colagem audiovisual em forma de diário assombrado pela morte, que desenha com algum preciosismo mas uma tristeza à beira do desespero um “requiem” pelo idealismo americano após a Segunda Guerra Mundial, e uma radiografia impiedosa do modo como a sociedade de consumo veio submeter o mundo aos seus mecanismos impiedosos e imparáveis.

Voltamos à tal metáfora do McDonald's de que Belí Martínez falava: nestes dias de *fast food*, é importante que exista uma opção *gourmet*, e o Play-Doc apresentou-a com convicção e descontração. Ainda por cima, em Tui come-se bem.

Culturgest

Dança x

Bruno Beltrão

Nova Criação

2-4 JUN

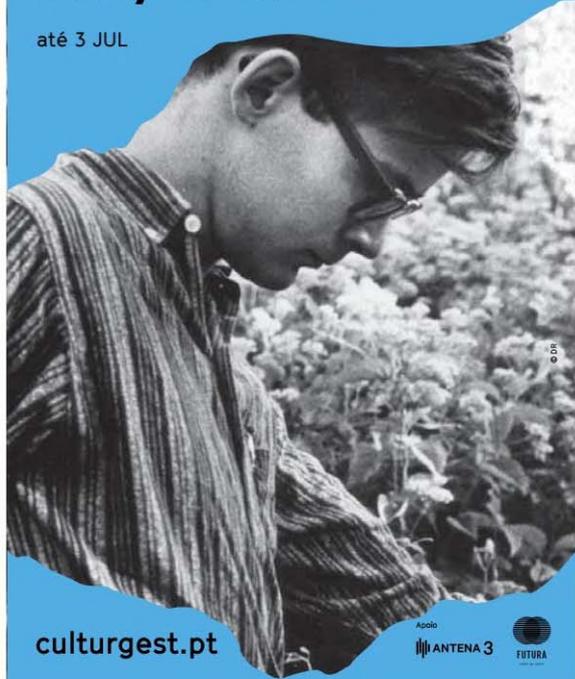


Apoio
ANTENA 2
FUTURA

Artes Visuais x

Tony Conrad

até 3 JUL



culturgest.pt

Apoio
ANTENA 3
FUTURA

Cinema

Estreiam

A vida invisível

O mestre documentarista chileno encerra uma trilogia sobre a memória com um filme paradoxalmente “em aberto”. **Jorge Mourinha**

A Cordilheira dos Sonhos
La Cordillera de los sueños
Documentário de Patricio Guzmán
Em sala

★★★★☆

Perto do final de *A Cordilheira dos Sonhos*, Patricio Guzmán, 81 anos, diz que se habituou a fazer filmes “ao longe” – e “longe” – do seu Chile natal, do qual se exilou após o golpe de estado que depôs Salvador Allende e instaurou a ditadura militar. Antes, dissera, na voz off, que já vivera mais tempo fora do Chile do que dentro do país que abandonou em 1973; e que os vinte filmes que tinha feito desde então, todos fora do Chile, eram todos sobre o Chile.

A Cordilheira dos Sonhos, por isso, transporta uma sensação de “ponto final”. Não forçosamente na sua carreira, mas provavelmente de uma maneira de olhar para o Chile, e certamente de uma “trilogia” iniciada com *Nostalgia da Luz* (2010) e prosseguida com *O Botão de Nácar* (2015). Filmes que parecem “fechar o círculo” com a própria trilogia que fez o seu nome enquanto documentarista, *A Batalha do Chile* (1975/1976/1979), retrato da “última utopia do século XX”, montado em França a partir de material filmado “a quente” durante o período Allende e o golpe de estado. Mas estes últimos filmes partem da própria geografia chilena para falar do país que o Chile foi e é. Depois do deserto de Atacama em *Nostalgia da Luz* e das comunidades indígenas da Terra do Fogo em *O Botão de Nácar*, é a vez da cordilheira dos Andes, simultaneamente fronteira protectora e barreira isoladora.

“A cordilheira não era revolucionária”, diz Guzmán dos anos em que o importante era registar a utopia nascente; mas ao cruzar imagens de beleza esmagadora dos Andes com as memórias da repressão do regime filmadas por Pablo Salas, operador de câmara que criou um arquivo (“frágil mas essencial”) de imagens de protesto, está a construir uma meditação sobre a memória do país, pontuada por laivos de “culpa do sobrevivente”. É de uma ideia de “percurso”, “prolongamento”, “duração”, que aqui se fala; de um

local onde o tempo humano, o tempo histórico e o tempo geológico se cruzam e afectam mutuamente. Como se o tempo fosse, ele próprio, o grande sobrevivente dos abalos sísmicos sociais que o Chile sofreu no último meio século, cuja poeira ainda está a assentar.

A Cordilheira dos Sonhos é inegavelmente o mais frágil desta nova “trilogia”; mas isso não o faz menos apaixonante ou menos estimulante. Revela uma espécie de “vida invisível”, um atavismo selectivo que atravessa décadas e séculos, um combate entre o humano e o telúrico em nome da sobrevivência de um regime ou de uma maneira de abordar o mundo. E, ironicamente para um filme que encerra uma trilogia, é um filme “sem final”, que não parece acabado – mas, como Patricio Guzmán sabe e Pablo Salas o diz, daqui para a frente outros terão de pegar no testemunho.

Amor e precariedade num bairro olímpico

Decepcionante este *Paris 13*, perguntamo-nos se alguma vez voltará o Jacques Audiard dos anos 2000. **Luís Miguel Oliveira**

Paris 13
Les Olympiades, Paris 13e
De Jacques Audiard
Com Lucie Zhang, Noémie Merlant, Makita Samba
Em sala

★★★★☆

Depois da sua deriva americana, onde assinou um *western* aborrecido e insignificante (*Os Irmãos Sisters*), Jacques Audiard volta a França e àquele território profundamente realista em que assinou os seus melhores filmes,

aqueles em que o realismo não exclui uma hipótese de melodrama, títulos como *De Tanto Bater o Meu Coração Parou* ou *Um Profeta*, tudo obras que talvez sejam de há demasiado tempo (anos 2000) para bem de Audiard, e para nosso bem. *Paris 13* até parece querer compensar, logo à cabeça, o desenraizamento da precedente aventura *western*: este título, mais completo no original do que na versão portuguesa, enraíza imediatamente o filme num cenário preciso, a urbanização chamada Les Olympiades, no 13.º *arrondissement* de Paris, um projecto “moderno” erguido nos anos 60 e 70 e que tem hoje, a julgar pelo que se vê no filme de Audiard, um certo trazo a subúrbio, embora geograficamente não o seja assim tanto.

O cenário dá alguns belos planos, sobretudo gerais e nocturnos (no “preto e branco brilhante” que Audiard pediu ao seu director de fotografia), e um entorno com alguma personalidade para a evolução das suas personagens, mas nunca tem, falando francamente, a mesma relevância que outra urbanização parisiense, a “citê Gagarine”, tinha num óptimo filme (*Gagarine*, de Fanny Liatard e Jérémy Trouilh) que recentemente passou pelas salas portuguesas. A “sociologia” de Audiard acaba por vir de outro lado: é um olhar sobre a “juventude moderna”, através de um trio de personagens cujos percursos se entroncam e exprimem, ou pretendem exprimir, alguma coisa sobre o “romantismo” na idade do Tinder, do Tik Tok, do Instagram e outras maquiuetas do género (o argumento, onde Audiard colaborou com Céline Sciamma, adapta “novelas visuais” de um autor americano, Adrian Tomine). É um filme onde a precariedade económica e laboral (um professor de liceu, Makita Samba, divide uma casa com uma operadora de *call center*, Lucie Zhang) rima com a precariedade amorosa, e tudo é, tanto no amor como na profissão, questão de “instantes” (por isso as personagens trocam de empregos com a mesma rapidez com que



A “sociologia” de Audiard: é um olhar sobre a “juventude moderna”, através de personagens cujos percursos se entroncam

trocam de pares). Na nota mais opressiva do filme quanto ao tempo da Internet, a personagem de Noémie Merlant sofre as passas do Algarve ao ser confundida, pelos seus colegas da universidade, com uma *stripper* que trabalha *online*, e com quem depois vai desenvolver uma relação especial também “em linha”. Há uma certa dispersão, como este breve resumo deixará entrever, e essa dispersão não ajuda a que se encontre um verdadeiro sentido de propósito no filme. Dá impressão que o olhar sobre as personagens e seus cruzamentos não “coalesce” devidamente, a narrativa permanece desgarrada e forçada, cheia de implicações que não se materializam (a relação de Merlant com o tio, por exemplo), e tudo se rende à “intensidade” física de certas cenas (as de índole sexual), a que Audiard se agarra com tanta força como um naufrago a uma bóia – afinal, acaba por ser aí que se encontram os seus pergaminhos “realistas”. Decepcionante, perguntamo-nos se alguma vez voltará o Audiard dos anos 2000.

