

## FORMA DE VIDA 10





## FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da  
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

### DIRECTOR (EDITOR)

Telmo Rodrigues

### CONSELHO EDITORIAL (EDITORIAL BOARD)

Miguel Tamen (ex officio) (Universidade de Lisboa)

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

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

### CONSELHO CIENTÍFICO (ADVISORY BOARD)

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa)

Brett Bourbon (University of Dallas)

António M. Feijó (Universidade de Lisboa)

Luísa Costa Gomes

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Peter Lamarque (University of York)

Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)

Joana Meirim (Universidade Católica Portuguesa)

Sofia Miguéns (Universidade do Porto)

José María Torralba (Universidad de Navarra)

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

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

Concepção gráfica de Humberto Brito sobre tema Squarespace, Marquee.

Adaptação para PDF / Ebook por Pedro Serpa

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

# ÍNDICE

- 5 ARTE E REMEMORAÇÃO  
EM JORGE DE SENA

Lígia Bernardino

- 15 HUME'S THEORY OF PERSONAL  
IDENTITY AS THE KEY FOR FREUD'S  
INTERMINABLE ANALYSIS

Pedro Tiago Ferreira

## FÁTIMA

---

- 30 TEMPOS E TERRAS DE MILAGRES  
Teresa Bartolomei

- 34 FÁTIMA NO *BACKOFFICE*  
Pedro Gil

- 37 FÁTIMA, SALAZAR E WOYTILA  
Jean Pierre de Roo

- 46 FÁTIMA PERTENCE AO FUTURO –  
NÃO AO PASSADO  
Francisco Mota, SJ

- 21 NEUROSES DA ARCA  
Rodrigo Abecasis

- 51 UM PASSEIO POR NOVA IORQUE  
Maria Pacheco Amorim

- 57 O PAPA FRANCISCO A  
PÔR FÁTIMA NO SÍTIO  
António Marujo

- 64 FÁTIMA  
Miguel Tamen

## TESTEMUNHOS

---

- 69 RÁDIO  
Sérgio Xavier

- 73 ENTREVISTA ISILDA SANCHES  
Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves

- 81 O VENENO E O BICHO  
Hugo Ferreira

# ÍNDICE

## PLAYLISTS

---

- 85 SÉRGIO XAVIER  
86 ISILDA SANCHES

- 87 HUGO FERREIRA

## CRÓNICAS

---

- 89 O GATO E O RATO DA REVISÃO  
Alda Rodrigues  
94 VIOLÊNCIA, ARTE, DOCUMENTO  
Bruno Dias Vieira

- 105 ON HANDEL'S SAUL AT THE  
GLYNDEBOURNE  
Sara Eckerson  
113 SOBRE UM FILME DE PEDRO COSTA  
Raquel Morais

## TRADUÇÃO

---

- 183 CONTRA A OBSCURIDADE  
Marcel Proust

## WORKSHOP

---

- 188 SOBRE PASCOAES  
Sofia A. Carvalho

- 195 A VANTAGEM DA INICIATIVA:  
O CASO DE AUSTERLITZ  
Nuno Amado

## DESENHOS

---

- 207 DESENHOS  
Bruno Dias Vieira

# ARTE E REMEMORAÇÃO EM JORGE DE SENA

Lígia Bernardino

Universidade do Porto

When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
“Beauty is truth, truth beauty,— that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.”  
John Keats, «Ode on a Grecian Urn», 1820

Resgatar do esquecimento através da poesia, através da arte: *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, obra publicada em 1963, é uma celebração do espírito humano, mais do que uma reverência às obras de arte convocadas. É também a manifestação de uma angústia face à mortalidade, que o autor assume em denegação. A morte sucede-se a cada geração que passa, mas há uma cicatriz que não se apaga, e essa fica patente através das obras de arte, que a palavra imortaliza. O diálogo com as obras de arte constitui uma manifestação efrástica de converter imagens em palavras. Contudo, os poemas de Sena que resultam desta técnica autonomizam-se. O tributo torna-se tributável, pois os poemas de *Metamorfoses* ganham intensidades diferentes das obras plásticas convocadas. Cumpre-se a máxima horaciana *ut pictura poesis*, não implicando isso, porém, que haja uma correspondência imediata entre a obra evocada e o poema.

Em *Museum of Words*, James W. Heffernan destaca o caráter percível da obra de arte visual porque o material se degrada, sendo as palavras

— o museu das palavras — a forma mais eficaz de salvar do esquecimento essas obras transitórias. Há assim uma esperança: as palavras resgatam, forma salvífica de uma manifestação humana, sinal de permanência que o material inviabiliza. Quando, em *Metamorfoses*, Sena recupera obras artísticas de diversas épocas e proveniências, não é apenas o combate ao esquecimento que se destaca, mas a possibilidade de imortalização do espírito que as concebeu. A ambição amplia-se: mais do que evocar obras de arte, algumas delas tão aparentemente insignificantes que passariam despercebidas, trata-se de presentificar todas as gerações que fizeram — que fazem — o homem de cada geração, num anseio de eternização que a obra de arte incita.

