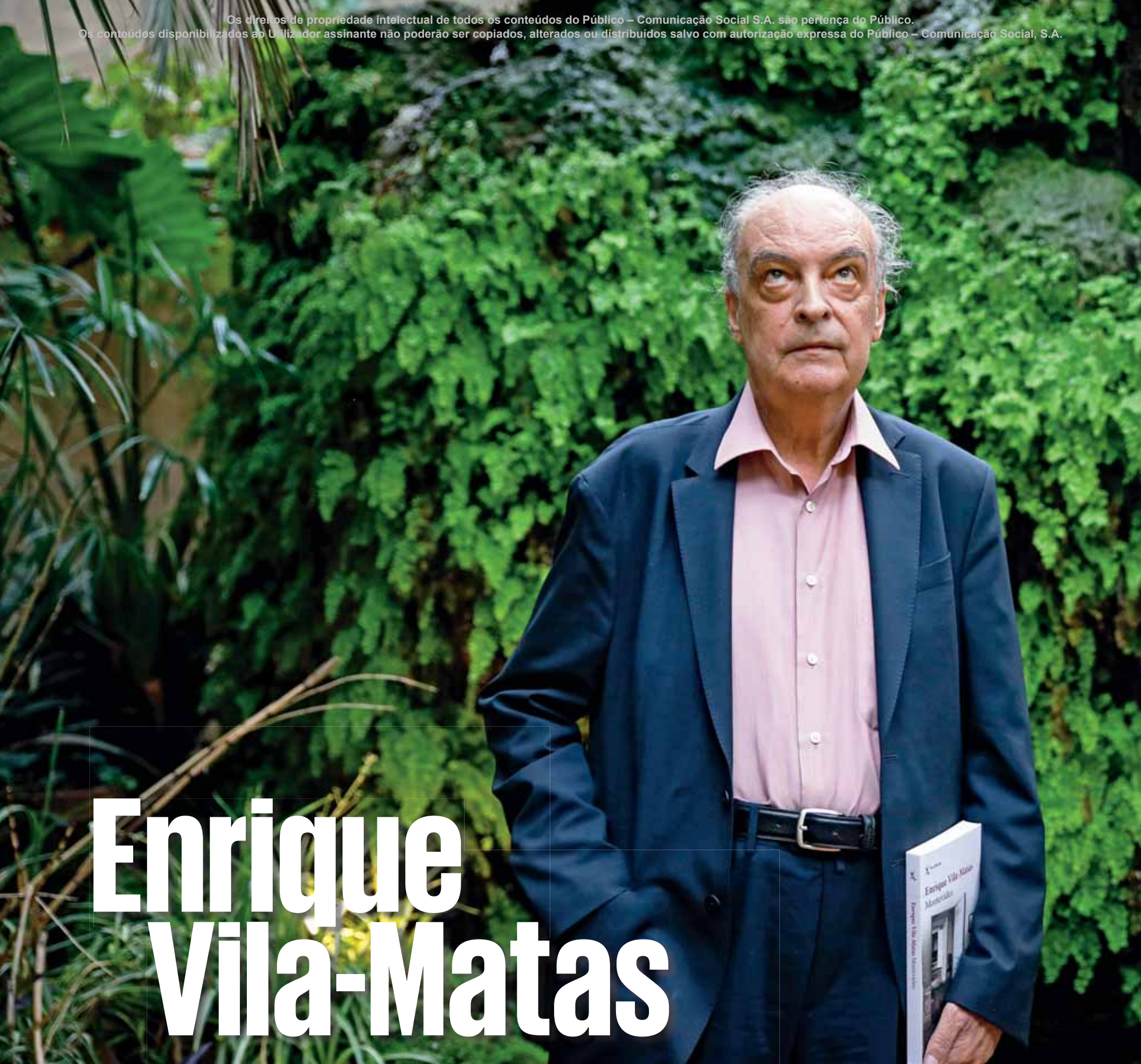




Enrique Vila-Matas

A biografia de um leitor

Entrevista a partir do
último livro, *Cânone de
Câmara Escura*



Enrique Vila-Matas

**Ninguém quer dizer que fracassou.
Mas eu não tenho medo disso** ”



EUROPA PRESS / GETTY IMAGES

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) é um dos mais celebrados escritores espanhóis

Não lhe chamem metaliteratura, é um romance de um leitor que indaga acerca das possibilidades da escrita. Enrique Vila-Matas está de regresso com *Cânone de Câmara Escura*. Provocador, insubmisso, feito com grande prazer.

Isabel Lucas

Enrique Vila-Matas é uma silhueta em contraluz. A janela de casa abre-se para a luz de uma rua de Barcelona, onde vive e que é tantas vezes protagonista dos seus escritos. Ele é um recorte e fala para uma câmara, coisa de que não gosta, a uma distância que lhe dá o ar de quem está a falar para alguém na sua sala e não para uma imagem de alguém longe que lhe faz perguntas sobre o seu último livro. Ele é uma sombra com alguma cor, uma camisola que se presume vermelha ou *bordeaux*, e uma expressão que vai do sorriso ao cenho franzido quando o tema é mais sério. Parece de propósito quando o livro em causa é *Cânone de Câmara Escura*. Ele está na sombra a falar de livros e de autores. Kafka, Handke, Sterne, Cortázar, Nietzsche, Capek...

A sua agente tratou da ligação e Vila-Matas (Barcelona, 1948) fala das cadeias de relações que se estabelecem quase sempre a partir da sua posição preferida: a de leitor. A de um leitor que, no caso do seu último livro, inventou outro leitor, Vidal Escabia, alguém que selecciona 71 livros, num quarto escuro de casa, com o objectivo de escrever um cânone. E esse leitor talvez seja um andróide. Diz Escabia: “O Cânone serve-me (...) para viver com maior paixão a leitura, embrenhado a fundo na construção de alguma coisa.” Ele cumpre uma missão pessoal, sem grandes ambições de importância que isso possa ter para um colectivo.

Essa tarefa confere qualquer coisa de terminal, mas não crepuscular, ao novo romance de Enrique Vila-Matas. *Cânone de Câmara Escura* parece escrever-se a partir de um ponto em que a literatura deixou de poder organizar o mundo e passou a comentá-lo, e, nesse sentido, é como se o romance sobrevivesse hoje quase como uma ruína consciente de si própria, desse desfazer-se.

Se em *Montevideu* (2022) Vila-Matas ainda ensaiava a hipótese de uma errância geográfica que pudesse equivaler a uma deriva mental, aqui a viagem situa-se no interior do próprio dispositivo literário. Já não se atravessam cidades, mas circula-se dentro de um arquivo ou de um algoritmo que reorganiza, em modo sombrio, aquilo a que durante dois séculos se convencionou chamar “tradição”. Lê-se: “Sem as sombras (...) os livros de que tanto gostamos não seriam nada.”

É nesse ambiente sombrio que o narrador, Escabia, potencialmente andróide, investiga a possibilidade de um cânone alternativo, feito não de obras consagradas, mas de actos, gestos ou desejos falhados, de silêncios, de desistências. É Vila-Matas como que a regressar ao território bartlebyano que marcou *Bartleby & Compa-*

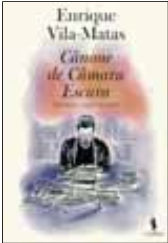
nhia, mas num contexto em que a recusa em fazer deixou de ser resistência. O famoso “preferiria não o fazer” transforma-se agora numa espécie de condição atmosférica da contemporaneidade.

Há uma dimensão política nesta melancolia estrutural. Quando Vila-Matas sugere que o presente começa a assemelhar-se ao mundo autoritário que conheceu na juventude franquista, não o faz através de uma alegoria directa, mas pela construção de um esgotamento: a ideia de que a imaginação foi colonizada pela repetição e que o arquivo substituiu a experiência.

O romance confirma aquele que tem sido o seu projecto desde *História Abreviada da Literatura Portátil* (1985): escrever ficção na fronteira entre ensaio, autobiografia, diário e crítica, uma “novela desterrada de tramas”, como já desejara noutras ocasiões. Em *Cânone de Câmara Escura*, esse híbrido é um jogo que lhe continua a dar muito prazer, mas também uma estratégia de sobrevivência formal. Num momento em que a literatura parece oscilar entre o hiper-realismo social e a autoficção terapêutica, Vila-Matas insiste numa espécie de terceira via: a do romance como comentário ao próprio acto de escrever.

***Cânone de Câmara Escura* parte de uma ideia provocadora: um cânone que não ordena nem consagra, mas que duvida, se esconde e se corrige a si mesmo. É esse o seu modo de resistir à solenidade literária?**

Sim. Trata-se de um cânone intempestivo, caprichoso, nas margens, não necessariamente crível, porque há uma distinção entre o autor, o narrador e um *Auctor*, com A maiúsculo, que também intervém. São três modos, no mínimo, de conceber o cânone. Apresenta-se não como um anticânone, mas simplesmente como uma maneira de rir da ideia de que existem cânones. Eu acredito que é a história de um leitor que tem o seu próprio cânone – cada leitor tem o seu próprio cânone e poderia construir livremente o seu. Por outro lado, há o cânone de Harold Bloom, onde apareciam alguns autores da minha preferência, como Shakespeare. Portanto, este é um cânone descrente, que, além disso, não deve ser tomado como o meu próprio cânone. É um cânone feito com toda a liberdade para incluir também obras menores, que podem, contudo, entrar na rede do nosso interesse. Não há a ideia do supremo na literatura em si mesma como qualquer coisa absoluta. Sobretudo, é algo “intempestivo”, como dizia Nietzsche; o adjectivo é muito de Nietzsche, e foi difícil tradu- ▶



Cânone de Câmara Escura
Enrique Vila-Matas
(Trad.: J. Teixeira de Aguiar)
D. Quixote



► zi-lo nos Estados Unidos, onde não há correspondência a algo corrente. “Intempestivo”, quer dizer, não vinculado com o seu tempo, mas com uma visão fora do tempo actual. É isso que eu entendo como algo contemporâneo: aquilo que se permite a criticar o presente, mas a partir de fora, a partir de outro ponto de vista.

É também uma maneira de resistir à tal ideia de solenidade associada à noção de cânone.

Sim, muito, porque a palavra “cânone” é muito séria [ri]. Um editor dos Estados Unidos agora mudou o título porque achava que o livro poderia ser tomado como um ensaio.

Por causa do peso da palavra “cânone”?

Sim. Acho que tiveram de o pôr na secção de ensaios. Foi traduzido com o equivalente a *Câmara Escura* e acrescentaram-lhe o subtítulo “romance”, para que fique bem claro que é um romance.

Neste caso, é necessário explicar o que é um romance?

Pois. É que também não é um romance. É um paradoxo. Acho bem que lhe chamem romance, porque tudo pode ser um romance, mas é muito fastidioso ter de classificar um livro como este. Se tivéssemos de classificar seria como um artefacto, um artefacto literário. Eu já tinha escrito artefactos literários, um deles foi, no ano de 85 do século passado, *História Abreviada da Literatura Portátil*, que foi o meu primeiro livro a chamar a atenção e que era, na realidade, todo um artefacto literário e uma grande invenção, uma ficção radical. Aqui não jogo com a ficção radical, mas faço, sim, o cânone de alguém que pode perfeitamente ser pensado como um andróide.

Este livro prossegue esse caminho que começou anos antes e que é uma investigação sobre a literatura, onde entram, como referiu, a ideia de autor, de narrador. Continua interessado em investigar o que é isso a que se chama literatura?

Sim, porque me classificam, acho que de maneira muito injusta, como metaliterário. A metaliteratura não existe. Cito sempre Ricardo Piglia, o escritor argentino, para quem a metaliteratura não existe, porque a literatura é metaliterária. Cervantes, no *Dom Quixote*, é metaliterário, mas é acima de tudo literário. A palavra metaliteratura é usada para falar daqueles livros que reflectem sobre a escrita. Isso é o que eu faço, em princípio, reflectir sobre o que é a escrita. Reflecto também sobre por que razão dediquei grande parte da minha vida a essa palavra, a essa secção do mundo [a literatura].

Quando o livro saiu em Espanha, no ano passado, algumas críticas acusavam-no de não ter enredo. Gostaria de o ouvir sobre isso. O que entende como trama ou enredo e o valor que se dá a esse conceito na literatura actual, onde há cada vez mais uma mistura de géneros.

Sim, é um tipo de literatura que hoje se pratica mais, creio. É claro que há enredo, mas o meu romance tem um enredo muito frágil, evidentemente, embora bas-

tante perturbador, porque, se o observarmos bem, o enredo seria, antes de tudo, o *suspense* em torno do narrador e da sua condição humana. Fica claro que ele não nasceu como todos nós, mas que chegou de uma fábrica americana; ou seja, a sua origem não é clara. Ele não teve infância. Até aos 10 anos, dedicou-se apenas a ler; foi uma criança que lia, mas que não teve infância. E isso dificultou-me muito como narrador, como autor, porque muitas vezes recorremos a histórias ou lembranças infantis para contar histórias de outros. Neste caso, eu não podia recorrer de modo algum ao infantil. Há, sim, enredo, porque existe um enamoramento que beira o incesto com a sua filha, ou alguém que ocupa esse lugar, e que, no final, se revela uma personagem bastante inquietante. Portanto, se quisermos usar a palavra “enredo”, ele existe, ainda que seja um livro que exalte completamente o fragmento.

Há parágrafos dedicados a bares, ao escritor português Gonçalo M. Tavares. Estávamos em Huelva, num encontro hispano-português há dois anos, e eu estava a escrever este livro; ali reivindicamos espontaneamente o fragmento, que o fragmento não é apenas fragmento, mas a força do fragmento. O fragmento não é apenas uma parte, como um fragmento musical; ele pode ser o todo. Enfim, há enredo, sempre de uma ordem frágil, para deixar um espaço mais livre à associação de ideias que está constantemente a actuar no livro. Não se encontra sublinhada, mas está a organizar as ideias.

A ideia de rede que se vai construindo a partir desses pedaços de pensamento...

Um livro leva-me sempre a outro, um filme leva-me a qualquer coisa que aconteceu naquela mesma manhã na vida real. Relaciono tudo e dessa forma o livro também avança. Queria dizer mais uma coisa sobre o enredo: sempre gostei muito de uma frase de John Banville, escritor irlandês, que diz que o estilo vai à frente, caminha em grande ritmo adiante, e o enredo arrasta-se atrás, com a língua de fora. É mais ou menos assim que lido com o enredo.

Mas digamos que o que conta é o estilo. A pergunta que se segue é: o que é o estilo? O estilo é aquilo que torna um autor inconfundível logo nas primeiras linhas. Sempre se disse que o estilo é a própria pessoa, todos temos um estilo. Quando ele é identificável, significa que é um autor em quem o estilo predomina acima de tudo.

Consegue identificar o seu estilo?

Eu falo muito de biografia porque, quando leio textos que escrevi há três anos, ou há cinco, ou há sete, percebo que o estilo é o mesmo, mas a mente, o trabalho mental, a personagem que fala mudaram. E por isso os meus livros são feitos com vozes distintas, vozes diferentes a cada livro. São personagens ou avatares encarnados numa voz que muda de livro para livro. Não se repetem; são vozes mentalmente diferentes. Isso faz com que, muitas vezes, o leitor do que escrevo vá ao que faço, ao que apresento como novo, com o interesse de reencontrar aquela voz. Digamos que, na literatura, trata-se de uma voz com várias modalidades de voz. Entoações, sim. Não me quero

comparar a Pessoa, mas, já que estamos a falar para Portugal, e salvo todas as diferenças em relação a Pessoa, o mundo de Pessoa está cheio de uma grande multiplicidade de vozes que são ele mesmo também. São vozes distintas, mas sempre ouvimos uma mesma forma de voz.

Outra ideia que atravessa os seus livros, e aqui aparece logo no início precisamente para classificar o autor, é a noção de fracasso. Ele é apresentado como um “fracassista”. “Um fracassista”, lê-se, “porque a sua lucidez lhe fazia ver que estava a fracassar e mesmo assim continuava a escrever. E porque essa mesma lucidez lhe fazia ver a impossibilidade de se expressar com o código ilimitado da língua”.

Costumo dizer que o fracasso é inerente à condição de escrever, à própria escrita. Nós procuramos sempre um tipo de livro que seria o melhor livro do mundo, mas, no fim, acabamos sempre por cair mais abaixo do que havíamos imaginado.

Propus agora, no último artigo que escrevi em Espanha, que, entre amigos e amigas que escrevem, cada um me comunicasse anonimamente onde percebeu que falhou, que fracassou. Isso não será público, porque o mercado está muito complicado e há rivalidade. Mas que pudéssemos falar um pouco sobre qualquer coisa que nunca discutimos, excepto em conversas muito privadas.

Isso é falar de interditos. O fracasso está nessa ordem.

Sim, claro, porque não se pode dar vantagem ao inimigo [risos]. Se se diz que se tropeçou e como se tropeçou em determinado ponto. Ou que livro apareceu no caminho do livro que teria sido muito melhor, mas não fomos capazes de o assumir. E, o mais importante: se nos compararmos com os melhores, vamos ficar abaixo deles. Mas também é verdade que se nos compararmos com os piores, ainda caímos mais baixo.

“Fracassista” é uma palavra que eu acredito que venha de uma crítica argentina. Alguém disse que eu trabalhava o fracassismo num livro anterior e gostei muito dessa ideia de fracassista. Aos treinadores de futebol perguntam: “Acha que fracassou, treinador?” E não, ninguém quer dizer que fracassou. Mas eu não tenho medo disso, faz parte do risco que se assume no livro, e sem risco não há travessia.

Há uma figura, Julio Ramón Ribeyro [1929-1994], que é um dos escritores que mais li, um grande peruano, e cujo diário é uma maravilha [*La Tentación del Fracaso*], que conta que um dia estava em casa, a escrever, e de repente concebeu um romance que era muito superior ao *Dom Quixote*. Era o melhor romance do mundo. Ficou a pensar: “Não pode ser, este é o melhor.” E nesse momento, diz ele, alguém bateu à porta e ele foi ver quem era... [e lá se perdeu o romance melhor do que *Dom Quixote*]. Enfim, brinco um pouco com isso. Penso que estamos sempre muito perto desse romance.

Quando entrevistei, há muitos anos, Salvador Dalí, uma das perguntas que, sendo eu muito jovem, claro, lhe fiz, em sua casa, foi se ele sonhava com a obra perfeita. Ele disse-me que a obra perfeita é a morte, então é melhor não sonhar com isso. Porque a morte encerra tudo. Pode-se ver porque está completo, já não se pode modificar nada. Mas eu sou muito vitalista, gosto muito da vida, e sou muito criativo, sobretudo optimista. **Voltando a *Câmara Escura*, a câmara escura é também um lugar de revelação lenta e de**

“Muitas vezes penso que, na verdade, tudo o que faço é a biografia de um leitor”



É num ambiente sombrio que o narrador, Vidal Escabia, potencialmente andróide, investiga a possibilidade de um cânone alternativo, feito não de obras consagradas, mas de actos, gestos ou desejos falhados, de silêncios, de desistências

invisibilidade. No livro convoca vários autores para ajudar a construir esse cenário. Kafka é um deles, claro. Mas, noutro sentido, é como se convocasse a literatura a fazer esse tipo de retiro para a sombra, para o silêncio...

[A literatura] tem de lutar com muita coisa, sobretudo com todo o tipo de ecrãs. Não há um grande espaço para a literatura, mas confio e acredito muito nela. Enquanto houver alguém no metro a pegar num bilhete e a anotar uma frase para escrever à namorada, haverá literatura. Por outro lado, é verdade que a literatura passa por um momento perigoso, mas sem as palavras não seríamos normais, nada seria. É preciso ir com cuidado. Por outro lado, acho muito interessante que exista uma literatura quase de resistência dentro do mercado popular. Porque, se não está no mercado, ninguém vai saber. E que essa literatura persista no tempo.

Não o desejo, mas poderia acontecer que a literatura ocupasse, no fim, o lugar que agora tem a ópera, a presença cultural que a ópera tem hoje. Tornou-se algo quase elitista. Mas eu não desejo que esse seja o lugar da literatura. De qualquer forma, enquanto existirem as obras que foram publicadas até agora, teremos o suficiente.

Isso remete para a leitura. Neste livro, o acto de ler parece mais importante do que o de escrever.

Eu acredito no próprio livro, neste momento em que estamos a ter esta conversa. Muitas vezes é a leitura que me leva à escrita. Leio qualquer coisa que me estimula tanto ao ponto de me conduzir a uma ideia que me leva novamente ao livro que estou a escrever. É um incentivo completo. E, sim, muitas vezes penso que, na verdade, tudo o que faço é a biografia de um leitor. Poderia ser. Escrevo não tomando notas e ideias, pego muitas vezes em livros ao acaso e a partir daí vou imediatamente para a escrita.

E são livros de muitos autores. De Kafka a Peter Handke, com muitas referências a cada um. Mas muitos escritores que aparecem neste cânone são escritores considerados laterais, frágeis, quase excêntricos em muitos casos. O que eles lhe oferecem que não se encontra na literatura chamada central?

O encontro com pontos de vista, consciências estranhas, interessantes, com as quais me comunico ao ler. Por outro lado, todos os livros – não são muitos – que fazem parte do meu cânone são livros de qualidade. Alguns são mais famosos, outros menos reconhecidos, ainda não entenderam o seu caminho rumo à fama, mas são os melhores que eu conheço.

Coloca a par, numa mesma frase, autores como a mexicana Valeria Luiselli e Wittgenstein, por exemplo.

Sim, não me tinha apercebido, mas dá-me muito prazer. Valeria Luiselli é uma escritora muito importante. Ela vai publicar um livro novo em Maio, um livro excepcional, e vou dar-lhe o meu apoio.

Esse jogo com autores aparentemente tão díspares diverte-o?