O acto de ver com os próprios olhos

Vortex é um par de corpos impressionantes a interpretar o óbvio e o expectável. **Luís Miguel Oliveira**

Vortex
De Gaspar Noé
Com Dario Argento, Françoise Lebrun, Alex Lutz
Em sala

★★★★☆

Finalmente, um filme de Gaspar Noé que é capaz de levar o seu projecto de cinema um pouco além dos limites superficiais que sempre o tolheram. Esse projecto, obviamente, é o da obscuridade: mostrar tudo, não elidir nada, interromper os mecanismos do pudor e da reserva dando a ver o que eles costumam esconder.

Demasiadas vezes, para não dizer todas as vezes, Noé resumiu isso a um fascínio, bastante pueril, com o choque e com o exibicionismo de cariz sexual – da brutalidade da cena de violação em *Irreversível* às acrobacias eróticas 3D de *Love*, tudo se esgotava em si próprio, como atracções de comboio-fantasma. Em *Vortex*, o objecto da obscuridade é bastante diferente, porventura um pouco mais complexo, mas certamente tratado com outra ordem de complexidade: simplificando, a degenerescência física e intelectual da velhice, e a morte. O desejo de entrada num “vórtice” (que é sempre o que Noé quer: “*enter the void*”, como o título do seu filme de 2009) por uma vez consubstancia-se, de forma anunciada pela introdução com um *clip* da jovem Françoise Hardy a cantar uma canção sobre o desaparecimento da beleza, e de facto sente-se logo aí qualquer coisa assombrada, tanto mais que se sabe que o estado físico de Hardy tem actualmente contornos dramáticos. Só depois da canção dela – como uma passagem por um portal – “entramos” no filme e conhecemos as suas personagens, um casal formado por Dario Argento (ele mesmo) e pela grande e sempre discreta Françoise Lebrun. Bebem vinho numa varandinha do seu atravancado apartamento parisiense, “a vida é um sonho”, “não, a vida é um sonho dentro dum sonho”, frase (aparentemente tirada a Poe) que se voltará a ouvir, como um *leitmotiv* poético da história (e este romantismo com uma simplicidade de “slogan”, por uma vez, parece minimamente justo).

A câmara raramente voltará a largar aquelas personagens. A câmara? Não, as câmaras. São duas,



Os actores Dario Argento e Françoise Lebrun

As estrelas	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
Colmeia	—	★★★★☆	—
A Cordilheira dos Sonhos	★★★★☆	—	★★★★☆
Um Filme em Forma de Assim	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Lingui — os Laços Sagrados	—	★★★★☆	★★★★☆
Paris 13	—	★★★★☆	★★★★☆
O Rei do Riso	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Top Gun — Maverick	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Vaca	—	—	★★★★☆
A Viagem de Pedro	★★★★☆	—	—
A Vida Depois de Yang	—	★★★★☆	—
Vortex	—	★★★★☆	★★★★☆
Sita — A Vida e o Tempo de Sita Valles	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆

● Mau ★☆☆☆☆ Mediocre ★★★★★ Razoável ★★★★★ Bom ★★★★★ Muito Bom ★★★★★ Excelente

Vortex funciona em *split screen*, cada plano é feito, na verdade, da junção de dois planos: um segue Argento, outro segue Lebrun, mesmo quando eles coexistem no décor atravancado do seu apartamento e os espaços se sobrepõem no ecrã dividido. O efeito supera a gratuidade de um truque, é como se cada janela do ecrã aprisionasse cada um deles na sua solidão, que eles interpretam com uma ansiedade trôpega – são ambos excelentes, de uma entrega incrível, se o filme se sustenta muito se deve a eles, para variar dos habitualmente péssimos jovens actores que costumam povoar os filmes de Noé. A presença de Argento abre as portas do *horror movie*, tem uma função “referencial” que não cai em saco roto, até porque a personagem (um velho crítico de cinema) vive rodeada de fantasmas do cinema e a certa altura põe-se a ver uma das cenas mais impressionantes do *Vampiro* de Dreyer, aquela com a câmara montada dentro dum caixão. É óbvio e excessivo, mas a coerência do filme está em ser óbvio e excessivo, em ser a exploração hiper-realista da entrada no “vortex” final daquele casal. Sabemos para onde caminha, sabemos qual é o clímax, o ponto alto do espectáculo: a morte. Ou as mortes, onde pode haver o pudor de um véu, mas também, de maneira extremamente eficaz, toda

a repulsa e todo o fascínio da obscuridade (e porque é que estas mortes são “obscenas”? Porque existem apenas para a câmara, não são como as mortes do cinema clássico, que quase sempre tinham testemunhas “diegéticas”, e a sua figuração justificava-se pelo olhar de terceiros).

Vortex é, portanto, um par de corpos impressionantes a interpretar o óbvio e o expectável, inexoravelmente rumo ao “prémio” final de um voyeurismo dado em *performance*. O fascínio que isto implica tem muito de infantil, como sempre em Noé, mas também por uma vez ele próprio o sinaliza: é Kiki, o neto de Argento e Lebrun, o miúdo silencioso que várias vezes invade os ecrãs *split*, a olhar da sombra os avós. Nas cerimónias finais, a câmara toma o seu olhar perante o óbvio e o expectável, há pelo menos um plano em que *Vortex* é uma criança a olhar para a morte e para os mortos. Com toda a ambiguidade, mais ou menos voluntária, que isso contém, diríamos que esse olhar infantil sobre a morte, com um fascínio que antecede o medo, que antecede a própria dor, e que se cumpre no “acto de a ver com os próprios olhos” (como o título de um filme de Stan Brakhage que viria ao caso, e como a tradução da palavra grega *autopsia*), resume em *Vortex* a posição de Noé, e a posição em que ele coloca o espectador.

Música

Rock

Dois Radiohead voltam (e muito bem) a estar sob o mesmo tecto

A Light for Attracting Attention entusiasma ao mostrar-nos que a parceria Thom Yorke e Jonny Greenwood ainda funciona e não soa a velha. *Gonçalo Frota*

A Light For Attracting Attention
The Smile
XL Recordings; distr. Popstock



Mais do que uma banda, talvez os Radiohead sejam hoje uma entidade, uma ideia, da qual os seus elementos se ausentam para fazer os seus projectos, sem saberem muito bem se a ela regressarão, ▶

O MISANTROPO

De Martin Crimp, a partir de Molière
Encenação de Nuno Carinhas
Companhia de Teatro de Almada

Interpretação
André Pardal
Ivo Alexandre
Ivo Marçal
João Cabral
João Farraia
Leonor Alecrim
Pedro Walter
Tânia Guerreiro
Teresa Gafeira



Últimas sessões

Hoje e amanhã às 21h
Domingo às 16h
M/12

D. JUAN

Texto de Molière
Encenação de António Pires
Co-produção do Teatro do Bairro
com o TMJB

26 a 29 Maio
Qui., sex. e sáb. às 21h
Dom. às 16h • M/12



DONA RAPOSA E OUTROS ANIMAIS

Fábulas de La Fontaine
Encenação de Teresa Gafeira
Companhia de Teatro de Almada

21 e 22 Maio
Sáb. às 16h • Dom. às 11h • M/3



PANTERA

Criação de Clara Andermatt
e João Lucas
Companhia Clara Andermatt

28 Maio
Sáb. às 21h • M/12



Com o objetivo de reconhecer e fomentar a ilustração de livros, a **Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas** promove o

PRÉMIO NACIONAL DE ILUSTRAÇÃO

26ª Edição

no valor de € 10.000,00

Prazo de candidatura: 16 de maio a 17 de junho de 2022

O Prémio é acrescido de uma comparticipação de € 1.500 destinada a apoiar a participação do premiado/a na Feira Internacional do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha. O Prémio contemplará um/a ilustrador/a português/a ou residente em Portugal, pelo conjunto das ilustrações originais publicadas numa obra editada entre 1 de janeiro e 31 de dezembro de 2021, conforme o Despacho nº 10635/2017 de 6 de dezembro e o Despacho nº 4528/2019 de 3 de maio.

Poderão ainda ser atribuídas duas Menções Especiais, no valor de € 1.500 cada.

Júri: Dora Batalim, José Teófilo Duarte e Ana Marta Araújo (DGLAB)

As candidaturas (currículo e 4 exemplares da obra) devem ser enviadas para:

Prémio Nacional de Ilustração - Direção de Serviços do Livro

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas

Edifício da Torre do Tombo, Alameda da Universidade, 1649-010 Lisboa

Regulamento disponível em: <http://livro.dglab.gov.pt>

E-mail: dsl@dglab.gov.pt



Av. Prof. Egas Moniz, Almada
21 2739360 • www.ctalmada.pt



REPÚBLICA PORTUGUESA



ARTES



CMA



Fundação

► mas carregando sempre consigo essa marca como uma tatuagem para o resto da vida. Os Radiohead serão, assim, uma entidade adormecida, despertada de tempos a tempos quando essa vontade for comum aos cinco membros, mas sem necessidade de dar constantes provas de vida. Será tão pouco espantoso, na verdade, se surgir um novo álbum da banda na próxima semana como se isso só voltar a acontecer num qualquer formato hoje inimaginável quando forem octogênários e, num qualquer assomo de nostalgia juvenil, resolverem criar alguma música em conjunto. Ou seja, não é uma questão se os Radiohead ainda existem ou se implodiram. Assume-se que continuam juntos enquanto ideia, mesmo que possam limitar-se a trocar umas mensagens anuais a desejar parabéns uns aos outros e a lembrar que falta alguém autorizar alguma reedição.