Segundo Heffernan, «twentieth-century ekphrasis springs from the museum, the shrine where all poets worship in a secular age» (1993, 138), como se se registasse uma transferência do local de culto: o altar realocaliza-se no museu e a obra de arte sacraliza-se. Etimologicamente, religião deriva do verbo latino *religare*, que signifi-

ca *re-ligar*, ou de *relegere*, que significa *re-colher* ou *re-ler*. Em *Metamorfoses*, a palavra procede a essa re ligação, como promove a releitura, já que a obra de arte é convertida em testemunho da presença humana. Do museu, Sena extrai não uma contemplação transcendente, mas um sentido imanente das ações humanas, paradoxalmente tão belas quanto nefastas, como se depreende no excerto seguinte de «Gazela da Ibéria»:

Há muito as árvores caíram. Há  
perdidos tempos sem memória que  
morreram as aldeias nas montanhas  
e pedra a pedra se deliram nelas.  
Há muito que esse povo — qual? —  
violado foi por invasões, e em sangue,  
em fogo e em escravidão, ou só no amor  
dos homens que chegavam em navios  
de longos remos e altas velas pandas  
se dissolveu tranquilo  
(Sena 1963, 307)

No posfácio de *Metamorfoses*, Sena explica que o alinhamento dos poemas foi cuidadosamente elaborado, pelo que «Gazela da Ibéria», o primeiro poema da obra após o prelúdio, clarifica a intenção do autor. Partindo da pequena reprodução de uma gazela já sem uma pata, dos séculos VIII ou VII a. C., não é a riqueza artística que impressiona o poeta, mas a permanência após tantos séculos. Desta, resulta uma especulação acerca do tempo da concepção de tal pequena obra de arte e do seu uso em eras remotas. As civilizações desapareceram, mas a sua inscrição permanece na pequena gazela «suspensa nas três patas» (703). As árvores caídas metafORIZAM a sucessão das eras; o anonimato do povo evocado indicia a fatuidade dos atos humanos; o poema traduz a possibilidade de fazer permanecer atos e povos, a partir da leveza dos traços que deixaram. O propósito é assim superar a obra, num desejo explícito de convertê-la em signo de múltiplas conotações: a obra regista, inscreve a época em que é criada apenas para transcendê-

-la e desse modo servir de testemunho e mensagem de tempos idos.

Assim, em *Metamorfoses*, a ecfrásis não se reduz à descrição estrita de uma obra de arte, ainda que sem estas expressões plásticas de arte não pudesse existir. Conforme escreve Fernanda Conrado sobre este livro de Sena, só existe ecfrásis quando há uma relação descritiva e/ou reflexiva entre o objeto e o texto. Portanto, não basta uma alusão: o objeto artístico tem de ser suporte ou entrar em diálogo intenso com o texto (118), tal como acontece com a pequena gazela da Ibéria. Há assim a superação da dualidade patente nos autores de textos ecfrásticos conforme defendido por Thomas W. J. Mitchell, quando explica que «the ekphrastic poet typically stands in a middle position between the object described or addressed and a listening subject who (if ekphrastic hope is fulfilled) will be made to “see” the object through the medium of the poet’s voice» (164).

Em *Metamorfoses* não é muito relevante a reconstituição da obra de arte através das palavras, dado haver o seu registo pictórico. Interessa sobretudo a possibilidade de refletir sobre as emoções e os temas que a obra subjetivamente suscita. A mera descrição seria para Sena limitativa. Luís Adriano Carlos considera haver na obra deste poeta um processo de «dualidades articuladas num fluxo dialético de tipo hegeliano» (1999, 72). Por outras palavras, *Metamorfoses* não reproduz obras de arte através de uma descrição, nem é um tratado acerca da condição humana. Porém, estes dois aspetos fundem-se através da linguagem poética, permitindo a extrapolação de sentidos que superam quaisquer dualismos.