Sim, porque com este livro do cânone diverti-me ►



“A literatura tem de lutar com muita coisa, sobretudo com todo o tipo de ecrãs. Não há um grande espaço para a literatura, mas confio e acredito muito nela. Enquanto houver alguém no metro a pegar num bilhete e a anotar uma frase para escrever à namorada, haverá literatura”

► muito. Em Espanha, existe sempre a tragédia e o drama. No meu caso, divirto-me e com este em particular mais do que com outros, porque dá a sensação de que está, como eu já disse a um amigo, incrustado no meu corpo. Não será o meu melhor livro, mas é como um pedaço de carne. Como em Kafka, com *A Metamorfose*, é um pedaço de carne que se aloja no corpo. Porque este é um livro do que apareceu. É algo que sinto em mim e com o qual me divirto.

Este livro também parece perguntar-se o que resta da literatura quando tudo é publicado, quando tudo é opinado, quando tudo é exposto. A saturação ameaça a literatura?

Para quem está a começar agora, para quem começa a ler agora, é uma confusão bastante notável. Mas isso tudo apreende-se com o tempo. Com tempo de leitura, vai-se distinguindo. Também acontece com a comida, acredito que sabem distinguir entre uma comida de qualidade e outra que não é. Também quando já se viajou na primeira classe num avião deixa de se conseguir ir em segunda classe. Isso acontece às vezes com tantos livros. É preciso ter um guia mental para os saber distinguir. E é verdade que o sentido crítico desaparece bastante, porque praticamente fala-se bem de quase tudo o que aparece. Eu vivi numa época em que o crítico podia destruir um livro por uma palermice, tinham um poder imenso. Agora tudo isso praticamente desapareceu.

E porque acha que isso aconteceu? Falta de leitura?

Noto bastante que falta leitura, mas é normal, porque eu leio há muitos anos e encontro vazios acerca do que leio na imprensa. Falta de informação em cultura, sim, porque quando se fala de um tipo de literatura não se citam alguns títulos que são óbvios, e é como se não os conhecessem. Já sabemos que estamos a viver um momento mais complicado para a literatura. Mas acontece que não quero lamentar-me porque basta-me aquilo que faço, o que escrevo, o que publico, e sobretudo o que leio. Além disso, encontro muitos livros de qualidade e tenho a vantagem de saber onde eles estão.

No início do livro fala-se de um grupo de andróides a quem foram implantadas recordações. O autor do cânone é suspeito de poder ser um deles. Como lhe surgiu esta ideia e como é que ela foi amadurecendo na sua cabeça?

Não sei bem, o que eu sei é que fui a uma festa real, a festa com a qual começa o livro em Barcelona, num pátio, na rua. No livro comecei a contar essa festa, mas precisava de acrescentar qualquer coisa que tornasse aquele encontro interessante. Eu não conhecia ninguém naque-

la festa do mundo da arte, e há uma pessoa, a única com quem estive a conversar, que me perguntou quando é que eu me senti escritor.

A pergunta está no livro: “Em que momento te sentiste escritor?”

Sim, está no livro porque é o motor, é o que provoca que eu decida, porque digo: quando? Não sei. Ou talvez eu nunca me tenha sequer sentido escritor, não sei. E com essa interrogação inicial... [Pausa] Também comecei a pensar um pouco a partir de qualquer coisa relacionada com [o filme] *Blade Runner*, mas depois percebi que os andróides, as cópias e aquele mundo estavam já tão utilizados que não valia a pena trazê-los. E fui investigando através de outra personagem. Sabe, é que eu escrevi e reescrevi muito o começo, embora não se note. Comecei o livro umas 80 vezes. Talvez só se note porque há um ritmo muito forte. Sei que a pessoa que me fez aquela pergunta mudou tudo. Não sei porque pensei num andróide, mas aconteceu. À pessoa que me fez essa pergunta, que faz parte do mundo editorial de Barcelona, respondi: “Estou a escrever um livro sobre a pergunta que me fez na noite passada.” Encontrei-a numa livraria e ela já não se lembrava da pergunta. Para ela não teve importância e eu tornei-a tão transcendental.

Essas cadeias de acontecimentos funcionam para si como uma espécie de fábrica de criatividade.

Sim, e não são mal-entendidos. Pensar muito na pergunta e ver que ela era infinita. Mas, claro, é como perguntar em que momento nos apaixonamos, no primeiro momento ou no quinto? Não é fácil responder.

Mas pode desencadear um motor...

Sim, o motor que é também o motor da literatura, a investigação. Trata-se de aprofundar algo, ver para onde vai essa pergunta e o que há por detrás dela. É praticamente infinito. De facto, o livro “exigiu” de alguma forma que eu o acabasse rapidamente, tive de eliminar por completo umas 40 páginas para agilizar o final. E essa coisa que veio de fora, o ímpeto para terminar o livro, obrigou-me a mudar a personalidade da filha do narrador, que era uma pessoa ótima, e passou a ser o contrário. Com isso, o acaso interveio no final do livro e tornou-o melhor, mais breve, mas mais intenso.

Pediram-lhe, entretanto, a capa para o livro.

Sim, pediram-me uma capa padrão, para que eu sugerisse uma possível capa para que a entregassem aos comerciais, e pediram ainda para escrever a contracapa quatro meses antes de terminar o livro, já preparando a data de lançamento. E enviei essa capa [na versão

original, a espanhola, uma mulher com uma arma apontada em cada mão] sem pensar que iria ser a capa do meu livro. Mas foi tomada literalmente como a capa, porque tem muita força. Em Portugal não existe essa capa, mas a capa espanhola nunca me cansa. É uma capa agressiva, de ataque.

Este cânone é muito pessoal, mas nunca cai no narcisismo, que é algo muito presente em muitos cânones.

Eu controlo muito o narcisismo. Todos os escritores são narcisistas, mas eu controlo-me muitíssimo, porque as minhas personagens costumam ser dadas à humildade. Na verdade, é mais exacto dizer que nunca perdem a humildade, e nunca chegam a ser patéticas. Há qualquer coisa de muito obsceno em usar os livros para falar de si mesmo nesse sentido. De facto, nunca falei de mim, nunca escrevi a minha biografia, nem referi tencionar escrevê-la. Porque a biografia é tudo, é também a biografia do estilo em que estão todos os livros. É paralela à minha vida, mas nunca é exactamente a minha vida. Gosto da sinceridade na narração.

E há mais uma vez a ironia.

A ironia é muito natural em mim e demorei muito a perceber isto. Uma ironia britânica.

E como a define?

É um distanciamento. Um distanciamento do que entendo como triste ou terrível, trágico. Na ironia há sempre estas camadas. Além disso, a ironia sem dizer tudo é muito mais elegante. Eu dei-me muito mal durante os meus anos de colégio na infância e na juventude. Um dia, eu estava no chão do pátio do colégio a ser atormentado por um rapazito pesado que me queria sequestrar; não sei o que terá acontecido, mas segundo a lembrança do meu colega do colégio, eu disse a partir do chão: “OK, OK, se me deixares em paz, não penso em me vingar.” Foi uma resposta muito elegante, tendo em conta a minha posição.

Depois deste Cânone de Câmara Escura, a literatura para si ainda continua a ser um refúgio, um laboratório, ou é simplesmente uma forma de viver?

Bem, conheci Marguerite Duras em Paris, nos anos 70, e ela tinha recebido um conselho de Raymond Queneau, o grande escritor francês, que me agradou muito. Ele disse-lhe: “Olha, Marguerite, escreve e não faças mais nada. Escreve apenas.” E Marguerite, quando me conheceu pouco tempo depois, deu-me o mesmo conselho que ele lhe havia dado: “Dedica-te a escrever e não faças mais nada.” E assim tem sido. Digo sempre:

O caminho de Vila-Matas: o romance enquanto comentário ao próprio acto de escrever

Passa-se nos anos 1990, podia ser hoje. Um negro acusado de um crime que não cometeu, preso preventivamente apesar da falta de antecedentes, da ausência de provas e de não haver qualquer perigo de fuga. O Portugal de então, que disfarçava (mal) o seu racismo com um “racista, eu?! Eu até tenho um

amigo...”, é o Portugal de hoje que já nem disfarça, ufanado com a amplificação das suas ideias pelos altifalantes da Assembleia da República. Se no Parlamento se diz a uma deputada negra “vai p’ra tua terra!”, se aqueles senhores eleitos, detentores do poder legislativo, capazes de fazer cair um Governo, podem afirmar “Isto não é o Bangladesh”, porque

teria o cidadão de reprimir os seus ódios, porque teria o português comum de ser impedido de dizer na cara de qualquer imigrante, ou mesmo de um português com outro tom de pele, volta para de onde vieste, segue o teu caminho que por aqui não és bem-vindo? Mais ainda quando já são milhares, muitos milhares, centenas de milhares a pen-

sar assim, veja-se o resultado das sucessivas eleições em Portugal. Foi o Preto, estreia no romance de Ângelo Delgado, agora editado pela Oficina do Livro, é a história de um culpado conveniente: José Lima. Como no fim de *Casablanca*, quando o chefe da polícia manda reunir os suspeitos do costume, sabendo que nenhum deles cometeu o crime. Ali

era para salvar o herói do filme e o começo de uma bela amizade; no Portugal dos anos 1990, como no Portugal de 2026, serve de bode expiatório para medos, indignações, desesperos, de passados duros e futuros descoroçados. A culpa é cromática, assenta melhor com a cor do nosso preconceito. Como uma vestimenta que faz pen-



Quem disse que não há racismo em Portugal? Foi o Preto, um livro que incomoda

Como um romance sobre um negro português nos anos 1990, injustamente acusado, tenta mostrar-nos o outro, aquele que vive para lá dos conceitos, e o óbvio: as sombras que teimamos em não alumiar.

António Rodrigues

No seu primeiro romance, Ângelo Delgado mexe na ferida aberta do racismo

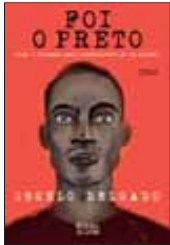
dant com as nossas frustrações. Talvez a grande diferença para o Portugal dos anos 1990 seja que, hoje, “os negros estão no banco de suplentes”, por já estarem muito integrados, por já haver segundas e terceiras gerações. “Agora é com os hindustânicos”, diz Ângelo Delgado, em entrevista ao Na Terra dos Cacos, o *podcast* do PÚBLICO sobre temas africanos. “Nós tivemos aqui, durante algum período, uma fase de evolução”, explica o autor, que já foi jornalista e hoje trabalha como *copywriter* para várias agências de publicidade. “Agora estamos numa fase em que essa evolução parou, e até regrediu na verdade.” Portugal parecia melhorar da ferida aberta do racismo até voltar o discurso que a fez voltar a abrir. “Estamos, claramente, a dar passos atrás neste processo.” “Sempre houve necessidade de um maior aparato policial quando a cor é mais escura, sempre houve”, salienta este português de pais cabo-verdianos, só que, agora, “o que é dito na Assembleia, em voz mais alta, é uma visão que facilita que esses episódios de maior brutalidade policial aconteçam”. “Um dos meus grandes receios, no caso de isto virar completamente, é, efectivamente, a abordagem policial, essa maior brutalidade policial, que pode acontecer de uma forma até branqueada. Porque já se começa a notar isso. E isso, de facto, assusta-me.”

O suposto crime

José Lima, o protagonista, o “preto” a que o título do livro alude, é um fervoroso sportinguista. Aliás, o dito “crime” acontece em Santo Tirso, depois de um empate dos “leões” com o Tirsense (actualmente no Campeonato de Portugal, mas que, em 1994-95, foi o oitavo classificado na então 1.ª Divisão do futebol português). “O empate do Sporting no terreno do Tirsense, cujo resultado comprometera as ténues hipóteses de conquistar um título que escapava aos de Alvalade há quase uma década, fora o combustível usado pelos seus adeptos para espalhar a fúria nas ruas de Santo Tirso. (...) Acenderam-se algumas tochas, tornando as ruas mais verdes e fumarentas”, e foram “atiradas algumas pedras na direcção do café. Nesse instante, Cerqueira, bêbado, desviando-se de uma, escorregou, caiu e bateu com as costelas no chão.” Magoado na sua virilidade, ofendido pela fragilidade demonstrada, o antigo militar da guerra colonial, racista de ideologia, quer vingança. “Teriam de pagar a ousadia de derrubar um ex-comando. Aliás, um comando, porque nunca se deixa de ser um.”

A José Lima é atribuído o crime num silogismo habitual: um branco que reclama vingança; todos os negros são iguais; logo, a vingança pode ser exercida sobre qualquer negro que esteja nas proximidades. Há ocasiões que nem precisa dessa cercania, basta a cor. Essa cor que faz com que caia sobre ela toda a mão dura da lei porque, para alguns polícias e juizes, mesmo que um negro não seja culpado desse crime específico, será, com certeza, culpado de outro crime qualquer, não especificado. Passado, presente ou futuro. Dinis, o dono do *snack-bar*, que é quem acabará a apresentar queixa, pressionado por Cerqueira, outrora dono de uma loja em Lourenço Marques, actual Maputo, di-lo de forma clara: “Eu até admito a existência de uma lei não escrita, embora com o mesmo valor de qualquer uma já legislada neste país, que diz que um preto é sempre suspeito. Se for visto a correr, porra, até um cego vê: é culpado.” Cerqueira faz lembrar o assassino do actor Bruno Candé, também ele nascido em Portugal, filho de pais guineenses, morto com quatro tiros em plena luz do dia na principal avenida de Moscavide em 2020. O seu assassino, Evaristo Marinho, de 76 anos, afirmou à entrada na prisão que tinha matado muitos como aquele em Angola e o tribunal confirmou que a morte tinha sido por ódio racial, deflagrado por motivo fútil, condenando-o a 22 anos e nove meses de prisão. O livro de Ângelo Delgado quer obrigar os leitores a deixarem de pensar em chavões e em generalidades. Dar a oportunidade a quem o leia de conhecer o outro. “Não é só dizer: ‘Isto é racismo, isto é xenofobia’”, é ir para além dos preconceitos, das frases taxativas, racistas ou anti-racistas, e ter “a possibilidade de, pelo menos, tentar perceber o que é estar do outro lado”. Porque essa é a grande dificuldade: “Às vezes, ficamos só no lado político da questão e vamos pouco aos sentimentos e à forma como as pessoas vivem o seu dia-a-dia com essas dificuldades.” “É sempre difícil calçarmos os sapatos dos outros. Raramente nos servem. A verdade é essa. Porque não são os nossos pés. E os nossos pés não só têm um número, também têm uma forma”, explica o escritor. “Quando há aquela discussão corriqueira de café, ‘ah, o país está melhor, já não há racismo como antes’”, é conversa “onde nunca está presente uma pessoa de origem africana, ou asiática, ou sul-americana – os brasileiros são muito alvo desse tipo de comentário – para contrapor”. E mesmo quando há alguém para contrapor, a sua opinião “é muitas vezes abafada” pelo unanimismo

Silogismo habitual: um branco reclama vingança; todos os negros são iguais; logo, a vingança pode ser exercida sobre qualquer negro que esteja nas proximidades



Foi o Preto
Ângelo Delgado
Oficina do Livro
★★★★☆

da frase feita, do país “‘a caminhar no bom sentido’. O ‘já não é como antes’ surge com pouco debate, como antes o ‘não há racismo em Portugal’”. Falta quem seja capaz de “acender a lanterna” e olhar para dentro de si mesmo, porque as sombras assustam e as nossas próprias, assustam ainda mais. “Eu sinto que raramente me perguntaram: ‘Mas olha, o que é que tu sentes? Isto está melhor?’ A discussão é feita de forma muito lateral e por quem não vive as situações. Isto não é uma crítica, apenas uma constatação.” Se estivesse melhor, não teríamos um deputado a mandar uma deputada negra para a sua terra em plena Assembleia da República. “Sim, é verdade. Mas também não vou para o universo desse partido, porque acho que publicidade já ele tem a mais. Isto é uma narrativa que sempre esteve, que sempre existiu e foi sempre negada.” Cerqueira, Evaristo, o deputado Filipe Melo, Mário Machado, Portugal é “fecundo” a criar racistas, como expressa o juiz no fim do julgamento de José Lima, depois de

seis meses de prisão preventiva. São pessoas que “guardam rancor, raiva e ódio pelo outro, considerado inferior e criminoso”. No entanto, a condenação de Evaristo Marinho na vida real e a absolvição de José Lima no livro mostra que “vivemos num Estado de direito”, que “temos a possibilidade de nos defendermos”, explica Ângelo Delgado. O que falha é o sistema, “continua a falhar”, que o diga o protagonista, obrigado a passar vários meses numa cela até provar a sua inocência. Porque as “imperfeições” do sistema “têm um peso maior nos mais frágeis”. São muitos os casos de inocentes a quem o sistema maltrata. Há “muitos relatórios falsificados pela polícia, muitas acusações falsas, ou até agressões sem motivações que se conheçam” que levaram “a investigações do Ministério Público relativamente à infiltração de elementos de extrema-direita na polícia”, afirma o autor. Seriam esses elementos a recorrer à sua “posição de poder” para “manipularem algumas informações, alguns relatórios”, de modo a conseguir o almejado: fazer alguém pagar pela cor da sua pele. Ao forjar uma acusação contra um negro ou contra um hindustânico está-se a criar as provas que ajudam a sustentar a tese racista que a realidade, à partida, desmente. A de que os não-brancos ou os estrangeiros são um perigo porque são criminosos. Frustração Samuel George Morton criou no século XIX uma teoria de que os impérios coloniais da época, Portugal incluído, se aproveitaram para justificar cientificamente as suas acções. A de que o tamanho dos crânios demonstrava a superioridade racial dos caucasianos sobre todas as outras raças. Missões e missões ditas científicas andaram por África a medir a circunferência da cabeça dos negros ou a atirar sementes de painço para crânios para chegar à conclusão, completamente errada, que a tese definira à partida. Para certos polícias, procuradores, juizes em Portugal, os negros e os hindustânicos são criminosos em potência por causa da sua condição inferior. E fazem como a polícia do *Relatório Minoritário*, de Philip K. Dick: adivinham o crime e antecipam-no, evitando que o mesmo venha a ser cometido. Ou seja, ao forjar provas, estão realmente a fazer um favor à sociedade, evitando que um criminoso em potência realize o seu potencial contra cidadãos de bem. Por isso, e embora a lei portuguesa não permita fazer a caracterização da população prisional com base em categorias étnico-raciais, a simples

observação nos dá conta de que a percentagem de negros e ciganos nas cadeias portuguesas é muito superior à sua representação na população em geral. O relatório do ano passado da Comissão Europeia *Contra o Racismo e a Intolerância* recomendava às autoridades portuguesas que tomassem medidas “para melhorar as relações entre a polícia e os grupos considerados de risco”, nomeadamente “migrantes, pessoas negras, LGBTQIA+ e ciganos, promovendo a realização de um estudo independente sobre a prevalência de comportamentos racistas e discriminatórios da polícia e estabelecendo um quadro permanente para o diálogo e a cooperação entre as autoridades responsáveis pela aplicação da lei e as comunidades em causa”. Também referia o documento que “continuam a existir lacunas significativas no quadro jurídico, que não aborda os crimes de ódio de forma exhaustiva”. Além de que “os agentes da polícia nem sempre registam os elementos de ódio quando recebem relatos ou queixas sobre incidentes de ódio”, fazendo com que poucos casos conduzam à “fase judicial e ainda menos conduzem a decisões judiciais”. O resultado “contribui para um sentimento de impunidade que pode prejudicar a confiança do público no sistema de justiça penal”. Uma descrença na ordem dos homens que se pode estender à confiança em Deus e à sua onnipresença, onisciência e onipotência, rebelando os mais fiéis contra o espartilho da fé, num jacobinismo tão fervoroso como a crença anterior. Como a avó de José Lima, Micaela, erguendo o punho no ar, “ao estilo comunista, tentando fazer tremer o céu e quem por lá habitava”, e recebendo como resposta as palavras de um Deus que se desmente, que diz: “Não sou nada.” Porque o que nos quer dizer Ângelo Delgado é que esta história não é de fés, nem perdões, nem de recompensas nos céus, é de homens e de mulheres, é de cores, mas também de frustrações e da expressão dessas frustrações contra alvos errados. “Isto não tem que ver só com racismo. Aliás, na verdade, acho que é parcela até curta dos problemas que temos vivido e que Portugal vive. Há, sim, é muita frustração. Há aqui um comboio que muita gente não apanhou, gente que está triste porque não encontra um lugar.” E é muito fácil, no meio de um apeadeiro para lugar nenhum, acreditar-mos que o culpado do comboio que passa sem parar é daquele para quem o dedo aponta, quantas vezes tão apeado como nós. E, ao mesmo tempo, escapar-nos o anel de ouro do gordo e bem cuidado dedo que aponta.

As vidas nada excepcionais no teatro de **Alexander Zeldin**



Gonçalo Frota

Prendre Soin, de 26 a 28 de Fevereiro na Culturgest, é o regresso do dramaturgo e encenador inglês à sua primeira peça, um olhar cru sobre a realidade da precariedade laboral. A versão francesa não muda o essencial: um desespero por intimidade e afecto em pessoas sugadas pelo trabalho.

N uma das poucas pausas dos trabalhos de limpeza do turno da noite numa fábrica de transformação de carnes, Susanne dirige-se à máquina de venda automática instalada na sala de descanso para o pessoal. Insere uma moeda de dois euros, depois de escolher cirurgicamente um *mocaccino* que lhe dará alento para as horas seguintes, o pouco alimento que lhe forrará o estômago durante o resto de um turno que será recompensado com um ordenado mísero e nenhuma estabilidade financeira. Susanne é, à semelhança dos seus colegas, uma trabalhadora precária, enviada por uma agência de trabalho temporário para responder às

necessidades permanentes de uma empresa indisponível para contratar os empregados de que precisa, preferindo recorrer a pessoas com as quais tem encargos mínimos. A moeda escorrega pela ranhura da máquina, é engolida, mas nada de *mocaccino*. Acontece.