Depois de *A Moon Shaped Pool* (2016) e dos respectivos concertos, os Radiohead têm voltado a ser falados sobretudo pelas efemérides e reedições associadas dos seus álbuns mais marcantes – *OKNOTOK 1997 2017* em revisitação, passados 20 anos, de *OK Computer*, *Kid A* *Mnesia* servindo-se da mesma marca temporal para regressar aos álbuns irmãos que atiraram a banda para um campo de experimentação com livre-trânsito para a electrónica (com que Thom Yorke, via Aphex Twin, ia brincando no computador) e para os arranjos de cordas (com que Jonny Greenwood, via Krzysztof Penderecki, ia desenhado nas partituras).

E têm sido estes dois membros do grupo, na verdade, a insistir num caudal criativo que não limita a sua existência à actividade desenvolvida com os Radiohead. Yorke, após as primeiras edições a solo (que pareciam levá-lo até ao mesmo beco de ideias em que os Radiohead, aqui e ali, se viram metidos em álbuns como *Hail to the Thief* *King of Limbs*), voltou a mostrar-se relevante no presente e não apenas enquanto emanação do

passado com o excelente e ambiciosamente electrónico *ANIMA* (2019), enquanto Greenwood tem dado uso ao seu léxico sinfónico em bandas sonoras para filmes de Paul Thomas Anderson, Lynne Ramsay ou Jane Campion, tendo ainda colaborado com o israelita Shye Ben Tzur e músicos do Rajastão no espantoso álbum *Junun*.

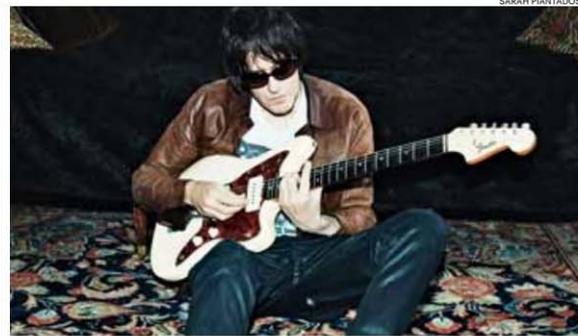
Ora foram Yorke e Greenwood, os dois membros dos Radiohead que se imagina tão adeptos do trabalho solitário quanto destinados a lidar com picos de ansiedade durante uma pandemia, a procurarem voltar a criar juntos nesse período de confinamentos, proibições e limitações. Para que a relação fosse um pouco menos viciada e pudesse trazer alguma nova energia, chamaram para os acompanhar Tom Skinner, baterista dos Sons of Kemet, banda que se tornou porta-estandarte do novo jazz londrino. Surgiram assim os *The Smile*, cujo primeiro sinal de vida em público aconteceu na edição em *livestream* da última edição do Festival de Glastonbury, com a transmissão de um ensaio partilhado na sua conta de Instagram.

Desse encontro resultou então *A Light for Attraction Attention*, ótimo disco com que o trio se apresenta, unindo esforços sem a pressão de se tratar de um novo álbum dos Radiohead. É música sem grande compromisso, surgida de uma enxurrada de ideias que Greenwood terá apresentado aos outros, e que nos últimos tempos em raras ocasiões tem sido avistado a partilhar qualquer divisão com uma guitarra. “O Jonny apareceu com uma série de ideias, eu não o via há algum tempo, e [as ideias] começaram a jorrar dele antes que eu pudesse dizer ‘Espera, espera, espera’”, contou Yorke ao *New Musical Express* em Abril deste ano. E é esse universo marca e urgentemente de Jonny Greenwood que se descobre nas guitarras espasmódicas e nervosas de *The opposite* (chocalhadas pela bateria afrobeat de Skinner), tal como são os cacôs da faceta rock de Yorke que alimentam *You will never work in television again*.

Apesar de um par de temas que soam a erro de *casting* – *Free in the knowledge* é uma dispensável balada tristonha, que parece ter caído da algibeira de Bono e dos U2; a abertura com *The same* parece um tema de aquecimento em estúdio que alguém se esqueceu de apagar do alinhamento final; *Skirting on the surface*, tema final, tem um perfil clássico mas acredita menos em trazer alguma mudança ao mundo do que qualquer candidata a Miss Universo –, os *The Smile* valem sobretudo por aquilo que propõem quando Greenwood e Yorke parecem estar ainda a matar saudades um do outro e não a ceder a velhas rotinas. *The opposite* e *You will never work...* são bons exemplos disso, mas a fasquia continua uns bons metros acima do chão quando *The smoke* junta um baixo de funk gainsburgiano a sopros esparsos, quando *Pana-vision* se desenvolve em torno de um piano dramático e cordas de perfil *noir* e em ambos os casos a belíssima voz de Yorke não soa – como, por vezes, acontece nos mais recentes discos dos Radiohead – enfiada consigo mesma.

Claro que em momentos como *Speech bubbles*, bateria e teclados em pezinhos de lã, para perturbar o menos possível Yorke, o certo pendor do vocalista para a melancolia local e o quanto parece fácil derramar a emoção para cima de uma canção e vê-la germinar sem grandes cuidados. E claro que, salpicadas pelo disco, há pequenas obras-primas como *Waving a white flag*, as cordas planantes de Greenwood a seguirem à distância um arpejo electrónico com apetite barroco, como se a exploração electrónica respondesse ela própria a um ímpeto sinfónico.

Mesmo que os *The Smile* – com concerto no Coliseu dos Recreios, Lisboa, a 8 de Julho – se fiquem por aqui, por uma vida episódica motivada pelo contexto particular da pandemia e se extingam em seguida, *A Light for Attraction Attention* entusiasma ao mostrar-nos que a parceria Yorke e Greenwood ainda funciona e não soa a velha.



Falamos de uma banda, ou melhor, de um músico, dado que Jason Pierce “é” os Spiritualized

Os Spiritualized ensinam-nos a flutuar no espaço (outra vez)

Everything Was Beautiful não nos ensina nada de novo, mas tem um sentido dramático tão apurado e um equilíbrio tão perfeito entre artesanato de estúdio e o abandono da improvisação que damos por nós a ser surpreendidos novamente. Mário Lopes

Everything Was Beautiful
Spiritualized
Fat Possum



Quem estava lá, em 1997, dificilmente esquecerá aquele momento.

“*Ladies and gentlemen we’re floating in space*”, anunciava a voz feminina, que era a da então teclista dos Spiritualized e namorada de Jason Pierce, Kate Radley, e raramente uma proclamação em início de álbum foi tão justa para com aquilo que se seguiria. Nos 70 minutos seguintes, flutuávamos em nuvens gospel amparados por neblina eléctrica, viajávamos à velocidade da luz em montanha russa, *Electricity* por todo o lado, éramos acariciados num momento, e tudo era luz beatífica, apenas para sermos sacudidos por uma torrente de ruído, e que deliciosos eram aqueles turbilhões, e quão genial era aquela construção musical, camada a camada até serem mil as camadas sobrepostas, qual *Pet Sounds* do psicadelismo, Stooges do psych-rock, Can do free jazz, minimalismo dos Spacemen 3 crescendo e crescendo até se tornar uma galáxia inteira. Descobríamos o terceiro álbum dos Spiritualized, e *Ladies and Gentlemen We are Floating in Space* tornou-se um lugar que não mais quisemos abandonar,

que nunca mais nos abandonou. Passou a ser a medida da criatividade de Jason Pierce, aquele contra o qual cada um dos álbuns seguintes teria que se posicionar. Não se constrói impunemente um dos maiores monumentos da música popular urbana.

No início, uma voz feminina que nos diz “*Everything was beautiful*”, que é a de Poppy Pierce, filha de Jason, e uma voz gentil, voz de vigília, a dele, a fazer promessas de amor enquanto a guitarra se expande lentamente e os teclados crescem de intensidade, qual balada de Ricky Nelson para nova era espacial – “*If you want a rocket ship/ I would be a rocket ship for you/ If you travel the galaxies/ I would travel the galaxies for you*”. A guitarra há-de tornar-se mancha noise, um interlúdio há-de soar a fantasma de girl-group. O início é assim, “*Always together with you*”. Na capa deste que é o nono álbum dos Spiritualized vemos, por sua vez, uma embalagem de medicamento, exactamente como acontecia no tal monumento revelado há 25 anos. Se *Ladies and Gentlemen We’re Floating in Space* é uma assombração presente a cada nova edição dos Spiritualized, talvez comece no reconhecimento dessa evidência a vitória de *Everything is Beautiful*.

Falamos de uma banda, ou melhor, de um músico, dado que Jason Pierce “é” os Spiritualized, cujo percurso pós Spacemen 3 não se fez de surpresas, desvios, sobressaltos estéticos. A identidade da banda está bem definida: gospel, rock’n’roll, kraut rock, free jazz e psicadelismo combinados, sobrepostos ou postos em rota de colisão. O segredo estará, portanto, na inspiração, intenção, convicção ou urgência com que Pierce se entrega a cada nova construção.