Convocando Lessing, Wendy Steiner denomina de «pregnant moment» a conversão ecfrástica da pintura, ou seja, a captação de um momento climático de uma narrativa na pintura, como acontece no episódio bíblico em que Judite corta a cabeça de Holofrene, no quadro de Caravaggio. A narrativa fica em suspenso, como

o tempo, que se atém a um momento, e este abre-se a todas as interpretações. É nesse sentido que Sena, em «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», se liberta do próprio quadro, quase ignorando o que nele vê, para tecer considerações utópicas de um mundo justo, por contraposição aos sucessivos atropelos contra os mais básicos direitos humanos:

Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha há mais de um século e que por violenta e injusta ofendeu o coração de um pintor chamado Goya, que tinha um coração muito grande, cheio de fúria e de amor.  
(1963, 348)

A ofensa sentida por Goya é a mesma de Sena, que vê no quadro daquele pintor não a narrativa de um episódio concreto, mas o testemunho de um acontecimento revelador do contínuo combate pela justiça e pela dignidade. «Não foi para morrermos que nascemos», exclama o poeta em «A morte, o espaço, a eternidade» (1963, 355). Este raciocínio denuncia a revolta patente em *Metamorfoses* contra a inevitabilidade da morte. Já o poema inspirado no referido quadro de Goya incide sobre um outro tipo de revolta, espécie de grito que atravessa tempos contra investidas humanas que quantas vezes redundam em destruição do próprio homem.

Segundo Mitchell, a questão dos poemas ecfrásticos é sobretudo semântica, pois diz respeito à interpretação dada ao significante, uma vez que poemas e obras de arte estão «all located in differences of intention, reference, and affective response» (159). A transposição de meio e contexto confere a possibilidade de reinterpretar as representações do representado. Em *Metamorfoses* (como, de resto, em *Arte de Música*, publicado em 1968, para evocar composições musicais que sensibilizaram o autor), para além da semântica, destaca-se a questão ética, em que a experiência artística se apresenta como revelação fenomenológica

das vivências humanas. Através dessa revelação, torna-se possível idealizar o espírito humano. Como defende Carlo Vittorio Cattaneo, a poesia de Sena tem um programa que se prende à criação de «uma poesia de intenção altamente cívica, mergulhada na realidade histórica e empenhada, com o seu contributo de testemunho e revelação, em colaborar com os homens na transformação do mundo» (241). Nesse sentido, as obras de arte de *Metamorfoses* servem como fonte de meditação acerca da condição existencial dos homens, ao mesmo tempo que é um apelo à dignidade e ao respeito pelo outro.

Segundo Jorge Fazenda Lourenço, ao teorizar a poética de testemunho, Sena demonstra toda a sua «consciência criadora, que, no acto de aferir-se, se revela» (105). Em *Metamorfoses*, a ecfrásis permite a Sena aferir o seu testemunho enquanto poeta em estado clarividente de apreensão da experiência humana, conforme revela ao afirmar que os objetos artísticos escolhidos «se têm congregado em ser culturalmente nomeados, apontados ou aludidos, em concentrados poemas de grande experimentalismo na supressão surrealista de nexos lógicos mesmo ao nível da “informação”» (1974, 747). Como comenta Fazenda Lourenço, «o poeta transpõe emocionalmente para a escrita os sentimentos que a obra de arte alheia lhe desperta. Partilha com o leitor “um objecto-memória cultural”» (290). Assim, descrever, narrar, refletir sobre as obras selecionadas remete para preocupações metafísicas convertidas em interpretação e expressão de experiências humanas. Neste processo, porém, ressalta o entrelaçamento constante de temporalidade e morte, *topoi* estruturantes da criação literária de Sena, porque reveladores da precariedade humana.

Entre o erotismo de «“O balouço”, de Fragonard» e a força enigmática do «Retrato de um desconhecido», delinea-se em *Metamorfoses* uma angústia pelo tempo que passa e deixa no anonimato quase todos quantos constituíram as sucessivas gerações. Por isso, convocar as obras

de arte através da poesia serve para Sena resgatar o passado de modo a questionar os percursos humanos, tanto individuais quanto coletivos. No primeiro caso, percebe-se a vontade conscientemente infrutífera de desfazer anonimatos, como na sucessão de perguntas com que termina «Retrato de um desconhecido»:

Inda  
 dependeremos desse jovem? Mas quem era?  
 Será que ele o sabia? Ou que o pintor o soube  
 Naquel' momento de olhos em que o mundo  
 coube?  
 (329)

No segundo caso, lembram-se os combates que, aniquilando, fazem também a história do presente, como se lê em «Cabecinha romana de Milreu», cuja delicadeza contrasta com a brutalidade das legiões romanas:

nos seus olhos vazios não se cruzam línguas,  
 na sua boca as legiões não marcham,  
 na curva do nariz não há os povos  
 que foram massacrados e traídos.  
 (311)

Como se o anonimato e a violência fossem parte constitutiva do devir humano; como se o tempo percorrido incitasse a sucessão de catástrofes civilizacionais: a poesia serve para Sena de testemunho, e esse será sempre denúncia, com vista a um aperfeiçoamento para superar as falhas éticas que a História relata. Escreve Walter Benjamin na tese III de «Sobre o conceito da História»:

O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isto quer dizer que só para a humanidade redimida o passa-

do se tornará citável em cada um dos seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna uma *citation à l'ordre du jour* — e esse dia é o do Juízo Final. (10)

Os acontecimentos históricos são imutáveis, pelo que a redenção virá apenas no Juízo Final: este o messianismo expresso por Benjamin. Em Sena, o messianismo não surge como o fim da linha; não há teleologia, mas a possibilidade de resgate dos pequenos e grandes acontecimentos civilizacionais a cada momento. *Kairos* suplanta *chronos*, se, como explicita Frank Kermode, o primeiro for «um ponto de tempo cheio de significado» (58), ao passo que o segundo é a passagem do tempo. A redenção, em Sena, não tem de esperar pelo Apocalipse, porque o passado não se transforma, e só metafisicamente, pela recuperação de um espírito humano idealizado, se transformará a existência humana.

Ao convocar acontecimentos reais ou imaginários que conceberam objetos artísticos como a gazela da Ibéria, a cabecinha romana de Milreu, no poema homónimo, ou o retrato de Artemidoro no caixão da sua múmia, Sena, não redimindo as figuras evocadas, resgata-as de uma condição meramente artística, para lembrar o espírito humano que elas também configuram, assim eternizando-as. Afinal, como assevera em «A morte, o espaço, a eternidade», cabe ao ser humano «ser o espírito / sempre mais vasto do Universo infinito» (1963, 359).

Se o espírito se eterniza, se a redenção passa pela recuperação daqueles que a história, numa cedência à morte, esqueceu, o objeto que faz a obra de arte e o poema que a celebra serão o veículo de resistência para a ideia messiânica de *Metamorfoses*. Benjamin refere a redenção do passado no dia do Juízo Final; Sena observa na obra de arte, por mais antiga que seja, a confirmação de um espírito humano que tarda em se manifestar na sua grandeza. «Deméter» é disso exemplo. Esta estátua exposta no British Museum «é um monstro em pregas vastas, sem

cabeça» (309), mas, no seu interior, o poema percebe-a enquanto promessa redentora:

Ó terra, ó monstro, ó doce manto  
que os véus recobrem temporais e eternos!  
Sem pernas e sem braços, sem cabeça,  
ó torso e joelhos, seio sem palavra,  
ó estátua prometida, carne imaculada!  
(311)

*Metamorfoses* parte da descrição de obras de arte para reflexões metafísicas. Não havendo, portanto, uma conversão *stricto sensu* de obras de artes plásticas em poesia, as metamorfoses sugeridas no título são uma metonímia de tempos humanos transformados em discurso poético. A convocação de modelos, artistas, homens, povos e civilizações passados, de que resultam os quadros e as esculturas, bem como os poemas, implica a revelação das inquietações que assolam o poeta, designadamente no que diz respeito à morte. Se esta se ressentir em *Metamorfoses*, só a arte permite combatê-la, por constituir-se enquanto testemunho humano, e este eterniza-se.

No posfácio, Jorge de Sena concede que «a presença da Morte domina [...] a maioria dos poemas: e não será seguro dizer que a morte não está implícita neles todos» (1963, 372). Entre a escrita em maiúscula e em minúscula, a posição assumida transfigura-se. De uma abrangência abstrata iniludível, os motivos de reflexão predominantes em *Metamorfoses* não se centram num lamento elegíaco pela morte individual, nem no medo que ela suscita. Essa será sempre escrita em letra minúscula. Antes, Sena convoca a Morte como metonímia permanente do tempo que passa e que ele quer superar. Assim, a convocação das obras de arte resgatadas do esquecimento, logo, da morte, implica uma transformação — uma metamorfose. Enquanto signo indicial de outras eras, de outras gentes, o ato de convocá-las converte-se na valorização não só dos retratados ou dos criadores, mas também do espírito humano que as soube produzir. Dirigin-

do-se a Artemidoro, escreve, no poema homónimo:

Mas para ti e os teus — um pouco egípcios,  
um pouco sírios, gregos e romanos,  
cristãos e persas: Cristo Pantocrator,  
Ísis, Pan-háguia, os anjos e os profetas,  
Deméter, a Fortuna, o Jano bifrontal,  
Ormuzd e Ariman, Pitágoras, Platão,  
o deus Ptah, Adónis, Minotauro,  
e as bacantes agitando o tirso —  
[...]  
que seria esse olhar tão líquido e profundo que  
me fita  
envidraçado pela morte e pelas crenças todas  
e também pela vidraça que, interposta,  
nos não separa menos do que os séculos?  
(1963, 314-315)

O mercador Artemidoro morreu enquanto ser individual habitante de uma época, mas não enquanto testemunho humano que se extrai da sucessão temporal. Fora do *chronos*, a morte inviabiliza-se. No seu devir, o tempo assiste aos atos humanos que, na imaginação do autor, se sucedem sem grandes transformações: guerras, comércio, beleza, sedução e morte física são uma constante humana. Superar a morte significa, pois, a assunção do *kairos*.