A imagem é de um simbolismo gritante. Por mais que Susanne reclame pelos seus direitos ou chore a injustiça da situação, não há quem a oiça. Ou, havendo quem a oiça, aqueles que a rodeiam estão na mesma condição de fragilidade perante uma máquina que promete aquilo que não oferece em troca – não apenas a máquina de vendas, mas também o sistema neoliberal, perito em sugar todas as energias a

trabalhadores que não remunera o suficiente para que consigam viver com dignidade e humilha no dia-a-dia. A moeda, de valor precioso para esta mulher, desaparece nas entranhas de uma máquina que lhe é indiferente, deixando-a no seu desespero e sem soluções para que esta possa repor as suas forças. E nada se alterará daí em diante: Susanne terá de continuar a confiar nesta relação – mesmo que a saiba viciada e desequilibrada.

A cena era uma das mais dilacerantes de *Beyond Caring*, a primeira peça do inglês Alexander Zeldin – estreada em Portugal pela Companhia de Teatro de Almada enquanto *Para Além da Dor* –, e assim se mantém na versão francesa, *Prendre*



mente político, inspirado pelo cinema de Ken Loach, Mike Leigh, Pedro Costa ou dos irmãos Dardenne, querendo contar as histórias pouco extraordinárias daqueles que são cuspidos para as margens da vida e só entram no campo de visão da sociedade quando as suas existências se sobrepõem, por momentos, a episódios trágicos. Foi isso que continuou a explorar na trilogia *The Inequalities* (Desigualdades) que *Beyond Caring* inaugurava, prolongada com *Love* e *Faith, Hope and Charity* – depois do trabalho precário na sala de descanso de uma fábrica, uma residência temporária para desalojados ou sem-abrigo, e um centro comunitário vítima do desinvestimento estatal em nome da sacrossanta austeridade.

“O teatro é um lugar onde podemos ver sob uma nova luz alguém que ignoramos ou que não valorizamos”, diz Zeldin em chamada telefónica com o Ípsilon. “Estas pessoas que fazem limpezas [e que são o centro de *Beyond Caring/Prendre Soin*] não são vistas pela maioria no dia-a-dia. No palco podemos vê-las não apenas pelo trabalho que fazem, mas também compreendê-las na sua situação económica e até íntima.” Essa escolha dramaturgica consciente, vinda de uma altura na sua vida, aos 27 anos – estava “politicamente zangado” e interessado em fazer “um teatro que tivesse uma espécie de imediatismo e honestidade” –, “vai contra todas as formas de representação privilegiadas na nossa cultura, porque focam-se todas no excepcional, no belo, no famoso”.

Actualmente em Nova Iorque a acompanhar a carreira de *The Other Place*, a sua criação mais recente, baseada em *Antígona*, o dramaturgo comenta que todos os dias, ao andar pelas ruas da cidade, “há pessoas a serem entrevistadas por outras a cada dois quarteirões, ainda que estejam apenas nas redes sociais”. “Guy Debord escreveu sobre a sociedade do espectáculo, mas já ultrapassámos em muito as suas palavras, a um ponto em que esta sociedade em que nos encontramos pode conduzir a uma violência extrema.”

A violência sugerida por Zeldin não corresponde, obrigatoriamente, a uma violência exteriorizada e praticada contra os outros. Sugere também uma dimensão interna, de auto-flagelação e mortificação – pelo falhanço que uma cultura em contínua celebração da excepcionalidade num *scroll* interminável inflige sobre aqueles cuja vida é um apagamento total, uma mera sobrevivência, uma irrelevância diante de tamanha espectacularização da vida. As personagens de Zeldin, sobretudo as que

“As nossas personalidades são apropriadas pelo trabalho para que continuemos a alimentar o sistema”

Alexander Zeldin retrabalhou *Beyond Caring* e nasceu *Prendre Soin*



habitam a sua trilogia das Desigualdades, vivem deste lado da sombra, para onde a luz nem sabe que pode ser apontada.

Aquilo que sobrevém no teatro e nas personagens de Zeldin é a capacidade de estas se valerem e salvar uma das outras, numa busca quase desesperada por humanidade em contextos de absoluta vulnerabilidade, e em que cuidarem uns dos outros – daí o *Prendre Soin*, cuidar, do título – é quase tudo aquilo que lhes resta. Se em *Love* era impossível não notar o quanto “*Are you OK?*” era uma frase recorrente, uma pergunta que era bôia de salvação atirada para junto do outro, em *Prendre Soin* estes trabalhadores desconhecidos vão-se aproximando e buscando uma intimidade sôfrega, como se fosse esse o único escape autorizado e possível neste lugar que dinamita as suas vidas familiares e pouco quer saber das suas necessidades (de saúde, emocionais, etc.).

Por isso, ouvimos as três novas trabalhadoras (Charline Paul, Lamya Regragui-Muzio e Juliette Speck) pedirem a Philippe (Patrick d’Assunção) que lhes leia passagens do seu livro policial. Pouco importa a história, querem apenas ouvir uma voz que lhes fale de um outro mundo – ficcional e fantasioso, longe daquelas paredes demasiado reais que lhes roubam a vida aos poucos.

O mundo mudou

Mais de dez anos depois da estreia de *Beyond Caring*, Alexander Zeldin, cuja vida pessoal e artística se dividia já há muito entre França e Reino Unido, decidiu voltar ao seu texto inicial e retrabalhá-lo com um elenco francês. De certa forma, reconhece ao Ípsilon, há neste gesto uma espécie de completude, uma vez que a inspiração para *Beyond Caring* “veio tanto da realidade francesa quanto da britânica”.

“Na altura em que comecei a escrever, estava a viver em casa de outra pessoa, numa zona de França bastante pobre, e muita da realidade retratada na peça existia ali”, conta o dramaturgo. “A mãe dessa pessoa com quem vivia fazia limpezas e esse facto também conduziu à peça. Por isso, agora há uma mistura de razões muito pessoais e também muito práticas – neste momento, é mais fácil circular com uma peça francesa – para avançar com este projecto.”

Zeldin estava

também interessado em trabalhar com um elenco francês por entender que “o estilo de representação em França é muito diferente daquele que existe no Reino Unido ou nos Estados Unidos”. “Embora a minha sensibilidade seja muito francesa, em termos literários e intelectuais”, reflecte, “a minha linguagem teatral é muito influenciada pelo teatro inglês. E é interessante, para mim, perceber se consigo pegar no texto e produzir um resultado diferente.” A tudo isto junta-se uma “razão política” para regressar à peça: “Penso que o assunto que abordamos é incrivelmente poderoso neste momento. De certa forma, fazer esta peça agora é recordar-me da sua relevância actual.”

O mundo do trabalho, como não escapará a ninguém, transformou-se muito na última década, com uma precarização crescente e uma profusão de novas profissões aceleradas pela pandemia, com a digitalização, a inteligência artificial, os assistentes virtuais e toda uma série de serviços na ponta dos dedos (desde que a Internet não falhe) a revolucionar o papel humano nas mais variadas funções. E é irresistível ver como se levantam novas camadas de leitura diante da mesma cena inicial, em que o coordenador das trabalhadoras da limpeza (Nabil Berrehil) lhes dá uma sumária explicação de como manobrar uma máquina robusta a que chamam “besta” por resistir a ser domada, esperando que cada uma se desenvencilhe mesmo sem a formação mínima para operar aquele monstro.

Tendo realizado “pequenas alterações e adaptações ao contexto laboral francês contemporâneo”, Zeldin explica que manteve “o esqueleto dramaturgico original, porque era bastante forte e difícil de alterar”. “Mas o mundo mudou, é verdade, para pior – e isso é deprimente. É difícil ser optimista. Penso que é, em parte, a nossa fome espiritual que nos leva a pensar nestes termos. Se estivéssemos nutridos espiritualmente, e vivéssemos para algo além de nós próprios, não veríamos tanto desespero, porque não estaríamos focados apenas nos nossos sentimentos. A indústria teatral, por exemplo, está cheia de pessoas autocráticas e ambiciosas. Claro que há excepções, mas é muito difícil sermos artistas e sinceros – é quase impossível.” Também no seu caso?, perguntamos. “Acho que consegui ser um pouco mais sincero do que a maioria, mas não completamente. É uma luta constante.”

E é uma luta constante porque, como o próprio Zeldin sublinha, as garras e as armadilhas do ►

Soin, que o dramaturgo e encenador criou no final de 2025, apresentada de 26 a 28 de Fevereiro na Culturgest, em Lisboa. *Beyond Caring* foi criada com os actores a partir de uma aprofundada investigação sobre a vida desumanizada dos trabalhadores precários. Estreada no modesto e alternativo The Yard Theatre, em Londres, em Julho de 2014, o seu impacto foi tão imediato na cena britânica que, menos de um ano depois, transitava para o National Theatre. Aos 27 anos, Zeldin ganhava, com a sua primeira criação, um posto de voz imprescindível no teatro britânico.

Aquilo que Alexander Zeldin então trazia de novo era um teatro cru, seco, nada artificioso, profunda-



► capitalismo estão por todo o lado. Estão numa série de ponderações artísticas e na possibilidade de as concretizar, mas também na forma como o trabalho ganhou uma preponderância desmedida nos nossos dias, absorvendo as pessoas por inteiro, sugando-as até ao limite, definindo-as em absoluto por aquilo que fazem, pelos cargos que ocupam, pelo estatuto que alcançam, pela ameaça de poderem perder tudo num ápice, pelos números que caem mensalmente na sua conta bancária.

Para a construção de *Beyond Caring* e *Prendre Soin*, lembra Zeldin, foi fundamental a leitura de *Non-Stop Inertia*, uma investigação de “um autor marxista” (Ivor Southwood) acerca da cultura da precarização laboral e do consumo digital, apelando a um movimento de resistência. “Uma obra-prima e um dos livros mais importantes que já li”, diz Zeldin, “e que descreve o conceito de trabalho emocional, hoje muito comum, e que se baseia na ideia de que a personalidade de cada um é uma mercadoria. Quando escrevi a peça não estava tão disseminado e não era tão confuso como hoje. Mas aquilo que a peça faz é expressar essa ideia de forma muito detalhada, porque mostra como as nossas personalidades são apropriadas pelo trabalho para que continuemos a alimentar o sistema. E isso é destrutivo, é criminoso. Há tanta dor e tanta solidão no mundo, tanto sentimento de incompreensão e desorientação...”

Daí que Zeldin afirme que a sua peça “é muito mais sobre solidão do que sobre salsichas”. É muito mais sobre as implicações do mundo do



Alexander Zeldin pensa o trabalho e a sociedade a partir de uma fábrica de carnes

trabalho nas vidas dos trabalhadores e muito menos sobre qualquer actividade concreta. É muito mais uma emanção da sua visão do “mundo enquanto busca pelo amor e medo do abandono” do que uma escarpelização das relações laborais. E nesse sentido, numa perspectiva quase marxista do amor (ou simplesmente humanista), em *Prendre Soin* fala-se também de um amor só possível entre pessoas que se vêem como iguais.

Comportamento humano

Na sala de descanso de *Prendre Soin* há apenas uma personagem que não está entre iguais – Nassim, o coordenador dos restantes. E que, como é expectável, exerce o seu pequeno poder com rudeza e rispidez, cego aos problemas de saúde ou necessidades familiares daqueles em quem manda, gritando amiúde para impor a sua autoridade, implicando com pormenores sem importância, exagerando a sua proximidade daqueles que realmente decidem. Richard, o superior hierárquico de Nassim e a quem este responde, “existe [na peça] porque as pessoas querem mostrar o quanto são próximas dele”, diz Alexander Zeldin. “Acho que Nassim exagera muitíssimo a sua relação com Richard. As pessoas são fascinadas pelo poder e pela sua proximidade do poder.”

Se o nome de Richard é invocado como factor de legitimação e de reforço de estatuto naquele microuniverso laboral, a sua ausência total – à excepção do nome – “é um pouco como *À Espera de Godot* - uma obra-prima do século XX [de Samuel Beckett] e que nos explica como nos colocamos na posição de dependência de um terceiro”. Godot nunca aparece, Richard tão pouco. Até porque às chefias convém ignorar as caras daqueles que estão sob a sua alçada enquanto números, não vâdar-se o caso de começarem a vê-los como indivíduos e, assim, dificultar as suas próprias decisões impopulares quando chegar o devido momento.

Nassim é uma personagem feita de uma complexidade de que Zeldin se orgulha e que gostaria de conseguir escrever mais vezes – mas não é fácil, admite, chegar a um tal desenho de alguém que tem traços racistas e machistas, aplica avaliações absurdas (talvez para responder àquilo que um longínquo departamento de Recursos Humanos decidiu que eram atribuições fundamentais, como ter uma postura alegre no local de trabalho) e esbanja sabedoria de auto-ajuda junto dos trabalhadores. Nassim é apenas um sobrevivente que, por enquanto, tem o pescoço fora de água.

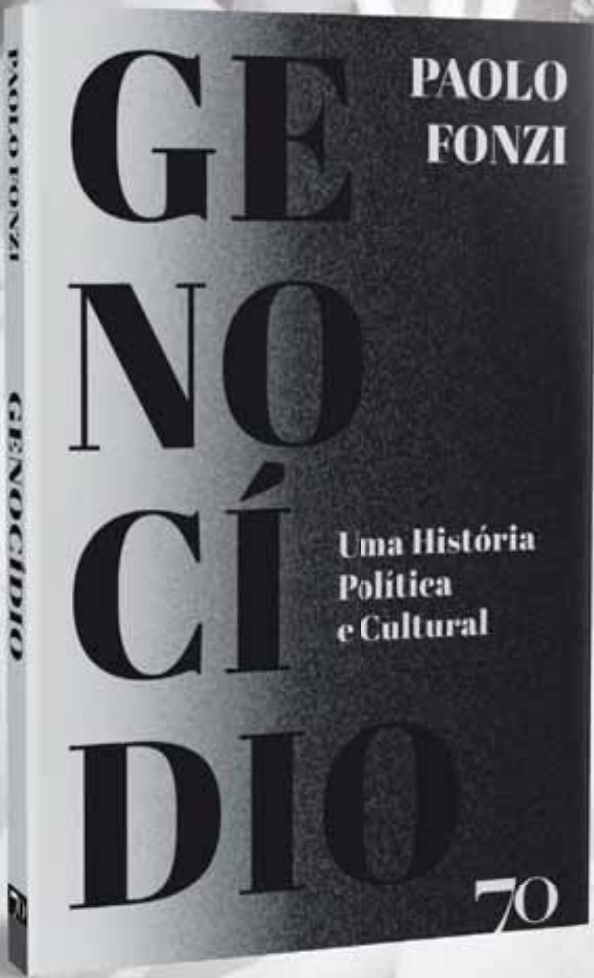
No fundo, *Prendre Soin* é mais uma composição forjada pelas muitas histórias e várias entrevistas que deram forma à trilogia das Desigualdades – que Zeldin depois fechou para escrever um espantoso fresco inspirado pela vida da sua mãe em *The Confessions*. “Essa foi uma decisão de alguma coragem, devido ao sucesso que *Love* e a trilogia alcançaram na Europa”, partilha, com que espantado consigo mesmo por ter arriscado

“Embora a minha sensibilidade seja muito francesa, em termos literários e intelectuais, a minha linguagem teatral é muito influenciada pelo teatro inglês”

dar esse passo. “É importante perceber que quando se tem sucesso também se tem medo de o perder. Quis rebentar com tudo e mudar tudo, porque, embora essa peça também se baseasse na realidade, era sobre a minha mãe e tratava-se de uma escrita muito mais pessoal. Só que senti que estava, talvez, a fixar uma linguagem e precisava de mudar. Tal como a minha vida tinha mudado.”

E mudou também a ponto de Alexander Zeldin já não insistir na definição do seu teatro como “documentado” e não “documental”. “Arrependo-me um pouco de ter usado essa expressão”, confessa, “porque, na verdade, isso é o que toda a gente faz. Toda a ficção é documentada na realidade – até mesmo a ficção científica parte de pesquisa acerca da realidade e também Eugene O’Neill é teatro documentado. Acho que tentei, talvez estupidamente, desmistificar o processo. Acho que quis simplesmente tentar ser mais honesto acerca do processo.”

Aquilo que lhe interessa, para todos os efeitos, é o comportamento dos indivíduos e dos colectivos. Daí que não se tenha sentido tentado por actualizar *Prendre Soin* com quaisquer considerações acerca de uma inteligência artificial que diz não compreender e achar “pouco atraente e aborrecida”. “As pessoas são sempre afectadas por forças e essas forças vão mudando de nome, mas não deixam de ser forças. Aquilo que me parece interessante é o comportamento.” E esse, sim, é humano. Como as suas personagens. Expostas em todas as suas fragilidades e defeitos, sem se permitirem sequer sonhar com a excepcionalidade.



O GENOCÍDIO
DA II GUERRA MUNDIAL À SUA
CODIFICAÇÃO NA CONVENÇÃO DAS
NAÇÕES UNIDAS, COM UM OLHAR
SOBRE A PALESTINA E UCRÂNIA

DISPONÍVEL NAS LIVRARIAS
E EM ALMEDINA.NET

70



ORQUESTRAS +6

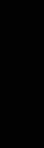
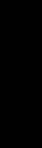
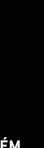
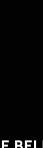
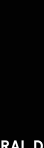
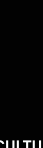
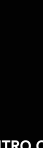
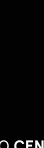
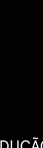
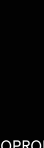
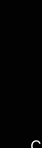
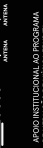
MAHLER
DAS KLAGENDE LIED
ORQUESTRA SINFÓNICA
PORTUGUESA E CORO
DO TEATRO NACIONAL
DE SÃO CARLOS
1 MAR

GRANDE AUDITÓRIO
DOM, 17H
CONVERSA PRÉ-CONCERTO
COM ALEXANDRE DELGADO

DIREÇÃO MUSICAL GRAEME JENKINS
CORO DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS
MAESTRO TITULAR GIAMPAOLO VESSELLA
ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA

PROGRAMA
GUSTAV MAHLER (1860-1911)
SINFONIA N.º 10 EM FÁ MAIOR (ADAGIO)
DAS KLAGENDE LIED





Baleia Baleia Baleia vs. o retrocesso: Gostava de não caminhar para a Idade Média de novo



Outra Vez Arroz, suspiram Manuel Molarinho e Ricardo Cabral, zangados com este mundo igual a si mesmo. Contra a intolerância, a injustiça, a violência, a dupla ergue música de combate.

Daniel Dias (Texto)
**Tiago Bernardo
Lopes** (Fotografia)

Chama-se retomar a conversa onde ela havia ficado. “Deixa passar”, repetiam os Baleia Baleia Baleia, *ad aeternum*, há quatro anos, no final do seu segundo disco, *Suicídio Comercial*. Estratégia de sobrevivência elementar: quando não há mais nada a fazer, quando o turbilhão de pensamentos ansiosos se agita e desfoca a visão, pára e respira fundo. “Deixa passar a maré, o vento está diferente, já quase não se sente/deixa passar.”

Agora, uma pequena transformação. “Enquanto tivermos tesão, não passarão/ enquanto soubermos dar a mão, não passarão.” Há raiva na bateria apressada e no baixo, que, coadjuvado por pedais vários, mais parece, na maior parte das vezes, uma guitarra (só que com o peso, o músculo próprio do baixo). Há determinação no coro informal de mais de 20 vozes, que formam um só corpo, combativo e resiliente. Estamos no início de *Outra Vez*

Arroz, estamos em *Antifa* ao contrário é otário.

A música há-de desacelerar, baixo e bateria repentinamente a volume reduzido e em câmara lenta. “Vivemos numa selva sem árvores, banhada pela chuva ácida dos rios que envenenámos”, sussurram Manuel Molarinho e a convidada especial Evaya. “Somos videovigilantes do mundo, para que não pegue fogo/ mas aproveitamos o calor para fazer pipocas e vê-lo arder”, prosseguem, como se nos segredassem ao ouvido, como se dançassem nas ruínas. Continuamos com eles: “Só temos de voltar a seduzir os oprimidos, porque somos mais/ o capitalismo morreu, só temos de o saber enterrar.” Eis, então, o regresso da agitação. Eis a fúria de Scúru Fitchádu, outro convidado de luxo, a dar mais força a este *uppercut* na face da intolerância, do preconceito, do saudosismo salazarento, do ódio inqualificável e sem justificação ao vizinho.

Difícilmente poderia haver, para

No último fim-de-semana, Manuel Molarinho (voz e baixo) e Ricardo Cabral (bateria) tocaram o novo álbum para algumas dezenas de pessoas que encheram a sala de ensaios que os Baleia Baleia Baleia vão ter de abandonar — culpa da gentrificação no Porto



**Outra Vez
Arroz**
Baleia Baleia
Baleia
Saliva Diva



Manuel Molarinho (voz e baixo) e Ricardo Cabral (bateria e segundas vozes), forma mais adequada de começar um álbum zangado, inconformado com o estado das coisas e com o sítio apodrecido e inóspito para o qual poderemos estar a caminhar em termos civilizacionais. “Estranha forma de vida, empurrar o ócio para o fim, correr para abrandar”, ouviremos quando, no final, chegarmos a *NPC*. Antes disso, temos as contradições de *Auto-extinção*: “Um sábio tira duras conclusões/ é alarmista e mentiroso/ um facho rico grita aberrações/ é corajoso.”

Temos também *Super-agrobeto*, hino dos distintos sujeitos que, como resume a dupla ao Ípsilon, “têm de ter opinião sobre todos os assuntos, incluindo aqueles que não lhes dizem respeito”. “Nasceu num berço de magia da alta burguesia/ e acha que o seu conforto vem da meritocracia”, canta Molarinho, antes de alterar a voz para encarnar o dito “agrobeto”: “Está tudo louco, está tudo doente/ ninguém segue a tradição que me é conveniente.”