Na origem de *Everything Was Beautiful* está uma ideia vetada pela americana Fat Possum quando da edição do álbum anterior, *And Nothing Hurt* (2018). Pierce pretendia gravar um álbum duplo, a editora achou demasiado. *Everything was Beautiful* nasce do que ficou então por fazer. Criado a partir do mesmo conjunto de demos, registadas originalmente em 2014, foi sendo gravado, recomposto e orquestrado ao longo



Jonny Greenwood, Thom Yorke e Tom Skinner: os *The Smile*

da pandemia, em vários estúdios – Pierce toca 16 instrumentos e há 30 músicos envolvidos. O título alude ainda ao álbum anterior – ambos os títulos são citação de uma frase de *Matadouro 5*, o romance sci-fi anti-guerra que Kurt Vonnegut publicou em 1969, “*everything was beautiful and nothing hurt*” –, mas não estamos perante uma adenda ou um conjunto de sobras. Longe disso.

Vejamos *Best thing you never had* (*The D song*): o riff vem directamente da escola de rock’n’roll sinistro dos 13th Floor Elevators, mas Pierce acrescenta-lhe metais em contraponto, faz cair sobre o conjunto sons reverberantes que acentuam o ambiente opíaco, carrega no som dos teclados e na acidez do solo de guitarra e aquilo com que começámos, aquele riff minimalista, é outra coisa no final, ainda sinistra, mas grandiosa.

Vejamos *Mainline song*, cuja composição foi concluída por Pierce com a resposta nas ruas ao assassinato de George Floyd no pensamento. O coro é presença constante, ouvem-se os clarinetes e percebe-se como Brian Wilson e a ideia de composição de módulos, como Phil Spector e a sua Wall of sound, são marca determinante na criatividade dos Spiritualized – mas Pierce procura sempre um movimento de ascensão, transportar-nos para longe, distantes o suficiente, mas ainda com vista privilegiada sobre o caos terreno. Alquimista de tradições antigas, astronauta a espalhar o seu Testamento pelas galáxias fora, Jason Pierce leva uma canção a submergir num mar de noise e free jazz, apenas para a fazer emergir novamente, transformada, revigorada (*The A song* (*laid in your arms*)), e exprime noutra, *Crazy*, o seu gosto de há muito pelas baladas country-rock.

No fim, em *I’m coming home again*, volta a voz de vigília, ideal para a cadência hipnótica da guitarra blues, som enfeitado que é uma constante ao longo de quase dez minutos. Mas, enquanto isso, há cor e secção de metais a evocarem planuras celestiais e há, como contraste, a electricidade insaciável, incontrolável, das guitarras (wah wah dispara uma, distorção responde outra), dois saxofones em duelo, órgãos kraut-rock serpenteando como répteis no pântano. Mesmo se conhecermos todos estes elementos, mesmo se esta linguagem, três décadas depois, nos é já tão familiar, há em *Everything was Beautiful* tanto a acontecer a cada momento, um sentido dramático tão apurado e uma composição musical tão perfeitamente equilibrada entre artesanato de estúdio e o abandono da improvisação, que damos por nós a ser surpreendidos outra vez.

“If you want another world/I would be another world for you”, prometia Pierce logo na primeira canção. 44 minutos depois, ainda flutuando no espaço, a promessa cumpre-se novamente.

Crónica Pedro Portugal

Os artistas portugueses também morrem

Anos 80, quando a Gulbenkian convidou críticos americanos para lhes apresentar os artistas e a arte portuguesa...



Nos anos 80 a Gulbenkian achou uma boa ideia convidar críticos americanos para apresentar os artistas e a arte portuguesa. David Joselit foi o primeiro de dois.

A fotografia reproduzida foi tirada por mim em cima de uma mesa no restaurante do CAM em Junho de 1987. Aos gritos e gesticulando com veemência para tentar reunir o grupo no fim do jantar... David Joselit está ao fundo do lado esquerdo. Vemos Joaquim Rodrigo, João Vieira, Álvaro Lapa, Clara Menéres, Alberto Carneiro e mais 30 artistas portugueses e funcionários da arte.

Há 9 vivos!

O Pedro Proença ficou na mesa com o Alberto Carneiro, João Vieira e Julião Sarmento e relatou a conversa mantida. Que não teve nada a ver com arte mas com competição em obscenidades e proezas sexuais, com o João Vieira na qualidade de general.

O que nos levaria para uma história não contada pela história da arte que é a história da arte escrita pelos artistas (que não existe). Na realidade, sugeri a alguns artistas vivos que fizessem um relato das suas experiências e interação com outros artistas, mas obtive resposta nula – por preguiça, calculo. Para essa história escrevi quatro páginas que se revelaram descrições pormenorizadas de bebedeiras no Porto com o mestre Eduardo Batarda.

As conversas entre artistas resumem-se a gabarem-se de si próprios ou a dizer mal dos outros. Zeuxis odiava Parrásio, Caravaggio e Baglione detestavam-se,

Courbet considerava-se o artista mais odiado de França, Van Gogh escreveu infâmias sobre o amigo Toulouse-Lautrec e Picabia escreveu como lamentava que Picasso tivesse vendido a alma ao capital, sendo ele próprio milionário. Manet disse a Monet sobre Renoir: “Esse rapaz não tem talento. Como tu és amigo dele, tens que lhe dizer para desistir da pintura”.

Warhol: “Os melhores artistas são os artistas nossos amigos”. Os artistas sabem são os bons e os maus artistas. Sabem distinguir a arte boa e a arte má que fazem os bons artistas – apreciação que diverge substancialmente do que pensa o “público” e a História. Não existe é a coragem para o artista dizer ao amigo: “Ouve, tu não és bom artista. Desiste antes de continuares a fazer merda!”. Como nenhum artista consegue fazer isso e como o produto da actividade artística está num plano semi-aberto de avaliação, por ser uma expressão livre e pessoal de criatividade, algumas mediocridades transitam suavemente para a História.

A melancólica conclusão sobre esta fotografia é que há dois tipos de artistas: os artistas vivos e os artistas mortos. Nas últimas décadas grandes artistas portugueses morreram. Para além dos que estão na fotografia, também António Palolo morreu, Joaquim Bravo morreu, René Bertholo morreu, Mário Cezariny morreu, Ângelo de Sousa morreu, Costa Pinheiro morreu, Michael Biberstein morreu, Ana Vieira morreu, Júlio Pomar morreu, Carlos Correia morreu, Helena Almeida morreu, José Barrias morreu,

Nikias Skapinakis morreu, Fernando Lemos morreu e Julião Sarmento também morreu...

O que é que acontece quando um artista morre?

Acabam o ego, a ambição, a rivalidade e o desejo de glória, que no caso dos artistas é vital para continuarem vivos. Há a fama que não chegou. Há um *atelier* que fica sem artista. Há disputas de família. Há o problema de guardar o que fica. Há a despesa do enterro. Há mais ou menos dívidas. Há o caso do zeloso Santa-Rita que convenceu a família a queimar tudo o que tinha pintado quando morresse – e a família queimou. Há a maldição de Van Gogh, obcecado com glória e com dinheiro, que morreu sem vender uma pintura e gastou 5 euros nos materiais das 5 pinturas com girassóis...

Outra coisa que acontece quando um artista morre é ficarem obras por acabar no *atelier*. O que as obras inacabadas revelam é o que o artista procura esconder: a maneira de fazer. A obra só pode ser mostrada terminada e daí a encenação do lençol que a cobre.

Klimt era obcecado por sexo. Quando morreu foram encontradas no atelier inúmeras pinturas de mulheres da alta sociedade Vienense nuas. Klimt exigia pintar as clientes sem roupa antes de as vestir ricamente. Na última pintura de Mondrian, que ficou inacabada, *Victory Boogie Woogie* (1944), percebe-se a técnica: pequenos rectângulos de papel colorido e adesivo colados na tela para delimitar áreas.

Freud admitia que os artistas só pensam em sexo, glória e dinheiro e em *O Amante de Lady Chatterley*, D. H. Lawrence identifica a “Deusa Cadela da Glória” na pulsão artística.

Se Miguel Ângelo (perito do *non-finito*), Manet ou Warhol morreram deixando uma imensa fortuna, houve um artista português cuja última pintura vendida pagou o próprio funeral.

Somos tempo e vivemos para VER.

“Quando morremos fica tudo na mesma só não estamos cá para VER”, outra vez o chefe da Pop.

E onde podemos VER em Portugal, hoje, obras destes 40 artistas Portugueses que morreram?

NÃO podemos porque o estado português e seus funcionários se eximiram nos últimos 70 anos do serviço de cuidar da memória e respeitar o trabalho dos seus artistas. Mais 30 anos e ficam Arte Antiga.

O que as obras inacabadas revelam é o que o artista procura esconder: a maneira de fazer. A obra só pode ser mostrada terminada e daí a encenação do lençol que a cobre

Livros

Ensaio

Olhares díspares sobre JP Rodrigues, panorâmica sobre JR Guerra da Mata

A primeira publicação em língua inglesa dedicada a um dos mais internacionais cineastas portugueses.