A representação pictórica serve enquanto mote para ascender à «geometria / do espírito provável», conforme Sena escreve no poema «A nave de Alcobaça» (319). A pintura e a escultura de *Metamorfoses* celebram o que Rosa Maria Martelo considera ser o «grande fascínio pela imagem» (195) que a poesia sempre teve. Em Sena, tal força atrativa plasma-se com a vontade de fusão de tempos, por só desse modo se superar a condição mortal do homem e se prover à sua ascensão enquanto ser eterno.

A melancolia advém da consciência de que esse todo é constituído por indivíduos cujas existências são presentificadas apenas pela *evocação* que deles fazem os poemas. É esse o sen-

tido da «poesia meditativa, e mediadora», conforme analisa Jorge Fazenda Lourenço (58), a propósito de *Metamorfoses*, obra que se apoia «num enquadramento narrativo, com base na mitologia, na História, ou em notações do quotidiano, pessoal ou colectivo» (*ibidem*).

Na tese III de «O Conceito da História», Benjamin refere a redenção de cada momento no dia do Juízo Final; Sena sugere a convergência de todo o passado num momento imortalizável. Por isso a narratividade secundariza-se, para se destacar o que Gastão Cruz classifica de «dimensão ética, política ou “existencial”, que o poeta capta e emocionalmente reelabora» (73) através de *Metamorfoses*. Nesse processo, diluem-se as fronteiras temporais, pelo que se desvanece também a notação cronológica. Tempos e nomes figuráveis no tempo, como os referidos na citação destacada de «Artemidoro», são meros apontamentos cujo fim se amplifica ao sentido da existência.

Jean-François Lyotard refere a dificuldade de se isolar o tempo em arte: há o tempo da produção da pintura, da sua época histórica, da época retratada e da de receção, para além do tempo que dura a chegar ao recetor-observador e o de permanência nesse recetor. A complexidade impede univocidades e suscita meras hipóteses de, «na sua ambição infantil, [permitir] isolar “lugares de tempo” diferentes» (85). Ora, é precisamente a ideia de cartografar o observado que Sena contraria: mais importante do que os tempos e os lugares empíricos, interessa a extrapolação de perspectivas metafísicas e éticas que deem sentido à catástrofe sucessiva da história humana, bem como ao devir do tempo.

Segundo Rosa Maria Martelo, nota-se a secundarização diegética nos exercícios ecfrásticos, o que corrobora Sena, quando esta afirma que «na arte do passado, importa muito pouco o “assunto” que parece importar tanto e era encomendado, e importa muitíssimo o pormenor, ou a estrutura em si. Os assuntos são o mais perecível da obra de arte» (117). Por isso as descrições

feitas das obras de arte subjetivamente escolhidas para incluir em *Metamorfoses* ou se assumem numa intensidade trágica, como acontece na descrição do quadro «A morta», de Rembrandt, no poema homónimo, ou se diluem nas reflexões metafísicas, resistindo à objetivização que tempo e espaço lhes confeririam, como na convocação da pequena cabeça romana de Milreu. O tom elegíaco que percorre este livro decorre não das obras de arte evocadas, que o autor considera «essenciais à condição humana, como expressão de uma sempre acrescentada experiência da consciência livre» (125), mas da falência de passar para a vida empírica a possibilidade de suspensão do tempo que arte e poesia proporcionam. Na vida empírica, o tempo permanece como propulsor de perda.

Os poemas são uma forma encontrada por Sena para atenuar essa perda. A palavra eterniza; no entanto, a fixidez que ela aparentemente suscita é frágil. A imagem — pictórica ou a produzida pela literatura — evoca e estimula a rememoração, ou seja, a reatualização permanente do vivido que, segundo Lyotard, «implica a identificação do rememoriado, a sua classificação num calendário e uma cartografia» (59). Ora, esse resgate do passado converte-se, em Sena, num programa determinado de valorização humana, ainda que ciente da precariedade física e ética do homem. A obra de arte interessa não só pela emoção estética que suscita, mas também pelo que ela esconde sob as suas pregas, como a pedra ondulante de Deméter, ou na ausência do que mostra, como a cadeira de Van Gogh que, tendo os objetos usados pelo pintor, retrata o «ter lá estado e ter lá sido» (Sena 1963, 343); retrata uma memória, portanto.