Em resposta ao recrudescimento da intolerância, à ignorância orgulhosamente ignorante, ao alheamento egoísta e privilegiado (voltamos a *Auto-extinção*: “Quando os putos mostram empatia/ e erguem punhos pela humanidade/ ficamos fulos porque a luta cria/ sujidade”), em resposta a tudo isto e a outros males, levanta-se e faz frente, em *Hedoninho*, a ode às coisas boas. “Comer, beber, cheirar, brincar, tocar, beijar, trincar...”, ouvimos, no meio de longa e saborosa enumeração. “Venha a dor que vier, há que lembrar que ter prazer/ é resistir.”

“Estamos melhor agora do que na Idade Média, mas gostava de não caminhar para a Idade Média de novo”, diz-nos Manuel Molarinho, sentado ao lado de Ricardo Cabral na pequena sala de ensaios que os Baleia Baleia Baleia têm no centro do Porto, apenas até ao final deste mês – culpa da gentrificação, estão novamente à procura de espaço. “Todos os dias vemos acontecer um chorrião de injustiças e sentimos uma certa impotência, sobretudo porque as iniciativas populares de resistência e protesto que existem são quase todas inofensivas ou incosequentes.”

E depois é a riqueza que “está hoje distribuída de uma forma mais desigual do que estava há uns anos”. É a “classe oprimida” que “combate pelo opressor”, movida pela fantasia “completamente iludida” de um dia “poder fazer parte do 1%” mais rico da população mundial, movida pelo “egoísmo” que é “a grande vitória do capitalismo canibal” – “O mundo ocidental está todo ele cheio desta ideia de vida americana, quando os Estados Unidos são um país extrema-

“Muitas das críticas que aqui fazemos também são reflexo de uma zanga connosco próprios, quando não conseguimos fazer melhor”

mente desigual, que deixa as pessoas morrerem porque não têm seguro de saúde; é um país que não serve de modelo para ninguém”, afirma Molarinho contundentemente.

O título, *Outra Vez Arroz*, é, de certa forma, esse comentário sobre como, de tantas maneiras indesejadas, este mundo continua igual a si mesmo. Mas é também uma brincadeira sobre como tudo na mecânica interna do som dos Baleia Baleia Baleia se mantém mais ou menos inalterado. “O nosso terceiro disco sempre foi, na nossa cabeça, um disco de ruptura”, diz-nos Molarinho. “Víamos que talvez pudesse existir uma certa saturação daquilo que estávamos a fazer”, assinala, por sua vez, Ricardo Cabral. “Mas as músicas foram aparecendo, em testes de som, nos concertos, e vimos que a voz era mais ou menos a mesma”, explica o baterista. “Afim, não rompemos com nada”, conclui o colega.

Contra o desânimo, “impor um horizonte”

Temos aqui, então, um conjunto de canções entre o rock e o punk que oscilam também entre a sátira e a inquietação, entre a catártica intensidade sonora que pede moche e o ritmo curvilíneo que acorda os quadris. Há aqui sombras dos anos 1990: os altos e baixos de *Deixa o frio entrar* remetem-nos para o grunge; a forma como a voz surge multiplicada em *Overthinking* (título abreviado) parece quase, por momentos, evocar alguns ambientes do disco homónimo dos Alice in Chains, assombrado e belo (frase fundamental nesta canção sobre essa hiperactividade nervosa que nos imobiliza e atormenta: “Ouço uma voz que não se cala/ chumbei nas aulas de meditação”).

A veia cómica que a dupla procura imprimir às canções, nomeada-

mente através das brincadeiras vocais de Molarinho – que por vezes, como em *Super-agrobeto*, arrisca entoações irónicas, algumas das quais talvez funcionem melhor do que outras –, também nos faz pensar em bandas como os Primus ou os Butthole Surfers, ainda que não encontremos aqui o exibicionismo virtuoso dos primeiros, nem a apologia da canção como caos absoluto dos segundos. “Uma vez que, do ponto de vista de afinação, não tenho habilitações para cantar, sinto que as músicas ganham quando coloco um *chip* de incorporar personagens e a coisa é quase mais falada do que cantada”, explica Molarinho.

“Muitas das críticas que aqui fazemos também são reflexo de uma zanga connosco próprios, quando não conseguimos fazer melhor”, diz o músico. E continua: “Sinto que este álbum é, comparativamente aos outros, mais festivo, mais vivo do ponto de vista rítmico – tem mais músicas que estão num quadrante maior. Tem canções desiludidas e outras que buscam uma vontade interior de lutar contra esse desânimo – canções que, de certa forma, tentam impor um horizonte.”

É nesse *slalom* entre o desencanto e a perseverança que encontramos os Baleia Baleia Baleia. Molarinho olha para as paredes da sala de ensaios da qual está prestes a despedir-se, e onde no último fim-de-semana a banda tocou ao vivo o novo álbum para algumas dezenas de amigos que encheram o apertado espaço, e lamenta este momento político em que “estamos a fazer negócio com tectos”. “Uma sala de ensaios no centro é uma prova de que existe uma cidade. O [histórico viveiro de artistas sedeado no Porto] Stop é fulcral e ainda bem que existe, mas não pode ser só o Stop, não podemos ter os músicos todos segregados num único espaço. O espaço tem de ser um direito, não pode ser um privilégio.”

Também lamenta o actual estado do sector da música, encabeçado por plataformas de *streaming* cujos CEO investem milhões em armamento militar – já não é possível encontrar os Baleia Baleia Baleia no Spotify e Molarinho chega inclusive a admitir-se ligeiramente irritado com quem fala sobretudo numa questão de conveniência para justificar o facto de ainda pagar uma subscrição dessa plataforma: “Se a única coisa que fazes, politicamente, é consumir, então consome melhor.”

De um lado, então, o desencanto. Do outro, a perseverança: pôr 22 pessoas a gritarem contra os bons costumes, contra o novo velho fascismo, contra as forças que vivem do nosso medo. Precisamos de música assim. “Enquanto houver ar no pulmão, não passarão.”

TheatroCirco

27 fevereiro
21h30 → Dança

WonderLandi
Lander Patrick



M/12

Promotores

Apoio Institucional

FAZ CULTURA

BRAGA

REPÚBLICA PORTUGUESA

deARTES

tcp

Programa de Artes Performativas

Com o apoio de

BPI

Fundação "la Caixa"

www.theatrocirco.com

Tc

Elvis, esse ilustre desconhecido

EPiC mostra o Elvis que julgamos conhecer, mas que nunca vimos, ou que já não vemos assim. Híbrido de filme-concerto e documentário, brilha intensamente no palco, escondendo a solidão nos bastidores.

Mário Lopes

Baz Luhrmann trabalhou com um tesouro (fitas de dez concertos) e uma entrevista com Elvis, de 45 minutos

As luzes a dispararem “flashadas” sobre os músicos. Movimento sobre movimento. Há um homem no centro do palco, e esse homem parece responder umbilicalmente às luzes, corpo a balançar ferozmente em *headbanging* e *air guitar*. Aquele homem reage visceralmente ao som que a banda cria, torna-se visualmente, maravilhosamente, o som que ouvimos. Talvez seja isto o rock’n’roll. Como visto no documentário-filme-concerto de Baz Luhrmann que chegou ontem às salas, *EPiC: Elvis Presley in Concert*, é-o certamente. Elvis, o rei do rock’n’roll. Elvis, o

imperador do *kitsch*. Elvis, o americano pacóvio alimentado a hambúrgueres e a comprimidos. Elvis, a luz que irrompeu desde o Sun Studio, em Memphis, para iluminar o mundo inteiro. Elvis, o mártir a sofrer uma morte lenta e cruel, ano após ano enfiado em fatos de lantejoulas, em concertos para reformados endinheirados, um cliché ambulante da América parola ao vivo em Las Vegas. Elvis, quem?

A resposta à pergunta – pergunta importante, porque todos julgamos saber quem foi Elvis Aaron Presley, mas raramente o vimos realmente –, não foi dada no *biopic* que o australiano Baz Luhrmann dedicou ao

mito Elvis em 2022. Não é essa, como sabemos, a função dos *bio-pics*. Na maioria dos casos, limitam-se a colocar uma vida, qualquer vida, ao serviço do guião pré-estabelecido desde que *Ray* e *Walk the Line* definiram o modelo moderno de *biopic*: a superação perante circunstâncias improváveis, o sucesso imprevisível mas esmagador, a perda nos caminhos da fama e, por fim, a redenção, póstuma ou ainda em vida – variações mais recentes encurtam o arco temporal, escolhendo um período específico como metáfora para a totalidade da obra (e da vida), mas tal não altera a mecânica do processo. A verdade mora noutro lugar. Temo-lo perante nós, com intervenção mínima. Um homem, os seus palcos e as suas palavras. Em *EPiC*, é Elvis que se nos apresenta. Descobrimos o rei do rock’n’roll, depois do rock’n’roll – o ano era 1969 e o mundo mudara rapidamente, dramaticamente, desde que, nos anos 1950, o seu ritmo, postura, voz e menear de ancas provocara terramotos mundo fora.

É uma descoberta, uma revelação este Elvis Aaron Presley, homem maior que a vida sob as luzes do palco ou à solta na sala de ensaios. Um homem profundamente solitário, vazio, em todos os outros momentos – assim o intuimos, é essa a verdade não verbalizada do filme. “Podem descer a cortina, mas eu estarei lá.” É o que diz no fim, quando se despede e o público ainda aplaude. Ele estará lá – porque não pode e já não sabe estar noutro lugar.

“Se ninguém me visse e reconhecesse na rua, se não me pedissem um autógrafo, seria muito infeliz”, diz o Elvis que assina com um sorriso todos os papéis que lhe põem à frente, que beija todas as mulheres na primeira fila que lhe procuram os lábios enquanto a banda toca *Love me tender* – mas que também disparará, quando alguém lhe pede outro beijo, sorriso sardónico, rei da frase improvisada em palco, “*baby, I won’t do that, nor for love, nor for money*”.

É uma história conhecida da mitologia Elvis. Quando preparava o *Comeback Special*, o programa televisivo que, em 1968, o devolveu ao mundo, *coolness* impoluta em cabedal preto, depois dos anos de purgatório em Hollywood, um filme de cada vez a conduzi-lo à irrelevância, o realizador Steve Binder levou-o a passear pelas ruas de Los Angeles na luz das quatro da tarde. Elvis resistira à ideia – tinha por certo que seria atacado por uma multidão em transe com a visão do ídolo. Nada disso aconteceu. Ninguém o reconheceu e nem as raparigas que passavam de carro, a quem foi tentando chamar a atenção, se dignaram a responder-lhe. Terá sido o momento decisivo. Mas recordemos algo que Binder contava à revista *Record Collector* em 2018. “A verdade é que tenho a certeza que as pessoas o reconheceram, só que não conseguiam acreditar que estavam mesmo a ver Elvis Presley parado numa calçada em Los Angeles. Mas, obviamente, não lhe disse isso.”

Ou seja, Elvis precisava de voltar a ser Elvis. Não o actor de filmes inócuos para adolescentes. O que existia antes – antes dos anos perdidos da tropa, antes de Hollywood. Era só preciso que as pessoas se lembrassem – ele já estava a despertar. *EPiC* mostra-nos o momento seguinte. Elvis renascido, Elvis já não apenas o rei do rock’n’roll, o corruptor da juventude – “aquele ritmo, aquele ritmo, aquele ritmo”, deixa Luhrmann a ecoar como mantra maldito saído da boca de um denunciante, nos anos 1950, da perversidade daquela música para a virtude da nação americana.

Era preciso Elvis total, o mito, o *entertainer*, o da voz miraculosa, o músico que parece “tocar” a grande banda que o acompanha (chamava-lhe TOC, ou seja, Taking Care of Business), gerindo pausas, prolongando as canções com um pequeno gesto lançado ao guitarrista ou baterista. Elvis, o do fato de golas subidas, do cinto de brilhantes, das botas a marcarem o ritmo, do suor correndo pelo rosto enquanto se move felino pelo palco, golpes e poses de artes marciais incluídos.

Tesouro preservado em sal

Seria supostamente documentação para o *biopic*. Era esse o objectivo de Baz Luhrmann quando deu indicações para que fossem procuradas num arquivo da Warner Bros. as fitas de dez concertos registados no início da década de 1970. Guardadas numa mina de sal no Kansas, para garantir a melhor protecção possível contra a erosão do material, seriam resgatadas 59 horas de película. Estas passaram pela mãos de Peter Jackson e da equipa responsável pelo trabalho miraculoso em *Get Back*, a monumental série documental que o realizador neozelandês dedicou aos Beatles. Dado que não continham áudio,



foram sincronizadas com as gravações que a RCA, a editora de Elvis, fizera à época de todos os concertos. Baz Luhrmann percebeu então o que tinha em mãos. Aquele material não poderia ficar escondido, remetido a mero apoio documental do *biopic*.

Tendo em conta que, no processo, foi também descoberta uma entrevista de 45 minutos feita durante a rotação de *Elvis on Tour* (1972), o realizador de *Romeu e Julieta* e *Moulin Rouge!* aventurou-se então a mostrar Elvis Presley nos seus termos, com o mínimo de influência exterior: seriam as suas palavras, os seus palcos. “E se Elvis nos aparecesse simplesmente numa espécie de sonho e contasse e cantasse a sua história com as suas próprias palavras?”, assim o explicou em entrevista à revista *Rolling Stone*. Classificou o seu filme como um “poema sinfónico”.

Pormenor importante: tudo o que vemos de concerto, e excluindo os curtos excertos biográficos narrados por Elvis, em que o vemos ocasionalmente em toda a glória rockabilly do início de carreira, remete-se ao período 1969-1972, com particular incidência no primeiro concerto da sua residência no então recentemente inaugurado International Hotel. Fora contratado para três meses, acabaria por ficar seis, normalmente dando dois concertos por dia, todos esgotados – foram 636.

Apesar de ter tido acesso a material posterior, e até aos concertos finais, já perto da morte de Elvis, de ataque cardíaco, em Agosto de 1977, Luhrmann escolheu não o utilizar. “O corpo de Elvis está a decompor-se em 1977”, justificou. Essa decadência final é, provavelmente, a imagem mais conhecida de Elvis, a par da vitalidade original. Luhrmann queria mostrar o momento intermédio, aquele Elvis que não vimos ou já não vemos. Aquele que, sugado e esvaziado por Los Angeles, a sentir-se diminuído pela redundância do papel que se via obrigado a cumprir perante as câmaras, farto que lhe dissessem que não podia mudar, porque era assim que o queriam para sempre, decide que sim, era altura de mudar, de voltar aos palcos, de canalizar o fogo primordial para uma nova realidade. O International Hotel deu-lhe essa oportunidade. “Vou voltar para ser um *entertainer*”, ouvimo-lo dizer. E será isso, e será o *rock’n’roller* de outrora, e será um dos músicos mais intensos e magnéticos jamais registados em fita. É isso que nos mostra *EPiC - Elvis Presley in Concert*.

O processo começara antes, com a gravação de *From Elvis in Memphis*, álbum de regresso às raízes, soul, country e r&b e casa de um clássico para a eternidade – *In the ghetto*. O processo continuaria depois. No início de 1973, encontramo-lo novamente em Memphis, na Stax Records, a mítica editora soul e r&b de Isaac Hayes, Otis Redding ou de ►



EPiC mostra-nos
o Elvis renascido,
um dos músicos
mais intensos
e magnéticos
de sempre

Baz Luhrmann:
“E se Elvis nos
aparecesse
simplesmente
numa espécie
de sonho
e contasse e
cantasse a sua
história com as suas
próprias palavras?”

► Sam & Dave, para sessões das quais resultariam vários *singles* e, em 2013, a compilação *Elvis At Stax* (ouvimos excertos de uma embriônica *I got a feelin’ in my body* em *EPiC*).

Desde o momento em que o vemos chegar aos ensaios, camisa de cornucópias psicadélicas e óculos escuros exuberantes, até ao épico *Suspicious minds* final, prodigiosa na forma como Elvis a conduz do intimismo ao *groove* insinuante e à aceleração em êxtase gospel profano, é prodigioso o que nos é oferecido. Percebemos como, nele, praticamente não havia distinção entre o músico na sala de ensaios e a estrela em palco – o efeito da música era o mesmo, e eis a banda sem tirar os olhos do vocalista, porque era um concerto de Elvis que estava a ver enquanto ensaiava.

E torna-se clara, naquele momento inicial do regresso, antes de Las Vegas se tornar tão prisão como fora Hollywood, uma desarmante naturalidade no gesto. E isso desde a vertigem eléctrica com que se entregava a clássicos de outrora, como *That’s all right* ou *Hound dog*, em velocidade quase punk relativa-

mente às gravações originais, à sensualidade blues de *Polk salad Annie* e ao gospel, credível e sincero, apesar do fato e capa azul marinho debruado a lantejoulas, de *How great thou art*. E isso passando pelas versões de canções contemporâneas que torna suas (*Something* ou *Get back*, dos Beatles; *Bridge over troubled water*, de Simon & Garfunkel), passando pelo sapateado que, do nada, dedica ao Sammy Davis Jr. na assistência, pelo *soutien* que, atirado para o palco, momento *nonsense*, lhe cobrirá a cabeça até ao fim da canção, pela conversa bem humorada com as Sweet Inspirations, o trio vocal feminino que o acompanhava e onde encontrávamos inicialmente Cissy Houston, mãe de Whitney.

Baz Luhrmann permite que a música respire e que, nela, Elvis tenha toda a eloquência – era através dela que melhor falava o homem que declina comentar a guerra no Vietname com a justificação de ser “apenas” músico e *entertainer*, mas que depois canta o ciclo vicioso da pobreza e exclusão em *In the ghetto* e defende a empatia, contra a exclusão, em *Walk a mile in my shoes* (“*Walk a mile in my shoes/ Just walk a mile in my shoes/ before you abuse, criticize and accuse/ Walk a mile in my shoes*”).

Luhrmann não deixa de nos guiar com a discrição possível, correspondendo música com biografia. Grande plano pouco abonatório no controverso *manager* Tom Parker quando se ouve *Devil in disguise* ou Elvis a lamentar nunca ter tocado fora dos Estados Unidos e o concerto a seguir para *Never been to Spain* (“*Well, I never been to heaven/ But I been to Oklahoma*”).

Ouvi-lo, nas suas próprias palavras, é uma raridade e Luhrmann usa delas de forma certa e iluminadora, mas de forma concisa. O realizador mostra saber o tesouro que tem em mãos. E, por isso, tudo conflui para o palco e para a portentosa, inebriante presença que o ilumina. Chamava-se Elvis Presley. Talvez seja tempo de o conhecermos.

O mais belo animal de palco

Elvis, 1969, depois da tropa, depois de Hollywood, a primeira temporada no hotel International de Las Vegas: eis o mais belo animal de palco. *Por Vasco Câmara*

Há encontros que não aconteceram e disso não nos iremos nunca recompor – nós, espectadores europeus.

Um deles é não termos visto, porque ficou circunscrita à América do Norte, Canadá e EUA, a *tournée* com que David Bowie promoveu *Diamond Dogs*: a primeira parte dessa digressão de 1974, a da *extravaganza*, a do cenário expressionista de uma cidade distópica, a da mudança de guarda-roupa e a dos bailarinos como num musical da Broadway, a da parafernália tecnológica que amiúde se engasgava pendurando o artista nas alturas a meio do seu número; tudo isto antes de Bowie ter simplificado a coisa, até porque estava a ser um sorvedouro de dinheiro, e acrescentado canções já do disco seguinte, *Young Americans* (1975), transformando *The Diamond Dogs Tour* em *The Soul Tour*.

Bem pior, mais irreversível, sem património alternativo de histórias, é o facto de nunca Elvis Presley ter dado concertos na Europa. Não era preciso ter sido contemporâneo desses espectáculos que nunca aconteceram. Bastava que eles tivessem acontecido – Elvis de facto nunca actuou fora dos Estados Unidos – para que sobrassem hoje, nos europeus, adquiridas por transmissão, uma memória e as suas consequências.

“Elvis” seria então mais do que uma estampa do rock’n’roll, uma *image d’Épinal*, um *cliché*, um exemplar, o do Rei do Rock’n’Roll,

que, por mais universal que seja, se manteve também inapelavelmente local, paroquial, intraduzível como curiosidade americana. O seu *kitsch*. Falamos, claro, de Elvis + Las Vegas.

Ora, Nick Cave já nos avisou várias vezes de que a associação sumariamente feita – Las Vegas, a decadência, o físico opado, o suor, as drogas, o público de reformados endinheirados – é uma maneira de falhar o que para ele, guia espiritual nos palcos profanos, é uma quintessência. Elvis foi uma experiência religiosa; mais do que uma figura cara, uma figura formadora. Elvis, em suma, é o seu herói. Isto é de um *preacher man* para outro *preacher man*...

Por exemplo: a propósito do docudrama/documentário *This Is Elvis* (1981), em que eram mapeados, como se de um percurso moral se tratasse, a lendária primeira apresentação televisiva de Elvis no *Ed Sullivan Show* em 1957 – instruções aos *cameramen* de o filmarem apenas da cintura para cima –, depois o regresso do serviço militar (1958-1960), com o mundo definitivamente outro, e o dueto em 1960 com Frank Sinatra a fazer aparecer o Elvis *entertainer*, ou ainda o *Elvis Comeback Special* (1968), especial da NBC que marcou o fim de um período de oito anos de Elvis em Hollywood a fazer filmes, e finalmente a queda, Las Vegas, 1977, com os concertos finais – a propósito disso, Cave referiu-se a Elvis Presley como se falasse de Cristo e da Paixão da crucificação, da redenção e da ressurreição. Está tudo dito.