Ricardo Vieira Lisboa

ReFocus: The Films of Joao Pedro Rodrigues and Joao Rui Guerra da Mata

José Duarte, Filipa Rosário
Edinburgh University Press



Dos realizadores portugueses da geração de 1990, João Pedro Rodrigues foi um dos que mais demorou a chegar à longa-metragem (só ultrapassado por Jorge Cramez) e talvez o mais tardio a assinar um filme em nome próprio fora do âmbito escolar (terminou o Conservatório de Cinema em 1988, mas seria necessário passar quase uma década para que realizasse a curta *Parabéns!*, de 1997). Nascido no mesmo ano de Teresa

Villaverde, 1966, e um ano mais novo que Joaquim Sapinho, começaria por colaborar com esses dois realizadores, ora na montagem (*A Idade Maior*, 1991), ora como assistente de realização (*Longe Daqui*, 1993), ora no guarda-roupa (*Corte de Cabelo*, 1996, já em parceria com João Rui Guerra da Mata). Nessa primeira fase pós-curricular, colaborou ainda, de diferentes modos, com cineastas de gerações anteriores à sua, nomeadamente com Rita Azevedo Gomes (em *O Som da Terra a Tremer*, 1991), Jorge Silva Melo (em vários filmes) e Alberto Seixas Santos (*Mal*, 1999).

Se é certo que o arranque da sua carreira enquanto cineasta terá sido algo demorado, hoje é notório que é, juntamente com Pedro Costa, um dos mais aclamados realizadores dessa década marcante para a internacionalização do cinema português. No entanto, depois de várias retrospectivas internacionais, de exposições monográficas nalguns dos mais importantes museus de arte contemporânea e de múltiplos prémios, estava ainda por editar um livro, em inglês, que abordasse de forma abrangente a obra do realizador. *ReFocus: The Films of João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata*, pela Edinburgh University Press, com edição dos investigadores portugueses da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Centro de Estudos Comparatistas) José Duarte e Filipa Rosário, procura preencher essa lacuna. De facto, a série *ReFocus*, que conta já com mais de 15 volumes (entre eles livros dedicados a Jia Zhangke, Xavier Dolan, Pedro Costa, Pablo Larraín, François Ozon ou Teuvo Tulio), tem como missão promover a análise da obra de cineastas que embora tenham uma forte expressão no circuito do cinema de

autor, não haviam ainda obtido a devida atenção nas publicações de cariz académico em língua inglesa.

Resultante de uma chamada aberta de artigos, o livro reúne dez ensaios, uma introdução dos editores e uma entrevista inédita. Como é típico deste tipo de publicações, existem diferenças significativas de tom, de abordagem, de perspectiva e até de domínio da língua inglesa por parte de cada contributo. Esta inevitabilidade é, na medida do possível, remediada pelo trabalho dos editores que procuraram encontrar uma linha narrativa em que os temas e os interesses de cada autor são prosseguidos e complementados pelo ensaio do autor que lhes sucede. Nesse sentido, o fio condutor que dá forma e estrutura ao livro é surpreendentemente uno – unidade essa que vai ao ponto de o primeiro e último ensaio começarem com uma referência à instalação *Identidade Nacional (Príncipe Real)*, apresentada na BoCA 2019, como quem enlaça o arranjo floral com aquela que era a última produção da dupla à data da chamada dos artigos. Disposto em três grandes secções de temáticas algo genéricas (para melhor acomodar a diversidade dos artigos), as áreas de interesse do livro reflectem, naturalmente, as próprias características do cinema de Rodrigues e Guerra da Mata, com especial enfoque nas questões da carnalidade (do sexo e das suas metamorfoses), da paisagem (natural e urbana), da identidade (histórica, nacional e *queer*), mas também das especificidades estéticas desta obra (reconstituindo-se as influências da pintura, literatura, design, música, cultura popular e, mais significativamente, da cinefilia).

A publicação começa com uma inspirada análise figural das estátuas (como corpos) e dos

corpos (como estátuas) em filmes menos vistos como as curtas-metragens *Manhã de Santo António* e *O Corpo de Afonso* (por Fran Benavente e Glória Salvadó-Corretger). Passa, depois, para o mais inebriante dos ensaios do livro (assinado por Olivier Cheval, o menos académico dos autores, ele próprio realizador e artista plástico) sobre a influência da pintura tenebrista na obra de João Pedro Rodrigues a partir desse motivo recorrente das suas três primeiras longas-metragens (a que chama a “trilogia da carne”): o beijo na ferida. Ferida essa que leva à morte e às possessões fantasmáticas, como o interpreta o autor seguinte, José Bértolo, num ensaio que cruza *Odete* com alguns filmes de Manoel de Oliveira (na senda do livro que publicou o ano passado, *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*). Esses mesmos mortos devêm fantasmas que assombrom as intrincadas florestas da identidade sexual e de género e a paisagem surge como espaço para a diluição do Eu no Outro (os ensaios de Andrija Filipovic, António Fernando Cascais e Hyemin Kim entram, surpreendentemente, em diálogo).

Juan Antonio Suárez mergulha nos filmes asiáticos de Rodrigues e Guerra da Mata (*Alvorada Vermelha*, *A Última Vez que Vi Macau* e *Iec Long*) para a partir desse desenvolver uma reflexão sobre os modos de representação do esquecimento e, inversamente, Carlos Alberto Carrilho e Rita Gomes Ferrão lançam-se numa epopeia reconstrução sociocultural que em permanente comunicação com os filmes lisboetas de Rodrigues, propõe um ponto de vista (a partir da moldura da janela – tropo definidor desses filmes) muito particular sobre a história da movida cultural dos anos 1990 (do pacato bairro de Alvalade, onde vive o casal há várias décadas, à vida nocturna do Bairro Alto quando o Frágil era o centro nevrálgico de uma nova geração de artistas). Esta investigação parte da importância dos *décor*s e da decoração nesses retratos de Lisboa, algo que Caterina Cucinotta aprofunda, no único ensaio exclusivamente dedicado ao trabalho de João Rui Guerra da Mata enquanto director de arte (ensaio fundamental para uma avaliação teórica desta disciplina ainda muito pouco estudada em contexto académico). Por fim, Filipa Rosário (uma das editoras do livro) aponta para outras das facetas da dupla que pouco ou nada havia sido abordada nos anteriores ensaios: o trabalho que Rodrigues e Guerra da Mata têm desenvolvido na área do cinema expandido, oferecendo um levantamento crítico das várias instalações que a dupla vem produzindo para museus e galerias desde 2013 (peças que partem invariavelmente dos universos estéticos e políticos dos filmes para

os prolongarem além da sala do cinema).

Daqui resulta uma panóplia de instrumentos de investigação muito díspares, que tanto recorrem ao modelo da análise figural (segundo as propostas de Nicole Brenez), como enveredam pela filosofia da imagem, em particular a hermenêutica da pintura religiosa (com George Didi-Huberman e Gilles Deleuze como bengalas), outros seguem o modelo comparatista, a leitura crítica de uma entrevista (e, noutro caso, a entrevista crítica), a Teoria Queer, as perspectivas pós-antropocéntricas que encaram a questão da metamorfose na obra de João Pedro Rodrigues à luz do hibridismo homem-animal, ou ainda a crítica de Walter Benjamin à obra de Baudelaire como alavanca para pensar as questões da memória na trilogia asiática. No fundo: cada cabeça, sua sentença. Se essa multiplicidade de pontos de vista é enriquecedora (porque lança a obra da dupla em direcções inesperadas – ainda que, por vezes, a aplicação de conceitos filosóficos como chave mestra para entrar nos filmes surja de forma forçada), a leitura sucessiva dos vários ensaios acaba por desembocar numa série de repetições, em particular na explicação reiterativa da acção dos quatro longas ficcionais assinadas por Rodrigues. Uma e outra vez é possível ler uma descrição da viagem de violência e frustração sexual de Sérgio em *Fantasma*, uma e outra vez recordamos os dilemas identitários de *Odete*, também o drama de Tónia (sobre se deve, ou não, *Morrer como um Homem*) é avaliado em diversos artigos, e o mesmo só não acontece com *O Ornitológico* porque este é menos discutido.