Há um posicionamento, há uma emoção, há um terceiro termo que é a obra escrita a partir do observado e que se viabiliza a partir da memória. O poema ecfrástico de Sena existe por hipomnese: a memória coletiva suscitada pela obra de arte converte-se numa versão pessoal da civilização humana. Talvez seja o lugar da *khôra*,

como Jacques Derrida interpreta no texto homónimo, lugar para além do mito e do *logos*:

(...) afin de penser *khôra*, il faut revenir à un commencement plus ancien que le commencement, à savoir la naissance du cosmos, tout comme l'origine des Athéniens doit leur être rappelée par-delà leur propre mémoire. Dans ce qu'elle a de formel, précisément, l'analogie est déclarée: un souci de composition architecturale, textuelle (histologique) et même organique se présente comme tel un peu plus loin. (96)

Para Derrida, na sua análise de *Timeu*, de Platão, a *khôra* transforma-se num recetáculo, numa mãe que dá à luz o momento de uma história, de um mito, só existente através do *logos*. A *khôra* converte-se num eixo de espaço/tempo, em que se viabiliza o relato do outro através de uma observação exterior: conta-se o que nos foi contado. Há assim um intercâmbio de ideias e palavras. Retomando *Timeu*, Derrida descreve como Sócrates, situando-se num local em que recebe as palavras dos outros que ali estiveram, não reproduz as palavras desses, mas fá-las tornarem-se dizíveis. Usa palavras que não são e, contudo, são suas. Por isso, o local é tão insubstituível quanto insituável: a referencialidade muda com o tempo, com a pessoa, com o local.

Sena procede a um método semelhante nos seus poemas ecrásticos. Não se trata apenas da memória, anamnésica ou hipomnésica, nem dos locais onde as obras se expõem, nem ainda do que as obras de arte reproduzem. Os poemas de *Metamorfoses* pretendem alcançar uma diversidade de sentidos cujo ponto comum será a sinalização da condição humana, para além de factos ou de figuras historicamente reconhecíveis. Derrida afirma que Sócrates não é *khôra*, mas põe-se no seu lugar, e este será insubstituível. O lugar do poema, em Sena, assume esse posicionamento que o extrai de uma cartografia estrita, como se percebe em «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya». Neste poema, Sena

inscreve o seu testamento ético, num tom confessional que supera uma mera notação de angústia individual:

Confesso que  
muitas vezes, pensando no horror de tantos  
séculos  
de opressão e crueldade, hesito por momentos  
e uma amargura me submerge inconsolável.  
Serão ou não em vão? Mas, mesmo que o não  
sejam,  
quem ressuscita esses milhões, quem restitui  
não só a vida, mas tudo o que lhes foi tirado?  
(1963, 349)

Nota-se a presença da hipomnese, resultante da experiência coletiva do sofrimento infligido pelos humanos. Essa memória suplanta referências geracionais. O poema, de pendor universalista, sintetiza relatos sobre relatos do horror através do qual se instituiu a civilização contemporânea. Mais do que o mito, mais do que o *logos*, o poema é o eixo da experiência humana, insituável, inapropriável, aquém e além de factos reais ou imaginários. O posicionamento de Sena é, pois, filosófico; a sua criação poética em *Metamorfoses* visa um terceiro termo, e esse aproxima-se da *khôra*.

Percebe-se, nesta obra de Sena, um olhar escatológico, ao colocar o homem numa posição de risco em que a derrocada parece iminente, ao mesmo tempo que oscila entre a intemporalidade e a civilização a que pertence. Sena acredita que o homem vive o seu tempo, é dele testemunho, tendo a poesia o intuito de transformar o que de mal assiste no mundo. Como defende no prefácio da primeira edição de *Poesia I*, «o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo» (1961, 726), nem que seja pelo esboço de mundos ideais, com vista à convocação e concretização da «dignidade humana» (*ibidem*).

Essa vontade de criação de universos utópicos entrelaça-se com os registos memoriais que

resultam das suas vivências e bagagem cultural. De obra de arte em obra de arte, o poeta tece a sua própria análise do mundo a que assiste e vivencia, mas a conversão das suas ideias e emoções em poema persegue uma universalização que transcenda limiares solipsistas. É a hipomnese, não a anamnese, que os poemas de *Metamorfoses* convocam, porque a memória que se resgata é a do ser humano, não a do autor, nem das figuras individuais retratadas. Trata-se de efabular através de um conhecimento coletivo, da hipomnese, portanto, e de uma reconfiguração que não tem de ser verdadeira historicamente, como exemplifica a especulação acerca do povo que terá concebido a pequena gazela da Ibéria no poema homónimo.