EPiC: Elvis Presley in Concert, de Baz Luhrmann (2025), que agora estreia, documentário, como *This Is Elvis*, feito com material de arquivo que não tinha sido usado e se julgava perdido – caixas de película, 59 horas dela, sem som, foram encontradas em armazéns da Warner durante a pesquisa do cineasta australiano para o *biopic* *Elvis* (2022) –, faz então um *zoom* sobre um momento dessa montanha-russa. Foca a reinvenção de Elvis em Las Vegas, a sua forma de continuar depois da tropa e da frustrante passagem por Hollywood e pelo cinema, deslocando-se para a paisagem mais vasta do *entertainment*, já não só do rock.

Com esse *zoom* altera-se um cânone: a cidade dos casinos não é apenas o palco da decadência, é também o momento do zênite. Sem se escamotear, um fio de tristeza penetra *EPiC: Elvis Presley in Concert*, a clausura, o isolamento do mundo – lá fora estava o Vietname, mas sobre isso Elvis não era autorizado a falar, nem pelo Coronel Parker, que geria a sua carreira, nem por si mesmo, que cortara as ligações com a realidade. Mas Elvis, 1969, primeira temporada de concertos no hotel International de Las Vegas, todo um mês com dois espectáculos por dia, salas para dois mil lugares esgotadas, a origem da parte *live* do duplo álbum *From Memphis to Vegas/From Vegas to Memphis*: eis o mais belo animal de palco do mundo, tinha o rapaz 31 anos.

Durante dois anos, após a descoberta feita nos tais armazéns da Warner, Baz Luhrmann e a sua equipa sincronizaram as imagens com som encontrado em outras fontes; fizeram a voz de Presley narrar-se a partir de declarações em conferências de imprensa e entrevistas – não haverá muita memória de que Elvis *talks*; restauraram a exuberância das cores do melodrama e da comédia sofisticada da era de ouro, os vermelhos, os azuis e os violetas.

Com uma montagem na introdução a colocar-nos em 1969 de forma audiovisualmente esperada quer por um espectador de Baz Luhrmann, quer por um espectador de hoje – isto é, em ambos os casos, alguém com a fobia de um plano de cinema ser papel a descolar da parede –, o material é depois deixado a falar por si próprio. Essa é outra novidade, desta vez no cânone Luhrmann: o australiano refreia-se e impede-se de intervir e assiste, também ele. Tanto à cavalgada sensual, as interpretações de *Suspicious minds* ou de *Polk salad Annie*, o Elvis avassalador e em posições de *karaté*, como à mais íntima música, o cinema dos grandes planos, do olhar, das suspensões e detalhes que coreografaram também um indomável impulso de sedução e de auto-ironia, de malícia mesmo. Por mais que o tivessem filmado da cintura para cima, não era possível impedir o *teaser* de conquistar o mundo.



EPiC: Elvis Presley in Concert
De Baz Luhrmann
Em sala





Geografias da Água

23 JAN — 14 MAR 2026
Galeria de Arte do Convento do Espírito Santo, Loulé

Curadoria: João Serrão e Mirian Tavares

TERÇA A SÁBADO
10h00-13h30 e 14h30-18h00

Artistas
Ana Maria Pintora, Bertílio Martins, João Amado, Margarida Andrade, Milita Doré e Patrícia Oliveira

Equipa Curatorial Desaguar
Jesse James, João Serrão, Mirian Tavares, Mafalda Santos





ESTRUTURAS FINANÇADAS POR

P A V I L H Ã O
J U L I Ã O
S A R M E N T O



Movie Experiments, Los Angeles

25/02/2026 – 01/04/2026

Avenida da Índia 172 / 1400-207 Lisboa
pavilhaojuliaoarmento.pt



LIVRO DO ANO
NEW YORK PUBLIC LIBRARY, NPR,
FINANCIAL TIMES, BOOK RIOT
E THE SUNDAY TIMES.



O RETRATO DE UM GRANDE MUSEU E A HISTÓRIA COMOVENTE DE UM VIGILANTE EM BUSCA DE CONSOLO NA ARTE.

DISPONÍVEL NAS LIVRARIAS
E EM ALMEDINA.NET



MINOTAURO



Sandro Aguilar passa da poesia à prosa

Com um percurso de 25 anos no cinema, chega só agora à sua terceira longa-metragem. Em *Primeira Pessoa do Plural*, o realizador, produtor e montador procurou inspiração no cinema clássico para dar vida ao seu universo atmosférico.

Jorge Mourinha

“Quando a televisão era quadrada, filmava-se cinema o mais panorâmico possível”, explica com um sorriso Sandro Aguilar (Luanda, 1973). “Agora que a televisão está panorâmica, o cinema faz-se em formato quadrado!”

Um pouco de paciência, por favor: há uma razão para começar a falar da terceira longa-metragem do realizador, *Primeira Pessoa do Plural*, por aqui.

“Eu sempre disse que no cinema de autor também existem códigos e academismos”, continua o autor de *A Zona* (2008) e *Mariphasa* (2017). “Acho normal que muitas pessoas estejam um bocado fartas do que agora se quer vender como ‘novo vanguardismo’, ou de um ‘novo’ cinema ancorado nas grandes questões, mas que acaba por ser bastante artificial. Tenho visto muitos cineastas da minha geração, que tiveram o seu tempo de vanguardismos e experimentalismos, a querer experimentar outras coisas, um tipo de tempo contemplativo e de relação com a palavra, com a personagem, com o mundo, que não é uma reacção imediata ao que está a acontecer nem andar atrás com uma câmara à mão a ver o que é que acontece...”

A “geração” de que fala é a “Geração Curtas”, a mesma de Miguel



Primeira Pessoa do Plural
De Sandro Aguilar
Com Cláudio da Silva, Eduardo Aguilá, Albano Jerónimo, Cláudia Efe, Carla Maciel, Isabel Abreu
Em sala



Gomes ou João Pedro Rodrigues, a lufada de ar fresco que rejuvenesceu o cinema português na viragem do século, da qual é parte integrante. Ao contrário dos seus contemporâneos, Aguilar concentrou-se na curta-metragem e nas possibilidades de experimentação que lhe permitia, ao mesmo tempo que fundava O Som e a Fúria, produtora fulcral para o cinema dos últimos 25 anos (assina a maioria dos filmes de Miguel Gomes, mas também de Lucrecia Martel, Maureen Fazendeiro, Salomé Lamas, Ira Sachs, João Rosas, Manoel de Oliveira, Manuel Mozos...), para além de montar para Mariana Gaivão ou Ivo Ferreira. Não são essas as únicas razões para só agora chegar a uma terceira longa-metragem – ou antes, para só agora ela surgir nas salas comerciais, visto que *Primeira Pessoa do Plural* estreou-se há um ano no festival de Roterdão e teve primeira apresentação no IndieLisboa.

Nessa altura, Sandro Aguilar dizia ao PÚBLICO que sentira ter chegado a um ponto-limite e precisava de sair da gaveta em que se tinha encerrado sem dar por isso. Procurando reencontrar o prazer de filmar e contar, procurou novos métodos de trabalho, desenvolveu o argumento em colaboração muito próxima com os actores, escreveu um guião mais detalhado e procurou segui-lo mais à risca. E, sobretudo, foi ver filmes “antigos” (passe a expressão): inspirou-se no cinema clássico americano dos anos 1930 e 1940 para esta história de um casal desavindo (Isabel Abreu e Albano Jerónimo) que, à beira de uma viagem de “segunda lua-de-mel” e sob os efeitos narcolépticos das vacinas do viajante, imagina o que as suas vidas poderiam ter sido. Uma sinopse que pode sugerir um filme muito próximo dos anteriores – atmosférico, elíptico. Mas que, na prática, é diferente para Aguilar: “Estou desta vez a incluir uma série de coisas que imediatamente tornam o filme mais acessível.”

“Quero abrir para o espectador”, concretiza, “mas quero à mesma propor-lhe uma viagem que me interesse a mim também. O filme poderia ser uma narrativa mais escorregia, mais realista, sem fazer derivas por fantasmagorias, emanações...” Mas para Aguilar era essencial chegar a um “meio-termo” de encontro entre filme e público. “Diria que o filme tem elementos que estou a usar pela primeira vez de forma mais evidente: o humor, as mudanças de género mais sinalizadas, um lado mais luminoso, as personagens falarem e exprimirem-se, mesmo que mentindo umas às outras. E isso por oposição a um filme como *Mariphasa*, em que as próprias personagens estão fechadas sobre si próprias.”

Sentir, intuir, viajar
Há um ano, o cineasta falava da sua inspiração nas comédias *screwball*

e nos musicais – em particular nos movimentos de câmara precisamente coreografados pelo director de fotografia Rui Xavier, no modo como os diálogos e as *performances* dos actores eram aqui elementos estruturantes da construção do filme. Hoje, em conversa com o Ipsilon depois de regressar de Roterdão (onde acompanhou como produtor *Projecto Global* de Ivo Ferreira e *A Providência e a Guitarra* de João Nicolau), o realizador confirma que é essa dimensão clássica que lhe apetece explorar agora, porque “o cinema não parece ser a melhor plataforma para a expressão directa das ideias”. “Ele serve, sim, para fazer com que o espectador sinta, intua, atravesse viagens emocionais que passam pelas grandes questões. Mas esse cinema do pensamento directo serve para apaziguar a grande parte dos espectadores que precisa de alguma coisa que está fora de si e que consiga depois exprimir como se fossem ideias suas, que comunga com os outros, ou que faz com que tudo se compreenda. Isso não me parece muito honesto e acho que dificilmente quero seguir isso...”

O que lhe interessa é muito mais intangível, um cinema que permita ao espectador instalar-se no filme e enriquecê-lo com as suas próprias vivências. Fala de uma experiência significativa que viveu há poucas semanas: “Fiquei muito contente ao ver na Gulbenkian, no outro dia, 1200 pessoas no grande auditório a ver *A Minha Noite em Casa de Maud*, do Éric Rohmer, em absoluto silêncio sagrado.” Uma confirmação de que “há um espaço para essa coisa que acontece em segundo plano, uma forma mais inteligente de comunicar directamente, mais do que tentar

“A única coisa que tenho dito aos espectadores quando apresento o filme é que não lutem com ele”

Sandro Aguilar quis sair da gaveta em que se tinha encerrado sem dar por isso



NUNO FERREIRA SANTOS

enfiar à força ideias que são muito complexas e com as quais o cinema não consegue lidar”.

De certo modo, é como se, com o tempo passado desde a sua estreia em Roterdão, Sandro Aguilar estivesse mais convencido da justeza do rumo que abriu. “Tenho estado mais perto da poesia durante grande parte da minha carreira”, aponta. “Desta vez estou um bocadinho mais próximo de um cinema ficcional não linear, mas que tem algumas regras de funcionamento mais explícitas, e que joga com a liberdade de toda uma literatura que continua a ser feita de forma bastante febril, bastante livre.”

Fala dos encontros com o público que pontuaram o caminho de *Primeira Pessoa do Plural* nos últimos 12 meses (Albano Jerónimo e Rui Xavier foram ambos premiados no festival de Sevilha): “Gosto muito de fazer o exercício de dar dois passos atrás e tentar olhar para o filme como se não fosse meu. E quanto mais distante estou, mais o consigo fazer. A única coisa que tenho dito aos espectadores quando o apresento é que não lutem com ele. É um compromisso muito evidente e muito imediato: o filme vai criar as suas próprias regras de funcionamento. Mas há um exercício de diálogo. Mais exigente, mas, ao mesmo tempo, mais compensador.”

É assim reconhecido pelo público? “Sim, tive muitas reacções emocionais: pessoas que saem a chorar, pessoas que saem num nível de contentamento enorme, pessoas satisfeitas, pessoas frustradas porque aquilo é uma couraça que é difícil, às vezes, de furar... É preciso aceitar este primeiro compromisso, e isso é cada vez mais difícil.” Cita explicitamente a projecção no IndieLisboa: “Tive uma espantosa reacção quando o filme passou para uma sala cheia, senti a resposta dos espectadores nos sítios certos. Gostava muito que, agora, esta estreia fosse uma espécie de *reset* para o filme, uma oportunidade para, finalmente, apresentar em pessoa um amigo de quem se fala há muito tempo.” Um filme que remete para uma era de histórias com gente lá dentro mais do que para as experiências narrativas da época do autor. Sem que haja da parte de Sandro Aguilar qualquer tipo de ilusão sobre o momento que se vive.

“Está a ser cada vez mais complicado estreitar filmes”, admite. “Vamos esperando pelos melhores momentos para que possam ter alguma visibilidade. Mas o importante para mim é que efectivamente ele possa ser descoberto. Os filmes que fazem propostas novas têm de explicar ao espectador qual é essa proposta, mas tem de haver, do outro lado, disponibilidade para abraçar uma coisa que não é igual ao que se viu ontem.”



Culturgest

Fundação Caixa Geral de Depósitos

Teatro x

Prendre Soin / Cuidar

26-28 FEV M/12

Alexander Zeldin



Música x

Lavoisier

era com h

12 MAR M/6



culturgest.pt

Garrel *underground* ou o *blues* das origens

Philippe Garrel e Jean Eustache (1938-1981) são nomes centrais do pós-Nouvelle Vague. Um ciclo em Lisboa, com extensões noutras cidades, junta-os. Falámos com Garrel, do Maio de 68 a Nico.

Luís Miguel Oliveira

Garrel na actualidade, à esq., e em 1972, com Nico, em *La Cicatrice intérieure*

O Cinema Nimas, em Lisboa, junta, desde ontem, “os inclassificáveis do cinema francês”: Philippe Garrel e Jean Eustache. O programa do ciclo apresenta 26 filmes (em cópias restauradas), realizados entre 1964 e 2005, com especial incidência nas obras dos anos 1960 e 1970. Haverá extensões num formato mais reduzido no Porto (Teatro Campo Alegre), Setúbal (Auditório Charlot), Coimbra (TAGV), Braga (Theatro Circo) e Figueira da Foz (CAE).

Garrel e Eustache são talvez os dois nomes centrais da primeira geração pós-Nouvelle Vague. Um vive, o outro não: Eustache suicidou-se em 1981, aos 42 anos, Garrel chega aos 78 neste ano, na posição de uma das últimas testemunhas de uma época.

Ele fala disso – do seu instinto de sobrevivência, dos amigos que morreram – nesta entrevista ao Ípsilon a propósito de uma retrospectiva que tem o centro na sua fase “*underground*”, a que vai do Maio de 1968 (esse fantasma tão vivo em *Os Amantes Regulares*) ao final dos anos 1970, feita de maravilhosos filmes que aliam a dureza vanguardista a uma poesia escura, dotados de um veneno muito *fin de siècle*, se tentarmos classificar o que se apresenta como “inclassificável”, e pontuados por uma presença toda fogo e gelo: Nico, a trágica Nico, a magnética Nico, inseparável do *bleu des origines*, do azul (ou do *blues*) das origens, do cinema de Garrel, tantas vezes evocada em vários dos igualmente maravilhosos (mas “diferentes”) filmes que o realizador fez a partir dos anos 80. “Amei outras mulheres, mas...”

Teve um papel importante na escolha dos filmes a exibir nesta retrospectiva. É curioso que o foco esteja na sua obra até ao fim dos anos 70, o período mais *underground*. São poucos os filmes posteriores. Porquê? São os filmes de que tenho os direitos. Os outros têm os direitos dispersos

por vários produtores, o que torna muito complicado montar uma retrospectiva em pouco tempo, implica muita negociação. Portanto, é uma questão muito prática, mostro os filmes que me pertencem. Não todos, mas quase todos. Aliás, na maior parte dos casos, estes filmes nem tiveram produtor. E depois há filmes de que recuperei os direitos, fico muito contente por poder mostrar *Os Amantes Regulares*, que penso que não se estreou em Portugal...

Esse estreou-se numa altura em que era raro chegarem cá filmes seus. Até foi relativamente bem-sucedido, para toda uma geração foi o primeiro contacto com o seu cinema, e creio que deixou uma marca.

Não tinha noção disso. É o filme que recomendo àqueles que não são cinéfilos muito cultivados e querem começar a conhecer a minha obra. Em compensação, tenho a certeza de que a maioria dos filmes mais antigos ficou inédita aí: *Le berceau de cristal*, *Le Bleu des origines*...

Comercialmente, sim. Só foram vistos em retrospectivas, na Cinemateca, por exemplo. Aliás, o Philippe esteve na Cinemateca, em meados dos anos 2000, numa dessas ocasiões.

Sim, claro que me lembro. Como se chamava o antigo director?

João Bénard da Costa.

Isso, um homem fantástico. Lembro-me que a Cinemateca tinha duas salas, e numa noite uma sala estava a passar um Iosseliani, e estava cheia, e a outra um filme meu, que tinha meia dúzia de pessoas [ri-se].

Voltando a esta retrospectiva: penso que, apesar de tudo, mostra bem a minha passagem do *underground* a um cinema mais clássico, quando comecei a trabalhar com argumentos. Nunca tinha escrito um argumento e a primeira vez que trabalhei assim foi em 1979, com *L'Enfant secret*.

Que é o início da segunda fase



da sua obra. Penso naquela frase de *Le petit soldat* de Godard, “acabou o tempo da acção, começou o tempo da reflexão”, porque grande parte da sua obra pós-1979 se constrói através de reflexos da primeira fase. É como se tivesse chegado o tempo da reflexão.

Sim, absolutamente. Mas o mais decisivo não foi começar a trabalhar com produtores. Aliás, em *L’Enfant secret* não tive produtor. Decisivo foi começar a trabalhar com argumentos, a fazer um cinema mais narrativo, mais “fácil de ver”. O trabalho também se torna completamente diferente, o acesso aos meios... Porque é que *Le Révélateur* ou *Les hautes solitudes* são filmes mudos? Porque simplesmente não tinha dinheiro para pagar a uma equipa de som. Mas a regra que sempre mantive, em qualquer época, foi filmar em 35mm. Até ao último, *Retrato de Família com Teatro de Marionetas*. **Lembra-se do que é que o levou a procurar outro rumo?**

Eu entrei no *underground* em 1968. O meu mundo tornou-se o *underground* cultural, estive em Nova Iorque, conheci o [Andy] Warhol, mostrei-lhe os meus filmes, ele mostrou-me os dele, etc. Era o meu mundo. Mas no fim dos anos 70, logo a seguir ao meu último filme *underground* (*Le Bleu des origines*), tive a sensação nítida de que era um barco que estava a afundar-se. E eu a afundar-me com ele, vivia muito mal, vivia como um daqueles pintores que nunca saíram da miséria. Pensei, muito simplesmente, que tinha de mudar de vida. E de certa forma o sucesso de *L’Enfant secret* salvou-me. Outros da minha geração passaram pela mesma encruzilhada, penso em Chantal Akerman, que por essa altura também emergiu do *underground* dos anos 70 para outra superfície. Também intuíu que o *underground* estava lixado.

Chantal também foi uma presença nos seus filmes. Aquele lindíssimo plano dela, aliás muito warholiano, em *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights*...

Esse plano de *Sunlights* foi filmado por mim. Adorava-a. Acho maravilhoso que nestes últimos anos ela tenha atingido este grau de sacralização que atingiu, porque o merecia há muito. Pena é já não ter assistido a isso, mas enfim... Como dizemos em França, os poetas bons são os poetas mortos. Era uma das poucas pessoas de quem fui amigo no meio do cinema. Soube da morte dela em Nova Iorque, num festival onde ela também era esperada. Cruzei-me com Agnès Varda, que me deu a notícia: “A Chantal suicidou-se”. Foi duríssimo. Foi nesse momento que pensei: daqui a dez anos, Chantal será como Marguerite Duras. E acho que não me enganei.

Voltando a si e a essa saída do *underground*: tinha também a sensação de ter esgotado esse caminho, criativamente?

Não, de maneira nenhuma. Foi uma questão de pura sobrevivência, completamente material. O gueto do *underground* estava cada vez mais cerrado, e se queria viver do cinema tinha de tocar um público mais convencional. Coisa que, de resto, nunca consegui plenamente porque... Os meus modelos são Godard e Truffaut, o que eles fizeram é insuperável, estão para o cinema como os impressionistas para a pintura. E o cinema que me interessa é o cinema da Nouvelle Vague em diante, enquanto que para uma grande parte do público convencional a Nouvelle Vague foi como um fim do cinema.

Mas também tem um gosto pela aura fantasmática do cinema mudo... e não é só nos seus filmes mudos que isso se revela.

Sim, claro, foi a maior revelação dos programas de Henri Langlois na Cinemateca Francesa. Está outra vez a voltar, creio, mas houve uma altura em que quase desapareceu da programação da Cinemateca, de forma injusta até para a história do cinema. Langlois dizia que “é preciso conservar tudo”, mas nunca disse que era preciso projectar tudo... E às vezes tenho a sensação de que a Cinemateca passou a acreditar que tem de projectar tudo [risos].

Chegou ao cinema muito novo, em 1964, com 16 anos, ainda apanhou os últimos andamentos da Nouvelle Vague. *Les Enfants désaccordés, Marie pour mémoire*, os seus filmes antes de 1968 vão muito nesse encalço...

São filmes de discípulo, sim. **E se falávamos da ruptura de 1979, há que falar desta também. Em 1968 faz *Le Révélateur*, faz *La Concentration*, que cortam completamente com esse lastro, estão já noutro território. Que aconteceu em 1968? Foi só o mês de Maio?**

Gosto muito de uma coisa que Chantal conta num dos seus livros. Diz que quando era adolescente se achava muito original, que o seu pensamento era único, etc. E depois chegou 1968 e descobriu que toda a gente era como ela e pensava como ela. 1968 teve esse poder: calibrar uma geração, a primeira geração do pós-guerra, fazê-la descobrir-se como geração. Uma das grandes influências intelectuais que tínhamos eram Guy Debord e a sua crítica da sociedade do espectáculo. Quando se percebeu que Maio estava perdido, recorde-me de ter jurado nunca fazer um filme sobre o Maio de 68, nunca o transformar num espectáculo. Só quebrei essa jura nos anos 2000, numa altura em que se começavam a dizer os maiores disparates sobre o Maio de 1968. Achei que nós, os que o tínhamos vivido, ►

Na má companhia de Jean Eustache

A lenda do cinema francês chega finalmente inteira às salas portuguesas.