Esta pequena dose de redundância choca com algumas ausências: nenhum dos artigos aborda os primeiros dois documentários de Rodrigues (*Esta É a Minha Casa* e *Viagem à Expo*) que, inclusivamente, haviam dado origem a uma pequena, mas muito enriquecedora, publicação de Filomena Silvano, intitulada *De Casa em Casa* (onde se incluía um DVD com esses dois títulos); e também pouco ou nada se reflecte sobre aquela que é, a meu ver, a obra mais reveladora da visão autoral de Rodrigues em tempos recentes, *Où En Êtes-Vous, João Pedro Rodrigues?* (encomenda do Centre Pompidou, a propósito da exposição aí dedicada ao realizador em 2017). Essa curta-metragem que pretende ser um momento de auto-avaliação abre portas para toda a produção do cineasta, de *Parabéns!* até *O Ornitológico*, iluminando e obscurecendo aspectos de uma obra que se foi compondo sempre com consciência do seu próprio percurso (onde cada filme foi respondendo, divergindo ou aprofundando os caminhos anteriormente explorados – o que



PAULO PIMENTA

A natureza colaborativa e dinâmica de uma dupla: a questão da assinatura singular é de menor importância

confere à própria realização uma dimensão crítica, que esse pequeno filme-encomenda literaliza). Porém, é importante valorizar que, sendo este um livro cujo processo de edição se viu atrasado pelas limitações impostas pela pandemia, foi ainda possível incluir, na introdução dos editores, uma pequena análise sobre essa pequena obra-prima do confinamento que é *Turdus merula Linnaeus, 1758*.

No entanto, através de uma leitura vertical do livro (por oposição a uma leitura horizontal, isto é, sucessiva) é possível destacar aspectos recorrentes que, no final, surgem como teses subliminares, não de cada um dos ensaios, mas do todo que é a sua reunião. Uma delas prende-se com uma forma lateral de construir uma biografia do casal, a partir de deixas e recorrências que resultam dos próprios filmes. Mas a mais evidente dessas sub-teses e, também, a mais profunda, resulta da coerência, imposta pelos editores, no tratamento equitativo dos dois nomes da dupla, sem nunca entrarem em territórios especulativos.

Seria perfeitamente aceitável que o livro colocasse o foco apenas em João Pedro Rodrigues. A chamada de João Rui Guerra da Mata para a capa (quer no título, quer na própria imagem, que apresenta as silhuetas dos dois numa fotografia de rodagem feita pela realizadora Leonor Noivo) é, por isso, duplamente simbólica: primeiro porque afirma a dupla como um núcleo de produção onde não é necessariamente o realizador o único elemento com valor e autoridade artística, segundo, e como consequência do primeiro ponto, este é das poucas publicações sobre cinema português que dá destaque a uma pessoa que não é primeiramente conhecida pelo seu trabalho na realização. De forma mais concreta, o que é pioneiro nesta compilação é o modo como, discretamente, se foge à, ainda muito dominante, ideologia crítica que encara o cinema sempre a partir do trabalho do realizador (nesse sentido, o referido ensaio de Caterina Cucinotta cristaliza um movimento geral de toda a publicação). A preponderância de Guerra da Mata ao longo do livro (muitas vezes como figura silenciosa – o que se materializa na entrevista final concedida a Julián Daniel Gutiérrez Albilla, em que participa muito pouco e só na qualidade de co-realizador, quando se abordam os filmes de Macau), e o destaque que alguns dos ensaios dão ao seu trabalho de direcção de arte (a importância dos objectos na análise dos filmes, a relevância da decoração, dos locais de rodagem, etc.) revelam a natureza colaborativa e dinâmica desta dupla, onde a questão da assinatura singular é de menor importância.

Sem nunca se assumir como um



Este romance de Manuel Jorge Marmelo resulta da montagem paralela de dois núcleos distintos

manifesto contra a política dos autores (que, desde os anos 1950, absorve todo o discurso da cinefilia e da teoria do cinema), *ReFocus: The Films of João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata* é a demonstração de que esse modelo de leitura está em falência e de que a academia começa a expandir o seu escopo além da figura do realizador. E na falta de mais estudos alargados sobre as várias vozes criativas que se resguardam em posições “alegadamente” técnicas, surge um livro que descobre na reunião de um conjunto de olhares díspares sobre a filmografia de João Pedro Rodrigues, uma visão panorâmica sobre o trabalho do mais reflexivo director de arte do cinema português, João Rui Guerra da Mata.

Ficção

Um museu de ruínas

Que fazer quando tudo arde? Escrever ou morrer?

Mário Santos

A Última Curva do Caminho
Manuel Jorge Marmelo
Porto Editora



Embora seja um romance realista, e até, pela predominância de motivos rurais e provincianos e pelo rico e abundante repertório vocabular, um romance “regionalista” – atrever-nos-íamos a dizer, contra a pandemia de literatura internacional vigente –, são difusas as coordenadas

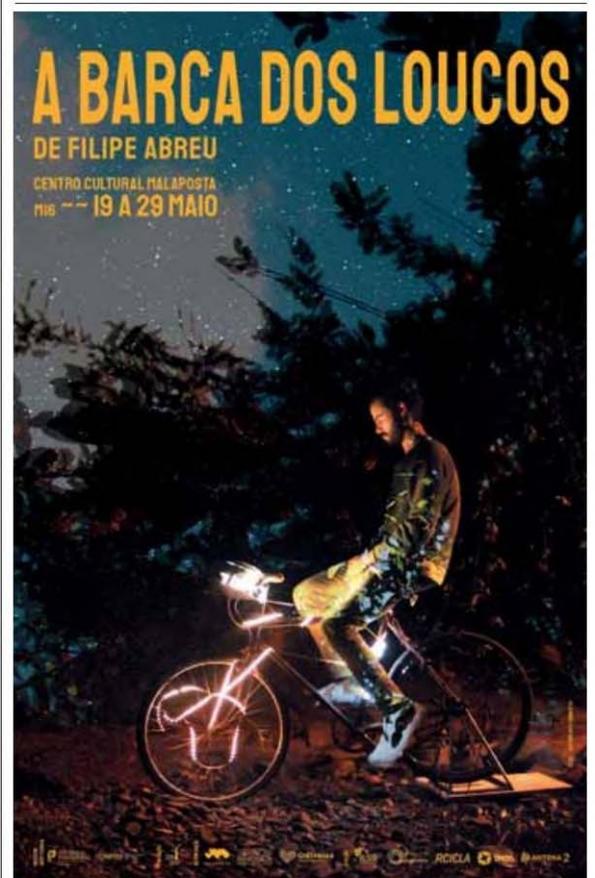
geográficas e escassos os marcadores temporais da acção de *A Última Curva do Caminho*. E, na verdade, não fazem falta ou, talvez melhor, a sua falta como que amortece um pouco a servidão do realismo. Do protagonista e narrador, o “professor doutor escritor Nicolau Coelho”, catedrático de Estética aposentado e autor de livros de ficção “mal amanhados”, sabemos que tem 85 anos no final da narrativa e que regressou à vila onde viveu há mais de sete décadas, quando veio de África com os pais. África, onde o protagonista nasceu, é, aliás, o único topónimo, real ou fictício, em que podemos tropeçar em todo o livro. Também as datas, exceptuando talvez o ano de 1947 inscrito no verso de uma fotografia, devemos inferi-las acessoriamente pelo que nos é contado. Como quando sabemos que um trisavô do protagonista, “o Cricas” de fescenina glória, foi contemporâneo de Bocage.

Frequentemente, o narrador vai buscar ao cinema (mais do que à filosofia) analogias e referências. Seguindo-lhe o exemplo, poderemos dizer que o melhor caracteriza o mais recente romance de Manuel Jorge Marmelo (Porto, 1971) é o facto, estruturalmente muito evidente, de ele resultar da *montagem paralela* de dois núcleos ou veios temáticos distintos, um deles sendo constituído pelo núcleo de memórias familiares que Nicolau Coelho herdou de uma sua avó, o outro estando relacionado com as tribulações presentes (sentimentais, físicas e criativas) do narrador. O primeiro núcleo é romanesco e fantasioso, pastoral e picaresco; o segundo é reflexivo e acabrunhante, depressivo e melancólico. O narrador foi parco em datas e lugares, mas o autor, pelo contrário, datou com precisão o romance, no final: “Porto e Castelo de Vide, de Fevereiro de 2011 a Junho de 2021” (p. 262). Uma

tão longa gestação talvez tenha contribuído para a dualidade acima referida – e que contamina mesmo a *dicção* do narrador único, no tom e no léxico usados. Provenientes de tempos diferentes e de mundos diferentes, as duas faces da narração parecem até, por vezes, pertencer a livros diferentes. Uma é sustentada pela “confusa ciência da memória” (p. 97) ou “precária ciência da memória” (p. 193) e pela liberdade ficcional –

ocasião que o autor bem aproveita para exercitar mais uma vez a sua madura condição de muito inventivo fabulador; a outra (auto)ironiza, especula e metaficciona sobre a honra perdida da literatura no admirável mundo novo da inteligência artificial – pois um escritor “é um cão perseguindo a própria cauda” e “não há mais mérito no trabalho necessário para escrever um livro do que na simples contemplação das estrelas” (p. 143).

O que, não obstante, argamassa a unidade do romance é o niilismo funcional do antigo professor de filosofia, que derrama sobre a memória e sobre o real uma melancolia irrevogável: “Se tivesse de indicar um sítio onde tenha sido feliz, completa e inconscientemente feliz, esse sítio seria a casa velha da aldeia antes da ruína, com as suas tigelas esmouçadas, o sol entrando de manhã pelos intervalos das telhas e o cheiro do gado subindo da loja à medida que o calor se instalava e as bostas fermentavam na forragem apodrecendo; [...] – o brevíssimo lapso de tempo, enfim, em que eu ainda não sabia bem o que era uma crica nem conhecia o sabor de fruta ácida que nela há. O futuro, então, era só o dia seguinte e as aventuras que nele coubessem [...]” (p. 181) O mundo de Nicolau Coelho tornou-se, portanto, um “museu de ruínas”. E agora? Escrever ou morrer?