Nem sequer é crucial a referência a um tempo histórico concreto. Quando, em «“Eleonora di Toledo, Granduchessa di Toscana”, de Bronzino», Sena inclui apontamentos cronologicamente referenciáveis, os factos submetem-se ao pensamento filosófico:

Mas a pintura era outra coisa, um escudo,  
um escudo de armas e um broquel tauriado,  
para morrer tranquilo, quando a angústia brota,  
como um vómito de sangue, do singelo factio  
de ter-se ou não ter alma, os mundos serem  
múltiplos,  
e o Sol rodar ou não em torno à terra inteira,  
iluminando as múltidões, as raças, tudo  
(1963, 332)

A verdade decorre da experiência humana; a história advém da bagagem cultural que tanto resulta de um estudo aturado, perceptível nas diversas referências patentes na obra de Sena, quanto da memória coletiva. Importa, neste excerto, convocar um tempo que produz o ser humano a cada época que passa, ressitua-o: o tempo humano tal como idealizado por Sena é o da eternidade. No entanto, para alcançá-la, é ainda necessário recorrer à memória, e esta encontra suporte na obra de arte.

Neste sentido, Bernard Stiegler definiria como próteses todas as peças a que Sena recorre para conceber *Metamorfoses*, já que, para o filósofo francês, «la temporalité de l’homme, qui le marque parmi les autres vivants, suppose l’exteriorisation, la prothéticité» (181). Stiegler preconiza, pois, a artificialidade da memória, que necessita do registo escrito ou, desde o século XIX e cada vez com mais evidência na atualidade, do técnico, para que o passado não se perca em absoluto. Há assim, manifestamente, uma dependência, convertida em Sena numa profunda reflexão acerca das fragilidades humanas. Em *Metamorfoses*, a memória tornada poesia resgata, resguarda, avisa. Não há apenas emoção estética na contemplação de uma obra de arte. «Turner» traduz em forma de poema, para além das efusões de cor e formas indistintas, o rumor do mundo de todos os tempos, *khôra* de onde emana uma síntese da experiência e do conhecimento humanos:

Como se espalha em nódoa sobre a tela  
uma cegueira penetrante e ávida  
que a tudo vai roendo em marulhar de mundos!  
(Sena 1963, 340)

Na «Fonte da Juventude», um quadro de Lucas Cranach, o Velho, concebido em 1546, figura uma piscina em plano central. Do lado esquerdo, a paisagem é árida, as pessoas são idosas e dirigem-se para a água, lá mergulhando; no verdejante lado direito, outras pessoas saem da água rejuvenescidas, prontas para recomeçarem a viver. Este quadro não consta da leitura ecrástica que Sena desenvolve em *Metamorfoses*. No entanto, nota-se uma preocupação comum relativamente à questão do tempo e da morte. Sena omite a alegria do rejuvenescimento que confere leveza ao quadro de Cranach. Antes, os poemas focam-se num passado cujo resgate se viabilizará apenas pela homenagem a um espírito humano disponível à dignidade, bem como na irreversibilidade do tempo e da morte. «“A morta”, de

Rembrandt» assinala o drama:

É muito velha. Velha ou consumida  
na serena angústia de aguardar que a vida  
vá golpe a golpe desbastando os laços  
de carne e de memória, de prazer, piedade,  
ou do simples ouvir que os outros riem,  
e choram e ciciam ou silentes  
se escutam tal como ela se escutava  
na calma distração de respirar  
o tempo que circula pelas veias.  
(Sena 1963, 333)

Da morte individual para a vida que se esgota num processo comum a todos: meditação que «supera o dado relativo de uma velha defunta para se dirigir a todos os homens», conforme salienta Vittorio Cattaneo (253). O poema torna-se endereçamento, portanto, o que se percebe ao longo desta segunda estrofe. Nota-se uma sensação de esgotamento resultante da consciência da «usura do tempo e [da] precariedade da existência humana no seu impulso para a morte», conforme escreve Luís Adriano Carlos (2006, 63) a propósito da obra de Sena. Para além da reflexão metafísica do sentido da existência, para além da questão ética numa senda pela dignidade humana, há ainda a realidade ineludível da precariedade da vida humana, talhada para a morte. De pouco serve a revolta expressa no já aludido poema «A morte, o espaço, a eternidade»: a morta retratada por Rembrandt, como também a máscara de Keats, evocada no poema «A máscara do poeta», são a evidência da inevitável derrocada humana, pois, como se lê no excerto acima, o tempo circula pelas veias e acaba por vencer.