Conforme ficara prometido em 2022, quando *A Mãe e a Puta* foi reposto, eis o restante Eustache de volta às salas portuguesas, em cópias que são o fruto de uma operação de restauro geral da obra do realizador francês. “De volta” é força de expressão, porque na verdade, e fora o especialíssimo caso de *A Mãe e a Puta*, os filmes de Eustache nunca chegaram ao nosso circuito comercial. Para a maioria do público potencial, a ocasião será de total descoberta.

E que descoberta! É um cinema que já não se faz, mescla de brutalidade e refinamento, marcado por uma violência sentimental que não dá tréguas, a obra de um homem romântico, mas realista, ou vice-versa, que põe as duas coisas, romantismo e realismo, a despedaçarem-se uma à outra.

É um cinema de pólos e contrapólos. O protagonista (Jean-Pierre Léaud) de *A Mãe e a Puta*, em dado diálogo, compara certo ambiente parisiense aos filmes de Murnau, “que são sempre a passagem do campo para a cidade, do dia para a noite” (citamos de memória). Podia-se dizer o mesmo dos filmes de Eustache – o seu primeiro filme, *As Más Companhias* (depois “colado” ao segundo, *O Pai Natal Tem Olhos Azuis*, e apresentado num programa duplo com o título *Os de Robinson*, que é como será apresentado no Cinema Nimas, em Lisboa), é o relato de uma passagem do dia para a noite e da noite para o dia nos bairros boémios de Paris (Montmartre, Pigalle), seguindo dois rapazes em missão de engate sempre frustrado. No seu livro sobre Eustache, o crítico de cinema Philippe Azoury fala de *As Más Companhias* como um filme impregnado pelo veneno de



Céline (trata-se, afinal, de uma miniviagem ao fim da noite), mas curiosamente nem assinala uma fortíssima referência implícita: no topo de uma rampa de acesso a Montmartre, os rapazes param diante do Moulin de la Galette, o bar conhecido por ser, nos anos 30, o pouso dos dias e das noites do escritor.

A crueza do olhar de Eustache sobre a sexualidade masculina ►

***As Minhas Namoradinhas* (1974) e *O Pai Natal Tem Olhos Azuis* (1966)**



Jean Eustache (1938-1981)

► desprovida de privilégio social, lançada nesse filme, terá ecos e cambiantes ao longo da sua obra (caso em particular de *As Minhas Namoradinhas*, talvez o maior filme jamais feito sobre o despertar sexual adolescente), mas se os rapazes são “almas mortas”, simples corpos tomados por pulsões biológicas, a mulher que é o alvo deles não é melhor (banal, desenhada, diz coisas racistas). Mas a questão social – a passagem do campo para a cidade – é crucial em Eustache, nunca didacticamente (só assim pode ser associada à miséria sexual, à exclusão). É um eco da sua origem (nasceu em Pessac, perto de Bordéus, terra que filmou nas duas *Rosière de Pessac*, em 1968 e 1979), uma origem sem pergaminhos sociais, e intelectualmente autodidacta: trabalhava como electricista nos caminhos-de-ferro quando se aproximou do círculo cinéfilo parisiense, a Cinemateca e a redacção dos *Cahiers du Cinéma* (onde a mulher era secretária), e se fez adoptar por ele.

Os seus filmes sobre o “campo” (para além dos de Pessac, *O Porco*), cada vez mais abandonado pela sofisticação da “modernidade”, são como o prenúncio de uma tragédia política que hoje, 50 anos depois, entendemos melhor (pensando na implantação da União Nacional na ruralidade francesa).

Por isso, talvez o grande contrapeso “documental” ao poder centrípeto de *A Mãe e a Puta* esteja no filme mais radicalmente íntimo de Eustache: *Número Zero*, uma longa entrevista, de câmara absolutamente estática, com a sua avó.

É um filme de ligação: para além da ligação familiar, faz a ligação de todas as “passagens” do cinema de Eustache – no relato da avó sobre a vida rural doutro tempo ecoam todas as questões, mas agora em “vivido” e em discurso directo, que assombram as ficções de Eustache, a exclusão social, a miséria sentimental e sexual, os costumes, a economia, o lugar das mulheres e o lugar dos homens, a tradição e a sua subversão. Ao centro do enquadramento, entre avó e neta, uma garrafa de uísque que vai enchendo os copos dos dois, como o vinho de missa que vem atestar a comunhão. **L.M.O.**



► devíamos trazer o nosso testemunho. E foi então que escrevi o argumento de *Os Amantes Regulares*. Aliás, nem acho que tenha traído a minha jura; foi, antes, a sociedade que traiu a memória do Maio de 1968.

Os Amantes Regulares é quase um épico...

E foi o filme que me foi mais difícil produzir. O capitalismo não gosta de dar tiros nos pés, como se costuma dizer. Para mim, é um filme sobre a noite. Conta a tomada de poder sobre a noite. No Maio de 1968, durante o dia havia várias gerações envolvidas, mas quando o sol se punha ficávamos só nós, os que tínhamos 20 anos ou menos. Romanticamente, é isso que recordo: tomámos o poder sobre a noite. Hoje em dia, é o meu filme preferido.

Também lançou aí o seu filho Louis.

Sim, que tinha 20 anos nessa altura, a mesma idade que eu tinha em 1968. Foi uma razão importante. Para mais, ele vinha do filme de Bertolucci sobre o Maio de 1968, *Dreamers*, que ao pé do meu era uma superprodução. Tinha figurinos luxuosos, por exemplo. Pedi-lhe para me deixar usá-los. Ninguém sabe disto, mas muito do guarda-roupa dos *Amantes* vem de *Dreamers*. E depois, apesar de o meu ser uma “série B” face ao dele, ficou todo invejoso quando o viu.

A propósito de presenças, volto aos anos 70: o seu encontro com Nico e a presença dela nos seus filmes são absolutamente determinantes. É como o emblema da sua fase underground.

Conheci-a em 1968, ela vinha da Factory de Andy Warhol.

Mas conheceu-a lá?

Não, foi Pierre Clémenti que a conheceu lá e lhe falou de mim. E quando estávamos a rodar *Le Lit de la Vierge* em Itália, convenceu-a a vir ter conosco. Estávamos alojados numa cave, onde havia um harmónio. Mal chegou, sentou-se ao harmónio e improvisou uma canção. Pedi ao engenheiro de som para gravar e foi assim que apareceu uma canção de Nico na banda de som de *Le Lit de la Vierge*. Depois pediu-me para entrar

“No Maio de 1968, durante o dia havia várias gerações envolvidas, mas quando o sol se punha ficávamos só nós, os que tínhamos 20 anos ou menos. Romanticamente, é isso que recordo: tomámos o poder sobre a noite”

O Coração Fantasma (1995) e Elle a passé tant d’heures sous les sunlights (1985), no topo



no filme e disse-lhe: “Neste não, vou fazer um filme para ti.” Foi *La Cicatrice intérieure*. Ela estava sempre a compor e a cantar e a minha questão era: como é que vou filmar esta música? A resposta que encontrei foi filmar uma sucessão de *travellings*, com a câmara a traduzir o ritmo da música, em paisagens desérticas como num [documentário da] National Geographic abstracto. Os desertos da Califórnia, o Egipto, a Islândia... Enquanto eu preparava os *travellings*, ela preparava as canções. Foi o meu primeiro filme a estreiar-se comercialmente, num cinema de Paris completamente cheio. Era 1970 ou 1971, época do apogeu do *underground*...

Mesmo quando Nico deixou de aparecer fisicamente, continuou a ser uma presença espiritual.

Já Não Ouço a Guitarra foi feito em resposta à morte dela.

Mas Nico morreu em 1988 e ainda antes disso os seus filmes estão cheios de reflexos dela.

L’Enfant secret, Sunlights...

E muito depois também, *A Fronteira da Alvorada*, por exemplo.

Não é necessariamente algo deliberado. Nalguns casos, sim: *L’Enfant secret* era muito deliberadamente a história cifrada de como nos amámos. Mas depois é uma coisa que vem a pouco e pouco, mais ou menos inconscientemente. Até em *Os Amantes Regulares* há uma evocação da sua presença. Amei outras mulheres, mas... Independentemente disso, eu nunca conheci uma artista como Nico, alguém que fundisse tanto a vida e a criação artística. Quando vivíamos juntos, ela estava sempre, sempre, a fazer música, a compor. Ao mesmo tempo, quando penso nisso, creio que me toca porque me recorda a minha família. Eu venho de uma família de marionetistas, que vivia em função da sua arte, a vida e o espectáculo estavam completamente imbricados.

Esse é o tema do último filme, mas na verdade a família é uma presença constante na sua obra. Famílias ficcionais, mas também a sua família: os filhos Louis, Esther, Léna, mas sobretudo, e antes deles, o seu pai Maurice...

E as mulheres com quem vivi... Sim, é uma coisa que me interessa muito, filmar nesta proximidade. Alguns filmes que fiz com Louis nem os teria feito com outro actor. Louis, Esther, Léna, todos eles sabem fazer muito mais coisas do que eu. O meu pai Maurice também sabia fazer muito mais coisas do que eu, fez muito cinema, mas foi sobretudo um actor de teatro a vida toda. E eu adoro isto, adoro estar perante os meus próximos a fazerem coisas que eu não sei fazer.

Os seus filmes vão passar em paralelo com os de Jean Eustache. São provavelmente os dois nomes centrais do pós-Nouvelle Vague, mas, além disso, também houve uma proximidade e, apesar de ele ser dez anos mais velho, chegaram ao cinema na mesma altura. Menciona-o explicitamente em *Sunlights*, o primeiro filme que fez a seguir à morte dele...

Eustache foi o primeiro “pós” da Nouvelle Vague, penso. Conheci-o quando ele rodava *O Pai Natal Tem Olhos Azuis*, apadrinhado por Godard... conhece a história?

Sim, Godard passava-lhe película desviada da produção de *Masculin féminin*...

Exacto, e eu tinha arranjado um trabalho na televisão a seguir ao meu primeiro filme, a realizar apontamentos culturais. Um dia pediram-me para pensar num programa sobre “émulos de Jean-Luc Godard” e lembrei-me logo dele. Tornou-se uma raridade porque é a primeira entrevista filmada com Eustache. Cruzámo-nos muito cedo. Acho uma ideia maravilhosa misturar os nossos filmes uns com os outros.



ANTONIO JORGE SILVA

Rude ou encantatória, a natureza em devir

Húmus articula diálogos entre Júlio Pomar, Graça Morais e a dupla Daniel Moreira e Rita Castro Neves.

Luísa Soares de Oliveira

Se fosse vivo, Júlio Pomar completaria 100 anos em 2026. A efeméride será celebrada com diversas iniciativas, mas, para já e até Abril, o Atelier-Museu do grande pintor apresenta uma exposição importante que, como é norma na instituição lisboeta, coloca em diálogo a obra de Pomar com a de outros artistas.

Para *Húmus*, com curadoria de Ana Rito, foram convidados Graça Morais e a dupla Daniel Moreira e Rita Castro Neves – a primeira, pintora de enorme talento que aos poucos tem vindo a aproximar-se do lugar que merece ocupar na contemporaneidade em Portugal, de onde o preconceito e a misoginia habitual a tinham afastado; os últimos, de uma geração muito mais recente, autores de uma obra que privilegia o desenho, a escultura, a fotografia e o vídeo como modos de expressão.

Ana Rito convoca a literatura e a poesia para o título da exposição, *Húmus*, através dos dois autores, Raul Brandão e Herberto Helder, que escolheram esta palavra para título de livros seus. Ambos trabalharam literariamente a metamorfose e a transmutação, destaca a curadora. E já se tratava de uma “conversa”: em 1967, quando publicou o seu livro, Herberto Helder entendia-o como um diálogo com a obra de Brandão, datada de 1917.

É interessante esta colagem à literatura e às belas-letas num conceito expositivo, sobretudo se recordarmos que o ensaio estético e a crítica de arte têm andado a fugir dessas disciplinas desde que se autonomizaram, há coisa de 70 anos... mas continuemos. O carácter transitório – da imagem, do estilo, do signifi-

cado, do código, do texto – é por esta razão a base do projecto curatorial; e para a escolha dos três artistas que coloca em diálogo com a obra de Pomar, Rito deu uma particular atenção às grandes linhas conceptuais das respectivas obras.

Entramos na sala principal do museu e percebe-se de imediato que o desenho é a expressão artística que aqui domina; não apenas pela multiplicidade de obras sobre papel de todos os artistas, mas também pelas próprias características formais de uma série de elementos naturais apropriados e modificados, montados numa parede, que se dão a ver entre a escultura e o desenho. São de um projecto já com alguns anos de Daniel Moreira e Rita Castro Neves, que aqui dialoga bem com a *assemblage* de Júlio Pomar. No meio da sala, duas grandes esculturas em folha de metal dos artistas mais jovens, vindas de um projecto sobre as gravuras de Foz Côa (providas, nas costas, de uma espécie de caixas com objectos trazidos dessa região), mantêm esta ligação ao desenho. E este é um elo importante neste contexto: o desenho é o meio por excelência do registo imediato da paisagem e do lugar, e a obra desta dupla articula-se sempre num conceito de reconhecimento e redescoberta.

Há, em *Húmus*, algumas peças inéditas, todas com uma narrativa subjacente. Encontramos uma escada com uma pena de grifo atada num degrau, apanhada num rio onde estas aves se banham. No exterior do edifício estão esculturas de parede – alfaías transformadas que guardam a memória do seu antigo uso. Destaca-se, no discurso de Moreira e Castro Neves, que vivem e trabalham

entre o Porto e a Beira Alta, a preocupação em materializar objectos artísticos sustentáveis.

“As madeiras que usámos nesta escada vieram de um grande incêndio que destruiu os terrenos em torno da nossa casa em 2024”, explicam. As memórias dos materiais são valorizadas, bem como a auto-referência e a multiplicidade de experiências. “Gostamos de trabalhar com cientistas e artesãos populares em projectos que podem demorar três ou quatro anos.”

A curadora também dissemina o seu pensamento por outras disciplinas para além do ensaio estético. Pelo espaço expositivo vamos descobrindo “textos constelares” numa abordagem poética, literária e filosófica ao *húmus* do título, a matéria orgânica que permite que a vida na terra e nas coisas que dela dependem aconteça. Trânsitos e mutações, uma “metamorfose sem complexos entre o humano, o mineral e o animal”, reflecte Ana Rito.

A beleza radical de Graça Morais

A escolha destes três artistas para dialogarem com Júlio Pomar é assumida pela curadora e, no caso de Graça Morais, justificada pelo facto de já se ter realizado uma exposição com obras de ambos no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, em 2024.

No caso de *Húmus*, são desta artista as duas melhores peças que encontramos na exposição: *Vieiro II*, de 1983, e *Suspensão entre a terra e a lua*, não datada. A primeira, que conjuga uma representação de um torso masculino empunhando uma faca ensanguentada e a imagem de uma

raiz/tubérculo/útero, é de uma violência que roça o mal-estar. É também explícita – obscena? – quanto à rudeza do mundo rural em que a pintora cresceu e conheceu, muito distante do encantamento ainda romântico traduzido pelo olhar de Daniel Moreira e Rita Castro Neves sobre a natureza.

Máscaras que são troncos, insectos que se tornam mulheres e a realidade de uma natureza antiga, perigosa, sempre em ligação com forças anteriores a todo o verniz civilizacional: este é o universo de Graça Morais, de uma radicalidade que não tem paralelo em nenhum dos outros artistas aqui expostos. Ana Rito encontra alguma ligação entre a iconografia desenvolvida por esta artista e as *assemblages* de Júlio Pomar, de que vamos encontrando mais alguns exemplos no decorrer da visita. Selecionou ainda desenhos deste último pintor que representam caracóis, cabras, abelhas, arados, uma camponesa... Só dificilmente os conseguimos apreciar dentro do conceito da exposição. E, no entanto, há pinturas de Pomar que se adaptariam excelentemente às mutações de que *Húmus* trata – pensamos na série dos “índios”, feita depois de uma viagem ao Brasil em 1988.

Toda a exposição transmite subliminamente a presença de uma oposição radical entre natureza e cidade ou, melhor dizendo, entre natureza e cultura, que, na realidade, só pode existir como simulacro: é que transportamos connosco, para onde quer que formos, o nosso olhar e o nosso pensamento sofisticado.

“O Júlio Pomar era totalmente urbano”, diz Graça Morais. Interessava-se pelo motivo e o tema, a figura

sobre o fundo e, sempre, pela imagem humana. As raras paisagens que pintou são totalmente marginais em relação à totalidade de um corpo de trabalho imenso e central na arte portuguesa do século XX. A máscara e o híbrido também o interessaram, mas como modos de representar as muitas facetas que o humano e o animal podem revestir – e que não encontramos nas obras aqui expostas. Estes são os reparos que têm de ser feitos a esta exposição.

“O Júlio Pomar visitava muitas vezes o meu atelier, como de resto a Paula Rego, o [António] Dacosta e a Menez. E eu ficava na casa dele quando ia a Paris”, recorda Graça Morais, antes de concluir: “Éramos todos colegas de galeria, a III. Eu era a mais nova, mas sempre senti que o meu trabalho era apreciado”.



★★★★★

Húmus

De Júlio Pomar, Graça Morais, Daniel Moreira e Rita Castro Neves. Curadoria de Ana Rito

LISBOA. Atelier-Museu Júlio Pomar. Rua do Vale, 7. De 3ª a domingo, das 10h às 13h e das 14h às 18h. Até 5 de Abril.



Presenças e ausências: Luisa Cunha no CAV de Coimbra

Exposições

Entre corpo, imagem, som e palavra

Em Coimbra, Luisa Cunha apresenta memórias e retratos sem rosto. *Constança Babo*

Há mais para além do que os olhos conseguem ver
De Luisa Cunha

★★★★★

COIMBRA. CAV – Centro de Artes Visuais. Pátio da Inquisição, 10. Terça a domingo, das 14h às 19h. Até 8 de Março

A presença encontra-se também na ausência. No espaço, permanece um vestígio, um rasto, apesar da ausência do corpo físico. É, justamente, a percepção da presença de Luisa Cunha (1949, Lisboa) que constitui o fio condutor da sua actual exposição no CAV - Centro de Artes Visuais de Coimbra.

Nas diversas obras, denota-se uma medição (e mediação) da vida e do mundo através do corpo e da experiência. Também o próprio

título da exposição, *Há mais para além do que os olhos conseguem ver*, aponta para tudo aquilo que não se encontra contido no que nos é visualmente entregue. Esta sugestão de algo mais, de algo de outro, é expressa desde a primeira obra exposta, uma peça sonora que nos diz “outra exposição”. Aqui, e numa segunda obra sonora que mais adiante se projecta, como indica o curador Miguel von Hafe Pérez, trata-se “da voz enquanto corpo, da voz enquanto presença corpórea”.

Mas não é sobre uma outra exposição que nos debruçamos. É sobre esta, inaugurada a 13 de Dezembro, no CAV. Composta por um valioso conjunto de obras, demonstra a imensa qualidade do trabalho de Luisa Cunha, artista que desde a década de 1990 desenvolve uma prática multidisciplinar que tem no seu eixo o cruzamento da imagem com o que designa “textos sonoros”, isto é, instalações sonoras que surgem de forma inesperada no espaço expositivo. Palavra, imagem e corpo, semântica e física são articulados de diversas formas e compõem uma exposição que nos intriga tanto quanto cativa.

Com aproximação à arte conceptual, é com recursos, materiais e formas simples que a obra de Luisa Cunha se apresenta sob a forma de imagens fotográficas e em movimento, escultura e instalação, som e

alguns momentos de *performance*. Destes últimos, mais activos, onde se percebe e até imagina a acção do corpo da artista, destaca-se uma obra que se desdobra ao longo da parede mais extensa da galeria, com mais de 30 metros. A frase que a compõe, em linha e enquadrada em altura pela estatura da artista, é repetida várias vezes: “Os saltos dos meus sapatos têm 5cm de altura e estando de pé esta é a linha ao longo da qual escrevo com menor esforço escrever ao longo desta linha é escrever ao longo desta linha tudo o que escrevesse acima ou abaixo desta linha não era escrever nesta linha”.

Outras obras também se medem pelo corpo da artista e, de certo modo, retratam-na, como é o caso de um rectângulo vermelho, pintado na parede, relativo às suas altura e largura, no início da exposição. Um pouco mais adiante, *Selfies #1*, com a repetição da palavra que lhe dá nome, remete também para o auto-retrato, de forma bastante directa ainda que ausente de um rosto. Ao seu lado, as datas das exposições da artista, de 1993 a 2018, compõem uma espécie de *curriculum vitae* que reduz parte do percurso da artista a uma sucessão de números.

Os retratos sem rosto continuam em *Mulher de 58 anos aos 2 anos* (2009), uma série de “imagens-texto” com frases como “fotografia de mulher de 58 anos aos 2 anos com olhar franzido e preso”. Imaginamos figuras, situações e cenários, sem nunca termos acesso àquilo que são as suas fotografias de família. As rememorações e o cruzamento de texto e imagem prosseguem em *R/C* (2016), acrescentando-se aqui a ideia de casa, de lar. Janelas, portas e passagens são, aliás, elementos presentes nesta e noutras obras, nomeadamente em *I’ll be back* (2013), fotografia da montra de uma loja, coberta por papel. Há ainda um vídeo de registos da rua, capturados a partir da janela da casa da artista em Belém, Lisboa. Ao longo da exposição, somos confrontados com uma sucessão de aberturas e fechamentos, revelações e ocultações.