Acção Paralela António Guerreiro

Para além da esquerda e da direita



Na sua crónica da passada segunda-feira, dia 16 de Maio, neste jornal, Carmo Afonso desenvolveu o argumento de que a esquerda não encontra na guerra da Ucrânia nenhum reduto onde se possa instalar e procurar aí uma identificação política. Porquê? Porque, diz a autora, “é uma guerra entre direitas”. É louvável e até um pouco temerária esta tentativa para introduzir alguma ordem e orientação naquilo que tem sido a desorientação generalizada da esquerda (não me refiro apenas ao Partido Comunista Português), um pouco por todo o lado, na sua reacção a esta guerra e na relação com as duas partes em conflito. Mas utilizar as categorias de esquerda e direita para analisar e representar as coordenadas essenciais deste conflito é inadequado e incapaz de penetrar em zonas para as quais não serve o léxico conceptual da tradição.

Esquerda e direita constituem, como sabemos, as categorias centrais com que identificamos as posições políticas e representamos as coordenadas essenciais da divisão social e política, na modernidade. Sabemos também que não é fácil, nem sequer possível, estabelecer um critério geral que permita distinguir, ao longo de mais de dois séculos de história povoada por muitas esquerdas e muitas direitas, o que é de esquerda e o que é de direita. Por exemplo, o conceito de Nação foi de esquerda, no Iluminismo, foi de direita, no Romantismo, e foi novamente de esquerda nos movimentos de “libertação nacional” que lutavam pela descolonização. Giddens, com a sua ideia da “terceira via”, entendeu que se devia retirar da lógica dicotómica do esquema esquerda/direita um grande número de questões contemporâneas (tais como os problemas ecológicos e as mutações na estrutura e na ordem da família), mas o que ele achou que escapava ao esquema acabou quase sempre por ser reapropriável e ser mais uma prova da persistência da famigerada dicotomia. E quando alguém se declarou antipolítico ou que não é de direita nem de esquerda, quase sempre isso foi visto como uma tentativa de denegar posições de direita, já que a direita, por princípio e por tradição, está sempre mais do lado da metapolítica (conceito que tem afinidades com o

de “metafísica”) do que da política propriamente dita.

Mas há um lugar, nem o da política nem o da antipolítica, que não é apropriável pela dicotomia esquerda/direita. É uma zona que o pensamento político clássico deixa à sombra, é uma margem impensada, uma negatividade que abre um outro horizonte categorial. Esta guerra pertence a esse espaço: nem de esquerda nem de direita, mas de modo nenhum despolitizada. E é isso que a análise de Carmo Afonso não vislumbra. Ela – tal análise – revela que não conhece senão o conceito de política da modernidade e dos seus autores canónicos, que vão de uma concepção teológica da política a uma concepção puramente técnica. As ferramentas conceptuais da autora só lhe permitem concluir que se não existe “um lugar com que a esquerda se possa identificar politicamente”, então é porque tudo se passa entre a direita. Se Carmo Afonso analisasse esta guerra a partir da leitura de autores como Hermann Broch, Elias Canetti, Simone Weil, Bataille e Blanchot, e não a partir dos conceitos políticos que se tornaram um esquema formal de análise, cristalizado, encontraria uma modalidade de olhar o avesso problemático da política que seria de muita utilidade para analisar esta guerra e para fugir aos impasses a que, pelos vistos, ela conduz, sobretudo à esquerda. Cito estes autores não porque tenha chegado a eles, pelos meus próprios meios, quando percebi que de pouco serviam as categorias de direita e de esquerda para analisar tudo o que envolve esta guerra (as suas origens, as suas motivações, mas sobretudo as reacções que desencadeou nos diversos sectores políticos), mas porque são eles que estão na base da categoria do “impolítico”, a que o bem conhecido e reconhecido filósofo italiano Roberto Esposito dedicou um livro que já se tornou um clássico. O livro chama-se *Categorie dell'impolítico* (1988). O tema do impolítico (que não deve ser confundido com o antipolítico ou o apolítico) nasce da consciência de que as categorias do léxico político contemporâneo estão esgotadas ou, pelo menos, não iluminam o avesso, as zonas de sombra, a negatividade, o irrepresentável, as margens, os vazios. E este é o espaço de muita da política contemporânea. E desta guerra.

Livro de recitações

“Desabafo de um produtor de leite de cabra na região da Covilhã/Fundão”

Bruno Fiadeiro, agricultor, *Expresso* online, 16/05/2022

Devemo-nos regozijar com os “desabafos”, num espaço público nobre e privilegiado, de quem pertence a uma classe, a dos agricultores, que pouca voz tem no espaço público (uma classe, aliás, cujo espaço é cada vez mais ocupado por entidades anónimas e não por gente com rosto). Mas, sejamos rigorosos: são as cabras que produzem o leite e não quem trata das cabras e as mantém como sua propriedade. Pode parecer uma cabrice, mas nos tempos

que correm devemos estar atentos a estes lapsos consagrados pela linguagem tradicionalmente estabelecida, que dessubjectivam as pobres das cabras. Estou assim a entrar no campo ideológico do veganismo e seus derivados, para mostrar isto, muito simplesmente: é tudo uma questão de linguagem. É por aí que começam todas as formas de espoliação: das cabras e dos humanos.

Meditação na Pastelaria Ana Cristina Leonardo

A angústia do cronista



Temos de ir apanhar erva-ursa, disse o homem e eu nem osei discordar. Para os leitores menos familiarizados com os meandros da botânica e/ou os nomes comuns das plantas, refiro que erva-ursa tanto pode ser uma referência a *Thymus pulegioides* como a *Thymus lotocephalus*.

Recorrendo ao Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha] da Porto Editora, acrescento que a primeira é uma “planta subarabustiva, da família das Labiadas (...), tem caules prostrados e lenhosos, folhas pequenas de formato oblongo e inflorescências em espiga com pequenas flores purpúreas, é utilizada para fins medicinais e como condimento, sendo também conhecida por serpão, serpil, serpilho, tomilho-das-searas, etc.”; a segunda apresenta-se como um “subarbusto aromático, da família das Labiadas, endémico do Algarve, pode atingir cerca de 30 centímetros de altura e tem caules lenhosos, folhas lineares e flores grandes de cor purpúrea; tomilho-cabeçudo”.

No caso, a expedição seria não ao Pólo Norte como em *Joanica-Puff* de A. A. Milne (livro absolutamente maravilhoso que nem por isso deixou de constituir um pesadelo para o filho único de Milne, o livreiro inglês Christopher Robin Milne), antes se trataria de uma saída matinal a território propínquo em busca de tomilho-cabeçudo e que, por todos os santos, o Sol não nos caísse na cabeça!

Muito cedo pela manhã, o reino vegetal reverbera por aqui um verde sadio e carnudo, prenho da humidade nocturna que subiu do rio. Para quem vive sob a ameaça do calor, é o melhor período do dia, pois depressa os caminhos se tornarão áridos, os montes, descarnados, os coloridos silvestres, uma lembrança indistinta. Por enquanto, aqui e ali ainda se avistam taxas vermelhas de papoilas, mas o que domina já é o roxo pastel das flores do cardo.

Ao cenário devem-se acrescentar as videiras que deitam os seus braços invertebrados e gavinhosos sobre os muros, lanças levitando ao vento e apontadas a quem passa, sem esquecer as nêsperas, embora estas já escasseiem, colhidas ou comidas pela passarada. Ao invés, as romãzeiras, depois da nudez do Inverno, voltaram a cobrir-se de folhagem densa e lustrosa por onde florescem tufos escarlate. As figueiras de duas camadas dão os primeiros frutos e os cladódios espinhosos em forma de raquete das piteiras enfeitam-se de franjas alaranjadas. Dentro em pouco, as ameixas tingirão os chãos de pedra dos quintais e as hortas entrarão em posio antes que se diga das batatas que o calor as cozeu na terra.

Chegada aqui, e para os leitores interessados em aprofundar as maravilhas do mundo vegetal – serão porventura alguns... – nada como a (re)leitura do clássico escrito pelo professor Jean-Marie Pelt (1933-2015), biólogo e botânico francês, e por Jean-Pierre Cuny (1930-2000), realizador e escritor da mesma nacionalidade, *A Prodigiosa Aventura das Plantas – ou as extraordinárias e verdadeiras*

a que também a ela tem direito

atribuições das plantas contadas graças à cumplicidade entre um homem de ciência e um homem da rua e que tendem a mostrar que se parecem estranhamente com as atribuições dos homens! (tradução Filipe Jarro, 4ª edição, 2019, Gradiva). Um livro que se torna irresistível logo no capítulo 0: “Ora, se não se importam, vamos lá a ter calma: não dissemos que o rabanete tem ideias. Dissemos sim – quem afirmará o contrário? – que há ideias no rabanete”.