Uma das obras mais interessantes da exposição é composta por uma toalha pendurada e um cabide vazio. Os dois objectos sugerem-nos uma acção e o título *02.13* (2018) aponta para um tempo. São inúmeras as ilações que podemos retirar das peças, da sua utilização e abandono, da existência de um sujeito ou do seu desaparecimento, da precariedade do humano ou do artista. Mas, tal como as restantes obras, na medida em que correspondem a memórias da artista, não lhes devemos acrescentar mais do que aquilo que nos mostram, mais do que aquilo que são.

Música

Pop

Wuthering Heights ouve-se melhor do que se vê, graças a Charli XCX

A banda sonora não redime o filme medíocre de Emerald Fennell, mas é, por si só, um triunfo gótico pós-*Brat*. *Pedro João Santos*

Wuthering Heights
Charli XCX
Atlantic

★★★★☆



E se a única obra de Emily Brontë fosse literatura erótica, oca, de cordel? Era a pergunta que

ocupava a humanidade há demasiadas décadas até a realizadora Emerald Fennell se incumbir, mui heroicamente, de nos dar resposta. Não é a única tormenta imemorial desenterrada por *O Monte dos Vendavais*, a nova adaptação filmica que ousa questionar também o seguinte: o que fará Charli XCX depois do álbum-sensação *Brat* (2024)?

Se tudo isto parece vir a despropósito, pelo menos não

tenta enganar ninguém. É o feito bem publicitado desta revisão pós-moderna de *O Monte dos Vendavais*: orgulha-se de ser primária, de fazer vista grossa às subtilezas de Brontë, para converter tudo em *fan fiction* plástica e poptimista. Mas o poptimismo de Fennell contenta-se com tresler um clássico e esvaziá-lo, pintando-o de cores garridas (modo *Marie Antoinette* de Sofia Coppola, mas sem nada para dizer). O poptimismo de Charli XCX, por sua vez, é expansivo: vai esgravatando a forma convencional da canção pop para desbloquear algo mais terrífico.

A música britânica já o tinha feito em *Brat*, onde abriu uma fenda entre as glórias da boémia e a contabilidade da autodestruição, recorrendo a electrónica existencial e movida a cocaína. Mas o que a leva ao *Monte* nem sequer é a neve: são as potencialidades góticas do amor sem remédio, curiosamente mais fiéis à crueldade do romance do que ao cadáver maquilhado do filme. Não que as canções sejam de fino recorte literário ou que tentem dissecar os estados de espírito de Catherine ou Heathcliff (os estudos de personagem são até mais fortes em *Brat*); nunca houve regras para adaptar este livro (Kate Bush nem sequer o leu – viu apenas a adaptação televisiva da BBC – antes de o resumir magistralmente na sua canção de 1978.)

É no sentido mais literal de banda sonora que *Wuthering Heights* se concretiza: na medida do universo brontiano, é um triunfo (mediante alguma capacidade de abstracção do ouvinte); na medida do filme, é uma gritante fuga ao tema,



Charli XCX invoca fantasmas e angústias

daquelas que desqualificam os examinandos. Lançando mão de cordas e teclados em igual medida, XCX e o produtor Finn Keane escalam as colinas de Yorkshire e descem ainda aos pântanos. Um momento de *Brat* vem à memória, onde o orgânico e o maquinal já se fundiam: *Everything is romantic* poderia ser um protótipo, se esconjurado de toda a euforia.

Quando a cantora salta com uma corda à volta da cintura, vai dar a território algo familiar: as baladas *Chains of love* e *Altars* remontam a *True Romance* (2013), álbum de estreia, onde o refrão era tão forte como a paisagem electro-melancólica. Quando se atira sem segurança, há algo de mais chocante a acontecer. A paranóia de *House*, com um monólogo de John Cale, vai beber tanto à serralharia industrial de Nine Inch Nails como à abrasão vocal de Lingua Ignota. Escutá-la nos *subwoofers* da sala de cinema, logo na sequência de abertura, é um presente envenenado: justifica o preço do bilhete, mas promete um terror psicológico que nunca será consumado por Fennell. (O filme só ganha na expressão sado-maso: *Out of myself* fala da transcendência da submissão, sem levar nem um centímetro.)

Essa desadequação energética não impede *Wall of sound*, outra das músicas transportadas para o filme, de o tornar mais memorável (durante a cena em que ocorre, pelo menos). Violinos, viola, violoncelo e contrabaixo conspiram para a máxima fatalidade, arrastados pelos bigodes. Roçam a dissonância, não procuram resolução, e – especialmente admirável para uma banda sonora – resistem ao drama balofo de um Hans Zimmer, coisa a que Rosalía não resistiu em *Lux*. Nesta conjuntura orquestral da pop, XCX decidiu pôr os cordofones ao serviço de algo mais obscuro. Não sendo exactamente um disco dos Dead Can Dance ou dos Depressive Silence, não deixa de emular a aura do dark wave dito neoclássico, esse ambiente de cortar à faca.

O tal poptimismo serve para

vampirizar um nicho como esse, arredá-lo da abstracção habitual, espicaçá-lo com melodias e estruturas mais ergonómicas. Em *Wuthering Heights*, a missão é nobre, mas funciona conforme a qualidade da composição. *Dying for you* corta todas as cordas com faca de talhante, activando-as como sintetizadores, e ameaçando tornar-se uma das melhores canções do repertório da cantora. As outras faixas tendem para a beleza sem substância, um destino a que *Always somewhere* foge por pouco. O poema de *Seeing things* faz pouco por acompanhar o fôlego instrumental. *Open up* destaca-se apenas por ser Charli XCX sem batida, um interlúdio vulnerável, mas não é propriamente o Stevie Wonder de 1979, tresloucado, na banda sonora de um documentário, a cantar para plantas.

Não haja dúvida, ainda assim: em 35 minutos, Charli XCX invoca fantasmas e angústias que Emerald Fennell não fica nem perto de alcançar. Para tal, precisou apenas do som.

Metal

Animal em movimento

Violência e beleza: os Converge clássicos em nova exibição de brilhantismo. Pedro Rios

Love Is Not Enough
Converge
Epitaph

★★★★★



“Não vou mentir, sou uma pessoa perturbada. Vou trabalhar todos os dias; tento ser o melhor marido, pai e amigo que posso ser. Mas muitas vezes estou a desmoronar-me por dentro e tenho de reprimir muitas das coisas com que luto como pessoa,



O som extremo dos Converge é irrequieto, nunca aprisionável

porque expô-las não me ajudaria muito na minha vida real.” É Jacob Bannon a explicar *To feel something*, tema do seu novo disco, e as suas golfadas de agressão e redenção, as suas investidas pelas sombras, pelo negrume mesmo, à procura de uma luz qualquer. É, na verdade, Jacob Bannon, o vocalista dos Converge, a explicar a força duradoura do grupo de Salem, Massachusetts, fabulosos cultores da violência como forma de arte.

Fazem-no desde os anos 90 (são pioneiros do metalcore, hoje um conceito algo abastardado), mas foi sobretudo com *Jane Doe* (2001) que se tornaram referências absolutas na música extrema contemporânea. Em *The Dusk in Us*, do longínquo ano de 2017, apareciam já desejos de transportar o som do grupo para outros sítios, uma vontade que seria levada muito mais longe em *Bloodmoon: I* (2021), mantas góticas debruadas em rock lento com a ajuda de Chelsea Wolfe.

Cinco anos volvidos, *Love Is Not Enough*, o 11.º álbum dos

Converge, é uma espécie de regresso ao som clássico dos Converge – e escrevemos “espécie” porque o som clássico dos Converge é um animal em movimento, irrequieto, nunca aprisionável. Nos 31 minutos (divididos por apenas dez temas) de *Love Is Not Enough*, ouvimos o hardcore e o metal em gloriosas colisões, um perfeito condensado das articulações possíveis entre a máquina de *riffs* que é o guitarrista Kurt Ballou com o peso sujo da dupla Nate Newton (baixo)/Ben Koller (bateria) e a terapia em carne viva expelida aos berros por Jacob Bannon.

Aqui e ali, o álbum lembra-nos a fúria hardcore de *No Heroes* (2006). *Distract and divide*, porventura o comentário mais directo que a banda já fez ao mundo lá fora, atira-se mesmo para o grindcore, essa intersecção do metal e do hardcore. *Make me forget you*, comboio veloz de cujos trilhos se soltam faíscas melódicas, lembra o crust emocional dos Tragedy. Mas os Converge vão a

muitos outros sítios, mais distantes do hardcore, mostrando pleno *savoir-faire* metaleiro. *Force meets presence* surpreende-nos com um *riff* de guitarra obviamente devedor dos Metallica de *Kill ‘Em All* – impossível não sorrir –, integrado em algo muito mais extremo do que esse álbum de 1983. *Bad faith*, com pedal duplo a reforçar o ataque de graves, fornece matéria vasta para *headbanging* lento, arriscando até uma incursão pelos *riffs prog* dos Mastodon da era *Leviathan*.

Estes são os elementos clássicos, mas, como dizíamos, o animal Converge move-se. Mostram-no dois temas em particular. *Gilded cage* ancora-se no baixo arrastado de Newton, já uma instituição do som Converge, mas saberá ascender aos céus com uma soltura psicadélica que ainda não lhes tínhamos ouvido. Já o instrumental *Beyond repair* desenha uma cena nocturna, agarrando-se à fundura do baixo, impossivelmente lasso, a que se junta percussão marcial e telúrica.

MUSEU FRANCISCO TAVARES PROENÇA JÚNIOR

MNAA

ESTÁ AQUI

IS HERE

14 MARÇO

MÚSICA • CONFERÊNCIAS

15H00

CLASSE DE GUITARRA / PROF. JORGE PIRES

Escola Profissional do Conservatório de Castelo Branco

Guitarras: Ana Gonçalves e Sofia Martins

AS COLCHAS DE CASTELO BRANCO: UMA HISTÓRIA TECIDA ENTRE MUSEUS (1998-2026)

Ana Kol

AS COLCHAS EXPOSTAS NO MUSEU FRANCISCO TAVARES PROENÇA JÚNIOR. NOTAS EXPLICATIVAS

Ana Pires

ORGANIZAÇÃO

APÓIO

SEGUROS

MECENAS PARA A COMUNICAÇÃO

Cinema

Estreias

Franz Rogowski na pele do urso

O que arde no olhar, tão suplicante quanto vingador, de Lubo Moser? Franz Rogowski é esplêndido a (não) responder.
Vasco Câmara

Lubo
De Giorgio Diritti
Com Joel Basman, Valentina Bellè, Franz Rogowski, Philippe Graber
Em sala

★★★★☆

Na primeira vez que vemos Lubo Moser, ele ainda está dentro de uma pele de urso. É um artista de rua, carroça com mulher e filhos e com toda a sua vida nómada lá dentro, numa Suíça de 1939 rodeada de nazismo e de guerra por todos os lados – e já com tudo isso no interior do seu isolacionismo.

Fica apresentado o programa de acção da personagem e do intérprete de *Lubo*, de Giorgio Diritti, o esplêndido Franz Rogowski: a dança de identidades, a metamorfose.

É que nos 20 anos que se seguirão na vida de Lubo Moser – assim simplificamos o enredo e as muitas personagens em que este filme de 2023, que só agora se estreia, se esgaça sem apelo – ele venderá a alma ao diabo. E até matará ao tentar reaver os filhos, que lhe foram retirados pela legislação suíça sobre a reeducação das crianças que vivem “na estrada”, eufemismo para a prática do racismo científico e da eugenia. Transportará, Lubo, outras identidades. Arrastará com essas vidas que usurpa todo passado delas. Sem que se saiba exactamente que pessoa é Lubo Moser. Isto é: o que arde no seu olhar, que é tão suplicante quanto vingador?

Essa questão, felizmente, nunca é inteiramente respondida e isso deve-se ao actor e às intensidades calibradas da sua performance, toda ela interiorizada, nada sendo antecipado pelo excesso.

Se esse elogio terá de ser partilhado por Rogowski e por quem o dirigiu, a verdade é que depois da primeira hora de filme, em que Diritti se mostra discípulo de cineastas de quem foi assistente, como Ermanno Olmi, *compagnon de route* do modo de vida campesino, e de Pupi Avati, o que prende o espectador ao filme,



Esplêndido, Franz Rogowski em *Lubo*: a dança de identidades, a metamorfose

âncora emocional, é a interpretação de Rogowski, o actor alemão que, mesmo fora da espécie de afasia do cinema ainda que romântico de Christian Petzold (*Transit*, 2018; *Undine*, 2020), mantém-se ainda um misterioso catalisador em universos mais exuberantes – o seu papel em *Bird*, de Andrea Arnold, por exemplo.

Porque *Lubo* não se aguenta de todo as durezas da fábula, como se aguentaria *Vermiglio*, de Maura Delpero, de 2024, e refugia as suas mais de duas horas e meia de duração no academismo televisivo e no filme de retribuição histórica – em 1972, a confederação suíça admitiu o que acontecera com o seu programa de separação forçada das crianças, que teve como resultado suicídios e depressões, e em 1987 considerou-se moralmente, politicamente e financeiramente responsável, indemnizando vítimas.

Os horrores da maternidade

Não é para deitar fora, mas fica muito longe de cumprir aquilo a que se propõe.
Luís Miguel Oliveira

Se Eu Tivesse Pernas Dava-te um Pontapé
If I Had Legs I'd Kick You
De Mary Bronstein
Com Rose Byrne, Conan O'Brien, Christian Slater, Danielle Macdonald, ASAP Rocky, Ivy Wolk
Em sala

★★★★☆

O *stress* da maternidade, num filme que quer conciliar a intensidade física (psicológica) e a expressão de um onirismo mais ou menos alegórico.

Rose Byrne é uma psicoterapeuta com uma filha pequena que tem necessidades especiais e é um sorvedouro de atenção, tempo e dinheiro – um sacrifício, basicamente, que a personagem de Byrne tem de aguentar sozinha porque o marido, para além de ausente, parece pouco atencioso. “Como um filme dos Safdie para mães”, lê-se algures, em referência ao *stress* vertiginoso que costuma acometer os protagonistas dos filmes dos irmãos; “Rose Byrne é tão intensa que faz lembrar Gena Rowlands”, também se lê.

“Sim, mas...”, pensamos nós:

percebem-se as referências no horizonte, mas o filme de Mary Bronstein não chega lá. Uma das razões para isso tem que ver com pura concepção de *mise en scène*, e com a facilidade (ou a confissão de impotência) da teimosia do grande plano. Bronstein usa e abusa dos grandes planos do rosto de Byrne, como se isso fosse um mecanismo a garantir automaticamente a “intensidade” (já Gena Rowlands, entre outros exemplos mas foi este que veio à conversa, representava com o corpo todo e tinha quem lhe oferecesse o espaço para isso), sem perceber que a abolição do espaço em volta não equivale à criação de uma sensação de claustrofobia, é só mesmo a abolição do espaço em volta.

Depois, há o truque mais forçado e artificioso do filme todo:



ASAP Rocky e Rose Byrne em *Se Eu Tivesse Pernas Dava-te um Pontapé*

evitar figurar a criança, mesmo quando ela está presente na cena. Nunca resulta bem, nunca ultrapassa a condição de “estratagemas”, até porque nunca é questão de se sugerir que a personagem de Rose Byrne possa estar tão mal da cabeça que a existência da filha seja imaginária. Parece um compromisso – deixar como não-figurado o que metaforicamente podia ter um valor de monstruosidade (apenas metaforicamente: nada há de monstruoso na criança, como o plano de “efeito” final, que finalmente mostra o rosto da miúda, vem sublinhar). Pensamos em Lynch, e em como seria completamente impossível, no clima contemporâneo, representar os horrores da progenitura através da figuração de uma criança-monstro como a de *Eraserhead* (fácil imaginar a pobre Mary Bronstein a ser queimada viva nas fogueiras da Internet se ousasse algo de minimamente semelhante).

Se Eu Tivesse Pernas Dava-te um Pontapé é um filme que não é para deitar fora, mas fica muito longe de cumprir ou materializar os aspectos mais interessantes do seu pressuposto.

A zona de desinteresse

Exercício de pose muito exasperante, para não dizer mesmo insuportável.
Luís Miguel Oliveira

Olhar o Sol
In die Sonne Schauen
De Mascha Schilinski
Com Hanna Heckt, Lena Urzendowski
Em sala

★★★★☆



Olhar o Sol: pretensioso, exibicionista, aleatório

Ficará por usar algum efeito fotográfico no catálogo de efeitos fotográficos ao dispor de Mascha Schilinski? Até temos direito a (pelo menos um) plano com a imagem de pernas para o ar, acompanhado, na voz-off, por uma reflexão, surpresa, surpresa, sobre a sensação de uma realidade invertida. Tão pretensioso é este filme, e tão dinamitado pelo seu pretensiosismo, exibicionista e aleatório, a criar a aparência de uma estrutura formal complexa e não linearmente determinada, quando, por trás da aparência, é *n’importe quoi*, e podia mudar-se as coisas de sítio (as “coisas”: as cenas, os planos, as frases), trocar-lhes a ordem, e ficaria tudo mais ou menos na mesma.

E no entanto, como acontece com todos os filmes, não havia nenhuma razão *a priori* para que *Olhar o Sol* não fosse um bom filme. Ecos dos *Heimat* de Edgar Reitz (que rapidamente se desvanecem), neste olhar sobre a terra alemã ao longo de várias



Enterramos os Mortos, enterremos o filme

décadas, a partir de uma propriedade rural algures no segmento oriental da Alemanha e das mulheres que em cada movimento lá vivem – passa-se o nazismo, passa-se a RDA, passa-se à frente disso, sempre conjugando as transformações sociais com os

ecos do que não se transforma, do que permanece, apenas eventualmente com uma maquilhagem diferente. Há não poucos horrores, para além dos históricos, horrores de uma violência “tradicional” contra as mulheres – mas é aquela estética do horror olhado de esguelha, que finge sugerir mais do que mostra, porque o que procura é a transformação da sugestão numa espécie de espectáculo. Que é o espectáculo do falso pudor, e não admira que *Olhar o Sol* lembre tanto a *A Zona de Interesse* de Jonathan Glazer, até na panóplia de efeitos musicais (aqueles roncões de electrónica cavernosa que vêm varrer o espaço sonoro por nenhuma razão que não o seu próprio espectáculo “ambiental”, e já se tornaram um lugar-comum de reconhecimento imediato de uma pretensão *arty*).

Retalhando os elementos narrativos de forma arbitrária, tratando as personagens como meras peças que se manipulam conforme as necessidades demonstrativas, qualquer espécie de envolvimento dramático é irremediavelmente coarctado – além de que esta artificialidade

“utilitarista” parece que tem medo de se aproximar das personagens, provavelmente porque receia parecer-se com um “melodrama”, e Deus sabe como é um imperativo bem-pensante desfazer as formas narrativas populares. Como se do mesmo país de onde vem *Olhar o Sol* não tivesse vindo, também, Rainer Werner Fassbinder. Enfim, terá os seus fãs (Cannes até lhe deu um prémio), mas, falando por nós e não por eles, *Olhar o Sol* reduz-se a um exercício de pose muito exasperante, para não dizer mesmo insuportável.

Rotina zombie

Milimétricas variações sobre a fórmula cansada do género. *Luís Miguel Oliveira*

Enterramos os Mortos

We Bury the Dead

De Zak Hilditch

Com Daisy Ridley, Brenton Thwaites

Em sala

★★★★☆

Enésima tentativa de “revigorar” o filme de *zombies*, o que na prática significa passar a ferro os clichés do costume e servi-los engomados, com a aparência

fresca da roupa nova. E uma pátina *hipster*, para dar uma aura de seriedade (óptimas escolhas musicais na banda de som, isso não se discute; mas para quê, exactamente, além do efeito de caução?).

É baralhar e dar de novo, sendo que o “novo” aqui é a paisagem da Tasmânia (trata-se de uma produção australiana), a única coisa pouco vista que *Enterramos os Mortos* tem para apresentar. De resto, é a lógica estafada do “*road movie* de sobrevivência”, o embrulho da origem da crise *zombie* num vago *frisson* de tensão geopolítica (uma experiência militar que correu mal), o conjunto de personagens que, postas perante uma situação-limite vão encontrar os limites da sua própria humanidade, etc., etc., etc. O aparato, sem nada de especial, do fabrico de sustos, em detrimento do trabalho sobre uma atmosfera de medo; e a condução de toda a intriga para uma conclusão “sentimental” muito básica e muito “didáctica”.

Não tem o mau gosto nem a inanidade espalhafatosa dos *28 Dias/Semanas/Anos Depois* realizados ou promovidos por Danny Boyle, mas também não tem nada que o recomende para além de milimétricas variações sobre a rotina cansada do género.

As estrelas	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
P			
Enterramos os Mortos	—	★★★★☆	—
EPiC: Elvis Presley in Concert	—	—	★★★★☆
Hamnet	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Lubo	—	—	★★★★☆
Marty Supreme	—	★★★★☆	★★★★☆
O Monte dos Vendavais	★★★★☆	—	★★★★☆
Olhar o Sol	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Primeira Pessoa do Plural	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Sem Alternativa	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Se Tivesse Pernas Dava-te um Pontapé	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
Socorro!	—	—	★★★★☆
Valor Sentimental	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
La Vie de Maria Manuela	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
A Voz de Hind Rajab	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆

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

TEATRO MUNICIPAL

JOAQUIM BENITE — CTA

O VENTO NOS SALGUEIROS

ATÉ 22.02.2026
SÁB — 16H

DOMINGO — 11H E 15H
SALA DE ENSAIOS

Texto KENNETH GRAHAME Dramaturgia, Encenação TERESA GAFEIRA
COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA

OLEANNA

20 A 22.02.2026
SEX. E SÁB. — 21H

DOMINGO — 16H
SALA EXPERIMENTAL

Texto DAVID MAMET Encenação LUÍS VICENTE
A COMPANHIA DE TEATRO DO ALGARVE

KODU PERCUSSION GROUP

28.02.2026
SÁBADO — 21H

SALA EXPERIMENTAL

Percussão FRANCISCO GUERREIRO, ISMAEL GOUVEIA, JAIME PEREIRA
Comentários ALEXANDRE DELGADO

REPÚBLICA PORTUGUESA

deARTES

CTP

CMA

Share Foundation

Mais informações
ctalmada.pt

Acção Paralela
António Guerreiro

O sexo, os prazeres,
a política



Nos debates transmitidos pelas televisões ao longo da última campanha eleitoral, os jornalistas abriam geralmente a discussão confrontando os candidatos à Presidência da República com factos, discursos e acontecimentos políticos, levando-os a tomar uma posição e a dizer o que fariam se fossem eleitos. Muitas vezes – ou quase sempre – este interrogatório era sobre contingências da vida política que não pertencem à esfera dos poderes constitucionais de um Presidente da República. Tratava-se então de um jogo do “faz de conta”, facilmente compreensível para qualquer cidadão, com o objectivo de traçar um retrato político dos candidatos com a maior nitidez possível e o mínimo de ocultações.

Muitas, e abrangendo os mais variados temas, foram as perguntas permitidas e encorajadas por este jogo. Mas nem uma única vez qualquer um dos candidatos foi solicitado a falar sobre o sexo, as sexualidades e o prazer em geral. Ali, todos representavam um papel ascético, hostil aos instintos e sem desvios na regulamentação sistemática da vida impoluta. O facto de um candidato ter sido acusado de assédio sexual não interrompeu o jogo da ascese puritana que, como sabemos desde Max Weber, tem uma afinidade electiva com o espírito do capitalismo.

E, no entanto, se o objectivo era “escrutinar” (*horribile dictu!*) e proporcionar o mais transparente e completo retrato possível dos candidatos, eles não deviam ser poupados a esse assunto. A juntar àquelas perguntas a André Ventura, cuja resposta redundante e consabida incluía as palavras “imigração” e “bandalheira”, havia outras tão ou mais pertinentes que teria sido interessante colocar-lhe, não por esperarmos que elas poderiam suscitar uma confissão, mas porque provocariam uma reacção muito menos controlada pelo treino e pela tática. Por exemplo: “O que tem a dizer sobre as sexualidades *queer*? Não acha que a maior parte daqueles homens e mocetões do movimento neonazi 1143 parecem todos saídos de uma discoteca frequentada pela tribo *gay leather* que faz uma paródia da heterossexualidade exacerbada?” E ao almirante Gouveia e Melo:

“É capaz de fazer uma breve descrição do que, na língua inglesa, de onde importamos este léxico, se chama *sex wars*?” E a Marques Mendes: “Acha que a reivindicação do orgasmo para todos poderia ser incluída num programa de centro-direita, opondo-se assim à esquerda, para a qual o prazer sexual num mundo injusto faz crescer a injustiça deste mundo?” E ao eleito Presidente: “As suas quietude e serenidade apolíneas escondem a tentação diabólica de aderir ao *slogan* do Maio de 68 que exigia ‘Viver sem tempos mortos e gozar sem entraves’?”

Ao contrário do que parece, perguntas deste tipo teriam um potencial de revelação política dos candidatos muito mais forte do que o jogo a que eles eram submetidos. Sim, revelação política, porque a experiência do prazer – de todos os prazeres – é política, tal como a dimensão dos afectos (incluindo os que Espinosa designou como “paixões tristes”), apesar de completamente omitida no discurso político contemporâneo.

Parece que já ninguém se lembra de um tempo em que, embora os políticos o quisessem omitir, não faltavam escritores, intelectuais, professores para o lembrar. Quem baptizou esta notável tríade, por esta ordem, em 1971, foi uma figura chamada Roland Barthes, que atribuiu aos corpos (jubilantes, sexualizados) um estatuto de verdadeiros sujeitos políticos. E, pouco antes de morrer, em 1980, diagnosticando uma “crise do desejo” e falando da sua experiência de frequentador de uma discoteca parisiense, Le Palace, que estava então muito na moda, fez uma afirmação que nos pode parecer hoje inconveniente: “Há uma perda de desejo nos meios em que os interditos recuam”. Temos de entender esta afirmação num contexto histórico e cultural em que a ideia de transgressão era valiosa e em que se acreditava (com muita teoria à mistura) no potencial subversivo da sexualidade. Mas foi sobretudo Marguerite Duras, uma escritora muito traduzida em Portugal nas duas últimas décadas do século XX (actualmente muito esquecida por cá) que escreveu, sob a forma de romances, narrativas, filmes, peças de teatro, autênticos manifestos de reclamação política do corpo, dos afectos e da sexualidade. Foi uma escritora “escandalosa” e o seu percurso político, cheio de curvas e contracurvas, não pode ser desligado da sua concepção e experiência da sexualidade e dos prazeres. Deu-se muito bem com o seu amigo Mitterrand, que acompanhou com uma enorme fidelidade, impermeável a qualquer divergência política. Formaram um par sublime: ela, trazendo a questão sexual para o escândalo político; ele, trazendo o escândalo sexual para a esfera política. O prazer como objecto político é uma antiga ideia esquecida.

Livro de recitações

“A Europa woke não está perante o apagamento civilizacional”

Kaja Kallas, alta representante da União Europeia para a Política Externa, in PÚBLICO, 15/02/2026

Esta foi a resposta que Kaja Kallas, num momento excepcional em que se ergueu do habitual servilismo, deu ao secretário de Estado norte-americano Marco Rubio. A atitude “woke” foi sujeita aos ataques mais ferozes, ao armamento poderoso usado na guerra cultural contra o “wokismo” (um “ismo” depreciativo usado pelos detractores). Mas começa agora a ser evidente que está em acção um movimento “woke” de sinal

contrário, uma reacção ofensiva ideológica. A expressão “apagamento civilizacional” foi usada com ironia, mas comporta o perigo de, mesmo com um “não” atrás, dizer aquilo que se quer negar. Europa, apagamento e civilizacional, tudo na mesma frase, é uma perigosa declinação. Talvez fosse útil avisar a pouco subtil Kaja Kallas de que as palavras fazem coisas contra a vontade de quem as profere.

Meditação na Pastelaria
Ana Cristina Leonardo

Do humor visionário



Como alguns leitores terão provavelmente notado, gosto de citações (também gosto de advérbios de modo, mas isso agora não vem a propósito). As citações têm várias vantagens. Acima de tudo, poupam-nos trabalho. Além de nos pouparem trabalho – benefício de monta para quem considera que o trabalho, além de mal pago, está sobrevalorizado (caso, por exemplo, de Albert Cossery, autor, entre outros, de *Mandriões no Vale Fértil* – trad. Júlio Henriques, Antígona, 3ª ed., 2022) –, permitem-nos expressar melhor ideias que, sem a elas recorrermos, expressaríamos decerto pior.

Dirão alguns, em tom acusatório, que as citações não passam de uma bengala. Não serei eu a contrariá-los. Faço apenas humildemente notar que, ultrapassada certa idade, de uma maneira ou de outra, metafórica ou literalmente, uma bengala dá sempre bastante jeito. Depois, há a síntese. Uma boa citação permite-nos ir directos ao ponto. Sem palha. Com sorte, com elegância. E a elegância, ao contrário do trabalho, anda bastante subvalorizada. Porque se é verdade que Einstein não chegou à elegantíssima síntese $E = mc^2$ flanando apenas, também é verdade que a hipótese (genialmente arrojada: não tenhamos medo das palavras) de o tempo não ser uma medida fixa lhe ocorreu ia ele a passar tranquilamente junto à Torre do Relógio em Berna. Por falar nisso, li algures num livro, já não me lembro qual, que o biólogo e psicólogo Jean Piaget, inspirado pelo físico, chegaria à conclusão de que as diferentes setas do tempo em nada parecem estranhas às crianças: para elas, quanto mais depressa correm, mais devagar o tempo passa. Lembrando Pessoa: “Grande é a poesia, a bondade e as danças.../ Mas o melhor do mundo são crianças”.

Ocasionalmente, flunar e pensar pode ter consequências bizarras: umas vezes cómicas, outras vezes trágicas. Tales de Mileto caiu num buraco, ao que se sabe sem mazelas de maior, enquanto caminhava a observar as estrelas. Já ao filósofo Francis Bacon, terá sido o empirismo a matá-lo. Envolvido em experiências sobre congelção, ao cruzar-se em pleno Inverno com uma galinha, decidiu mandar matá-la e enterrá-la na neve. O destino da ave perdeu-se, mas Francis Bacon acabaria mesmo por morrer de pneumonia.

Chegado aqui, o leitor terá talvez concluído, e legitimamente, que, além de citações e de advérbios de modo, também admiro muitíssimo uma boa história. Só para dar dois exemplos: o chamado *Antigo Testamento* ou *As Mil e Uma Noites* são fontes inesgotáveis. E para voltar às citações e à sua defesa, e dado que me referi às escrituras hebraicas: e se afinal o Livro de Eclesiastes estiver certo e não existir mesmo “nada de novo debaixo do sol”, pelo menos para nós que, como Sísifo,

empurramos ciclicamente a mesma pedra, revoltados de quando em vez?

Albert Camus, o autor da célebre abertura de *O Mito de Sísifo* – “Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio. Julgar se a vida merece ser ou não vivida é responder à questão vital da filosofia” (uma daquelas frases que comprovam sobremaneira que “o começo de um livro é precioso”) –, não escolheu o suicídio ante o absurdo. Morreria prematuramente e de maneira absurda num acidente na estrada, durante uma viagem de automóvel em que decidiu participar apenas ao último minuto. Já cá não está para nos ajudar a decidir sobre a revolta, mas, quando se tropeça por acaso em Loretta, as decisões mais recentes do Parlamento Europeu (PE), rasurando a palavra “mulher”, só parecem comprovar, senão os trabalhos de Sísifo, decerto a longevidade do absurdo. Vamos à citação (*A Vida de Brian*, Monty Python, 1979).

“**Judith**: Reg, eu acho que um grupo anti-imperialista como o nosso deve reflectir a divergência de interesses na base. **Reg**: Concordo. Francis? **Francis**: A opinião dela é muito válida, desde que não se esqueça de que o direito de cada homem... **Stan**: Ou mulher. **Francis**: ...é que ele se livre... **Stan**: Ou ela... **Francis**: Sim. Obrigado, irmão. **Stan**: Ou irmã. **Francis**: Ou irmã... Que estava eu a dizer? **Reg**: Acho que acabaste. **Francis**: Pois. **Reg**: E o direito de todos os homens... **Stan**: Ou mulheres. **Reg**: Deixa as mulheres. Estás a confundir-nos. **Stan**: As mulheres têm o direito de participar! **Francis**: Porque só falas das mulheres? **Stan**: Porque quero ser uma. **Reg**: O quê?! **Stan**: Quero ser mulher. Doravante, quero que me chamem Loretta. **Reg**: O quê?! **Stan**: Como homem, tenho esse direito. **Judith**: Por que queres ser Loretta, Stan? **Stan**: Quero ter bebés. **Reg**: Queres ter bebés?! **Stan**: Todo o homem tem direito a isso, se quiser. **Reg**: Não podes ter bebés! **Stan**: Não me oprimas. **Reg**: Não te estou a oprimir, **Stan**. Não tens útero! Onde vai o feto desenvolver-se? Vais guardá-lo numa caixa? **Judith**: Tive uma ideia. E se concordares que ele não pode ter bebés, por não ter útero, o que não é culpa nem dos romanos, mas que tem direito de ter bebés? **Francis**: Boa ideia, Judith. Lutaremos pelo teu direito a ter bebés, irmão. Irmã. **Reg**: De que adianta? **Francis**: O quê? **Reg**: Para quê lutarmos pelo direito de Stan ter bebés, se ele não os pode ter?! **Francis**: É simbólico da nossa luta contra a opressão. **Reg**: E da luta dele contra a realidade.”

Ouçó os mais sisudos. Ninguém no PE defende ou defendeu o direito de os homens engravidarem. Optou-se por “pessoas grávidas” por se considerar a formulação mais inclusiva, capaz de incluir homens trans ou pessoas não binárias. A bondade reclamada da opção esquece que só quem nasce do sexo feminino pode engravidar. Invocar variações de

desenvolvimento sexual (corresponderão a 1,7% da população) como exemplos de intersexualidade biológica que reforçariam o cuidado a ter com a palavra mulher para não ofender ninguém, sobretudo quando tais variações têm existência dentro do quadro binário inerente à espécie, seria o mesmo que afirmar que a espécie humana não pode ser classificada como bípede porque há exemplos de seres humanos que nascem sem pernas (para outros argumentos cf.: *Face ao Obscurantismo Woke*, Guerra & Paz, 2025).

Uma boa citação permite-nos ir directos ao ponto. Sem palha. Com sorte, com elegância

Mas continuemos com as citações. Agora de John Cleese, um dos fundadores dos Monty Python (*Das vantagens do extremismo*, 1987):

“A maior vantagem do extremismo é, ao fornecer-lhe inimigos, fazê-lo sentir-se bem. A grande vantagem de se ter inimigos é poder fingir-se que toda a maldade do mundo está nos nossos inimigos e toda a bondade do mundo está em nós. Irresistível, não é? Se já possuírmos bastante raiva e ressentimento dentro de nós e, por essa razão, gostarmos de abusar das pessoas, podemos fingir que só o fazemos porque os nossos inimigos são pessoas muito más. Se não fossem eles, seríamos sempre bem-dispostos, amáveis e racionais. Assim, se quer sentir-se bem, torne-se num extremista. Agora, há que fazer uma escolha: se se juntar à extrema-esquerda, ser-lhe-á disponibilizada a lista de inimigos autorizados – quase todos os tipos de autoridade, especialmente polícias, juizes, empresas multinacionais, estabelecimentos de ensino, donos de jornais (vários), caçadores de raposas, gerais, traidores de classe e, claro, os moderados. Mas se preferir ser um extremista de extrema-direita, não há problema. Terá também direito a uma adorável lista de inimigos. Serão apenas diferentes: grupos minoritários barulhentos, sindicatos, russos, gente esquisita, manifestantes, assistência social, parasitas da assistência social, clérigos intrometidos, pacifistas, a BBC, grevistas, assistentes sociais, comunistas e, claro, moderados e actores com a mania. Uma vez abraçada uma destas superlistas de inimigos, pode ser tão desagradável quanto quiser e ainda assim sentir que o seu comportamento é moralmente justificado. Poderá pavonear-se por aí usando as pessoas e dizendo-lhes que poderia comê-las ao pequeno-almoço, sem deixar por isso de se considerar um campeão da verdade, um combatente do bem maior, e não o triste esquizofrénico paranóico que realmente é”.

É alterar um pormenor ou outro e, quase meio século passado, vemos e lemos estas coisas e compreendemos a injustiça da piada do humorista Lewis Black sobre os criacionistas. Cito, naturalmente: “São pessoas que assistem a um episódio dos *Flintstones* e julgam estar a ver um documentário!”

Palavras de Uso André Barata Chuva



Andamos fartos de chuva. Todos os dias, há semanas, há meses. Em Dezembro só houve cinco dias sem chuva, em Janeiro apenas um e Fevereiro está a ser outro chuveiro. Chegam as notícias de Leiria e da Figueira da Foz, a roda derrubada, homens que caíram dos telhados, cavalos e burros resgatados, rios a correrem nas ruas e as praças a alagarem, diques rompidos, a auto-estrada mais vertebral do país cortada a fundo. O que é feito do anticiclone? Já nos levaram os Açores? O continente assoma arquipélago?

Habituíamo-nos aos anos de seca, mas agora são os máximos de uma vida. Já não há tecto sem mancha de humidade que não adivinhe um pingó, o trabalho dos baldes e alguidares a fazer ansiar por uma aberta, nós e todos os pássaros à espera de um raio de Sol.

O mau tempo pede paciência, aprender a sentar e a esperar, como num verso do poeta chinês do século IX Li Shang-Yin, em versão de José Alberto Oliveira – “Ao longe, sentado, vendo findar a chuva que caía no rio” (*Chuva na Primavera e outros poemas*, Assírio & Alvim).

A chuva tem muita metafísica. São os filmes de Tarkovski, a chuva a demorar-se nos campos verdes de *O Espelho*, ou a demorar o passo da viagem em *Andrei Rublev*, a chuva que é uma entidade viva em *Stalker*, uma memória de infância em *Solaris*. E vê-la cair por dentro de uma ruína em *Nostalgia* é como ver o mosteiro de Santa Clara-a-Velha inundado a meia altura.

Chover para dentro ou correr à chuva faz o arco tonal que vai da tristeza à alegria. Lava o ar, acorda o cheiro da terra, como se apurasse a verdade dos elementos. A chuva faz um contínuo miudinho entre o céu e a terra, o dentro e o fora, o passado e a sua memória. Andar à chuva e molharmo-nos é o mais parecido com habitar o interior do aí fora.

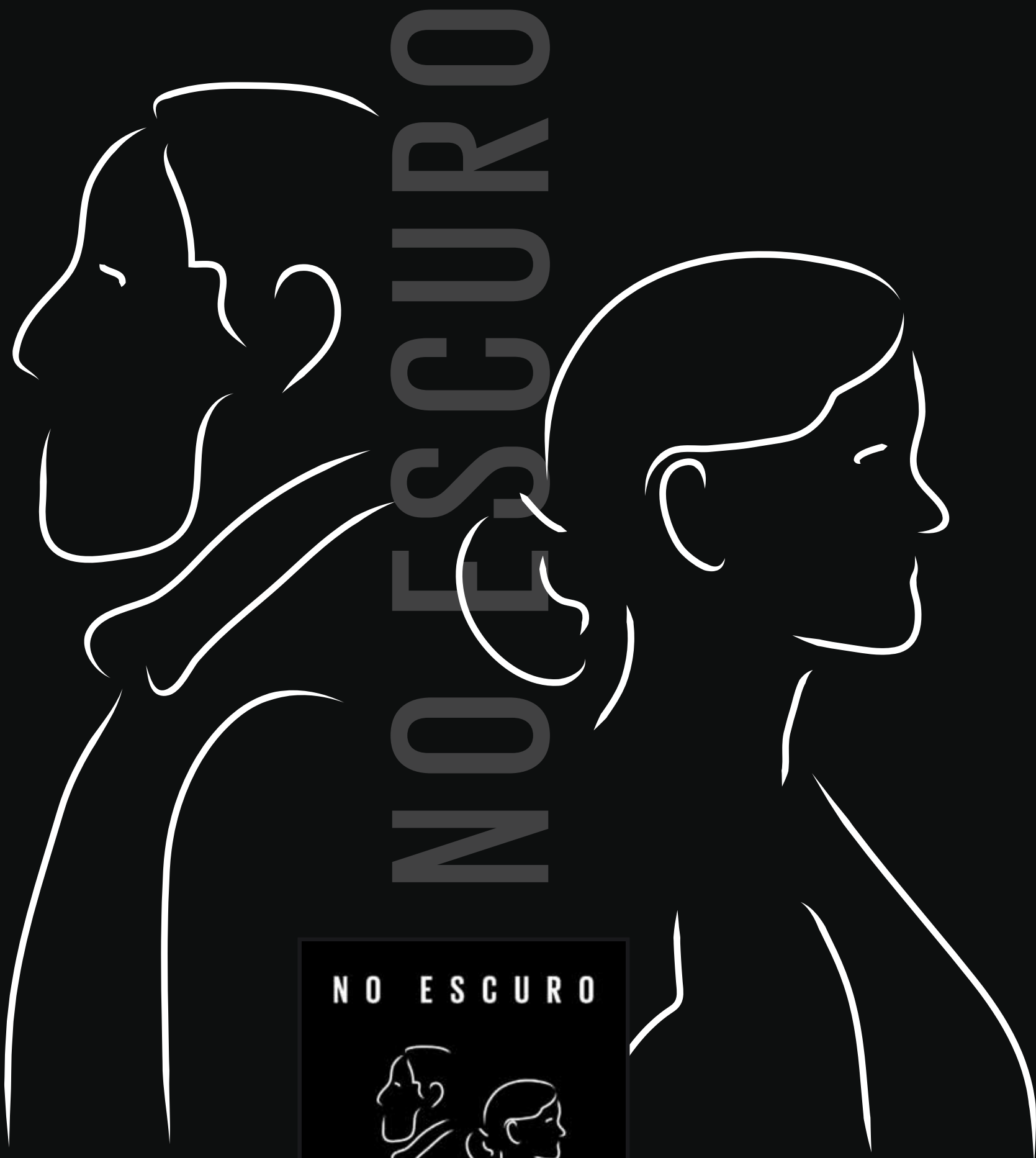
O Livro do Desassossego também carrega muita chuva, como notou Maria Luísa Guerra num belo ensaio – “Ouço cair o tempo, gota a gota”, “em cada pingó de chuva a minha vida falhada chora na natureza”, que é Bernardo Soares a antecipar o monólogo pós-humano mais famoso da história do cinema, em *Blade Runner*: “*All those moments will be lost in time, like tears in rain*”.

E as enxurradas despertam-nos pulsões animistas, ao Mondego das cheias apelidamos “Basófias” e a cada tempestade damos nome e feito. No *Macbeth*, quando Banquo diz “Haverá chuva esta noite”, os seus assassinos replicam “Deixa a chuva cair” e matam-no. Paul Bowles fez dessa deixa o título do seu mais soturno romance de Tânger, sempre a chover. Mas, no final, conclui: “Sentou-se à espera e começou a esperar. Ainda não tinha escurecido completamente.” Como se tivesse lido o poeta chinês.

Andrei Rublev (1966), de Andrei Tarkovski



P



Vasco Câmara e Alexandra Prado Coelho
conversam sobre cinema (e outras coisas)
no novo *podcast* do PÚBLICO.
E sim, às vezes com drops de anís.



SEMANAL
6.^a-FEIRA

Disponível em publico.pt/podcasts e em todas as plataformas de *podcasts*



Apple Podcasts



Spotify



YouTube