Portanto o homem, com os seus mais de oitenta anos, passada firme, horários draconianos e sorriso solar de criança, tinha dito: Temos de ir apanhar erva-ursa e eu nem ousei discordar. Porque se há pessoa que sabe mandar é ele. A meteorologia, porém, trocou-nos as voltas. *A Thymus lotocephalus* teve de ser adiada.

Não somos ingleses, é facto; ainda assim, o tempo que faz, fez e fará domina as conversas. E os 39 graus previstos ainda para esta semana em Beja são de assustar qualquer um. Por aqui, assustam mais do que a guerra, verdade seja dita. Só a Chove-Chove, o pastor já desaparecido a quem o mais pequeno rasto de algodão no céu espavoria tanto ou mais do que as sete pragas do Egipto todas juntas, perscrutador de nuvens reais e imaginárias, agradaria o azul inclemente que se anuncia.

Com excepção da ameaça extemporânea do calor, tudo corre no remanso habitual. Há velhos e menos velhos que morrem, vizinhos que caem enfermos. E se excluirmos a subida do preço do pão e da ração para os galos e galinhas, sem esquecer o sumiço definitivo da carrinha que vinha ao monte vender carne, pouco há a registar.

Se o mundo ter parado do lado de lá do largo nem sempre parece pior, não deixa o remanso de desalentar os mais fracos, sobretudo os homens sozinhos, sem hortas nem criação para cuidar, as casas entregues ao pó e aos sobejos azedos dos tachos, as horas paradas, os dias invariáveis atestados de minis e de médias.

Há um terrível défice da alegria necessária de que falava teimosamente Espinosa, logo ele, esconjurado pelos seus – “... Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar e maldito seja em seu levantar, maldito em seu sair e maldito em seu entrar (...)” – sem a qual é a própria existência que se nega.

Embora estejamos longe das imagens invocadas pelo genial Juan Rulfo no livro de contos *A Planície em Chamas* (Cavalo de Ferro, 1ª edição, 2003),

[a exactidão disto! – “Depois de tantas horas a caminhar sem encontrar nem uma sombra de árvore, nem uma semente de árvore, nem uma raiz de nada, ouve-se o ladrar dos cães” (in *Deram-nos a terra*)]

nomeadamente no que toca à pobreza extrema ou à violência do sangue, uma desesperança, consciente ou inconsciente, impregna o lugar, como se a espera da morte fosse o que resta do tempo. Uma tristeza mansa, ensonada, despojada tanto do espalhafato marítimo como da argúcia que contraria a solidão das planícies, a provar que

a geografia define muita coisa, facto que esta guerra também nos veio recordar.

Eu disse que o homem que sabe mandar tem um sorriso solar de criança e não menti. Mas ele percorreu outras latitudes. E veio de outras latitudes. Depois existe a mulher que se dedica desde sempre ao comércio. E contra todos os preconceitos ligados ao comércio – essa actividade que nada produz e sem a qual o maldito capitalismo nunca teria existido... – há que dizê-lo: atenção, inteligência, diplomacia são as qualidades menores da mulher, descontadas as maiores.

E a falta que nos fazia agora a diplomacia! Como comentou recentemente o ex-deputado e político francês Pierre Lellouche numa entrevista publicada este mês em *Politique International*, “o verdadeiro drama (...) é a incultura abissal das elites ocidentais sobre estes assuntos. A visão estratégica, o conhecimento da História evaporaram-se. (...) Alguns [responsáveis] americanos eleitos chegaram a colocar a cabeça de Putin a prémio... É a ditadura da emoção, onde a denúncia moralizadora e a injúria ocupam o lugar da política. Antes da invasão da Ucrânia, Biden tinha dito que Putin, na sua opinião, era um “assassino”. Hoje em dia qualifica-o de ‘ditador criminoso’ e até de ‘criminoso de guerra’. Mas então como negociar a paz com um criminoso de guerra? Por definição, um criminoso de guerra deve acabar em Nuremberga e o seu regime deve ser varrido. É portanto essa a política ocidental? A mudança de regime em Moscovo e o julgamento de Putin no TPI?”

Excelente pergunta que, penso, todos gostaríamos de ver respondida. Kyrlyo Budanov, o chefe dos serviços secretos militares ucranianos, garantiu que a invasão terá fim acabado 2022, levando por arrasto à queda de Putin. É uma profecia optimista. Mas como nos lembrou esse sábio chamado Mark Twain: “A profecia é um género muito difícil, sobretudo quando aplicado ao futuro”.

Devo confessar: talvez seja esta maldita guerra que me anda a empurrar para o lado oculto da Lua. Calor, guerra e novas vagas de Covid... Convenhamos: é demasiada realidade.

Acresce que tenho pensado muito no Eco. Sustentava convictamente o italiano, pouco antes de morrer, que as redes sociais tinham vindo multiplicar os imbecis. E eu pergunto: se em nós, simples mortais, é esse o efeito diagnosticado, como supor que as elites que mandam nisto tudo possam escapar à moléstia?

O que me passa pela cabeça

A lembrança só recupera fragmentos: se a proposição é comezinha, a experiência permanece surpreendente e misteriosa. Tenho a certeza que vi, na televisão, muitos episódios da série *anime Conan de Hayao Miyazak* e sou capaz de dizer os nomes das personagens, mas é o genérico, com palavras em japonês, que ressoa, que se reflecte. Lembro-me da música, das imagens submarinas, do rapaz a saltitar no prado e, hoje talvez mais do que ontem, das imagens com que abria: naves ameaçadoras num céu negro e laranja, explosões gigantescas, ruínas. Uma voz dizia-me que, pelas mãos dos homens, o Apocalipse tinha destruído — ainda que não para sempre — o planeta. Era assim que nas manhãs de sábado, nos anos 80, me acordavam: com o anúncio de uma ameaça eminente e imprevisível. O rapaz do futuro, esse, só chegaria depois. Mas falava de fragmentos. Também me vêm à memória certas vinhetas que encontrava nas revistinhas Marvel. Desenhadas por Frank Miller, Sal Buscema, Jack Kirby, entre outros, exprimiam a dor ou sofrimento dos poderosos super-heróis. Vi o Demolidor a chorar a morte do pai, Peter Parker dobrado sobre o peso da culpa (não conseguia ser bom neto para a avó viúva) Hulk desesperado depois não ter resistido à cólera. Certamente que terei visto outras coisas, mas estas (e semelhantes) são as que primeiro aparecem: os rostos de personagens que, tendo super-poderes, padecem dos males dos humanos. Não me passa pela cabeça fazer comparações com grandes mestres da arte, mas o desenho, quando ao serviço da BD, pode ser mais do que a BD, não pode? E ali, naqueles quadrinhos solitários, permitam-me dizer: foi.

Não sei se é fidelidade, gosto ou puro deleite, mas não há maneira, nestas crónicas, de sair da cultura pop. Talvez seja o facto de ser inesgotável, em especial quando a distância passou a ser outra. Um dos exercícios mais frutuozos é observá-la a criticar-se a si mesma. A banda punk londrina *Wire* foi nesse campo quase insuperável. Ajudou, talvez, o facto dos seus membros terem estudado numa escola de artes, mas isso, por si só, não explica a ironia desprezível de *Ex Lion Tamer* (*Next week will solve your problems, But now, fish fingers all in a line, The milk bottles stand empty, Stay glued to your TV set*) ou o sarcasmo desafectado (e presciente) de *Field Day for the Sundays* (*I want to be a target for the dailies so they can show, Pictures of me with a nude on page three, so lacking in taste*). E destas canções de *Pink Flag* — o primeiro álbum dos *Wire* — chegam outras canções: *Lowdown, Pink Flag* e *Reuters*. A primeira foi introduzida por Pedro Costa em *Ossos* como um sentido que, em 1997 ou 1998, me havia escapado (há um parentesco a descobrir entre as imagens e as letras da canção). Em *Pink Flag*, os instrumentos musicais crescem como máquinas violentas e, no fim, repete-se uma pergunta, gritada sem eco: [*How many dead or alive? (how many) How many dead or alive? (how many) How many dead or alive? (how many) How many dead or alive? (how many)*]. Finalmente, *Reuters* acorda com um riff (qual aviso) e uma bateria densa e seca. Ao microfone, Colin Newman alerta-nos: *Our own correspondent is*

sorry to tell, Of an uneasy time that all is not well. Não acrescentarei muito mais — o refrão final é perturbador, com as palavras progressivamente deformadas — mas lembro-me que estes músicos nasceram nos anos 50 do século XX. As cinzas ainda andavam no ar, o metal das guitarras ainda queimava.

Por José Marmeleira



DANIEL ROZANSKI/REUTERS VIA GETTY IMAGES



VENHA COMEMORAR
CONNOSCO OS 175 ANOS
DO BANCO DE PORTUGAL

**Orquestra
Metropolitana
de Lisboa** Maestro
Adrian Leaper

CONCERTO * ENTRADA GRATUITA

João Gil

21 mai. 2022 | 16h30
Praça do Comércio, Lisboa

175
ANOS



BANCO DE
PORTUGAL
EUROSISTEMA