Ao contrário da perspetiva teleológica da existência defendida por Frank Kermode, ao afirmar que «o tempo não é livre, é escravo dum fim mítico» (98), *Metamorfoses* não aponta um fim; não é a narrativa que impulsiona os poemas. São os momentos eternizados pelas obras de arte, as emoções despertadas por esses momentos, que criam unidades de sentido para a

compreensão do homem na sua relação com a existência, numa reveladora e acutilante análise do tempo, entrelaçada com uma prospeção filosófica acerca da condição humana.

O momento captado por Rembrandt no quadro salienta a irreversibilidade da morte; «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», suspende-se no momento prévio à morte, assim destacando a injustiça prestes a concretizar-se perpetrada pelo homem; «A máscara do poeta» permite perceber a angústia causada pela certeza da morte. Evocando John Keats, este poema refere uma peça escultórica cuja qualidade é irrelevante, contrastando com o valor do retratado: a máscara da morte do poeta — a obra de arte que serve de base ao poema — não corresponde à máscara do poeta vivo, em cujo âmago palpita «a carne, o sangue, a sensação de ser, / o pensamento arguto penetrando as coisas» (1963, 352).

Como símbolo, esta máscara ganha relevância por reproduzir o rosto do poeta de «Ode on a Grecian Urn», poema ecrástico pioneiro, que descreve as imagens retidas num vaso da antiguidade grega. Também este poema de Keats, sendo uma ode, se converte numa apurada reflexão acerca da irreversibilidade do tempo, que impedirá a revelação do momento vivido pelas figuras retratadas, assim sugerindo a fragilidade da condição humana: a obra sobreviveu ao longo de gerações e assim continuará pelas gerações vindouras. Convocando a máscara de Keats, o poema de Sena não obsta a uma análise ecrástica. Porém, permite centrar o foco de *Metamorfoses* no homem, cujo destino é fatalmente diverso do da obra de arte. Como refere Fazenda Lourenço, trata-se de «desmonumentalizar os objectos estéticos, retirando-os ao tal pó ou pá-tina dos museus, para os reintegrar na vida que cada poema propõe» (300). Ora, tal processo de reintegração não implica uma permanência estática dos tempos e do homem, mas permite uma revisão dos tempos, para prover à sua transformação. Sena defende que as obras de arte «são essenciais à condição humana, como expressão

de uma sempre acrescentada experiência da consciência livre» (1973, 125).

Que procura Sena na deambulação pelas obras de arte? Os seus criadores estão mortos (somente Fernando Azevedo, pintor surrealista do quadro «Ofélia», permanecia vivo, na altura da publicação de *Metamorfoses*) e os modelos também. A reconstrução do que as obras representam é impossível: com frequência sugerem apenas imagens de quotidianos longínquos, pelo que as interpretações suscitadas abrem-se a especulações plenamente assumidas pelo autor. Referindo a demanda do filósofo neoplatónico Damásio em busca do princípio dos princípios, Giorgio Agamben conclui que, «conhecendo a incognoscibilidade do outro, não conhecemos alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós» (26). Estendamos aqui o plural ao tempo de escrita dos poemas. Sena perscruta as vivências da humanidade através das obras que contempla, mas desse modo dá a sua interpretação do tempo por si efetivamente experienciado.

*Metamorfoses* resulta assim de uma vontade de transformação que percorre toda a criação literária de Jorge de Sena, donde o nome adotado apontar para mais do que a mera conversão de obras de arte plástica em poesia. Através de um diálogo efrástico com obras de arte que marcaram o autor no seu périplo por variados museus europeus, não é a técnica, nem o valor artístico, nem a mestria dos pintores e escultores que Sena convoca: as obras de arte são mote para reflexões acerca do tempo, da morte e da condição humana. Se as gerações parecem destinadas ao esquecimento, a arte permite resgatá-las, ao figurar como impressão digital de tempos e seres que fizeram esses tempos, ao propor um tempo eternizado, o *kairos* que tudo funde num imenso universo humano. A arte prolonga a vida de seres anónimos, criadores ou modelos, mesmo que apenas na imaginação do observador; a poesia efrástica de Sena amplia essas vidas para um patamar metafísico, numa tentativa de superação do tempo e da morte através de palavras.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. «Limiar». In *Ideia da Prosa*. 1985. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. 21-26.
- Carlos, Luís Adriano. *Fenomenologia do Discurso Poético*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- . «Epístola aos realistas que se ignoram – Jorge de Sena e a estética». In *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinqüenta Poemas*, organização de Gilda Santos, 55-65. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- Cattaneo, Carlo Vittorio. «Testemunho e linguagem». In *Estudos sobre Jorge de Sena*, organização de Eugénio Lisboa, 239-258. Lisboa: INCM, 1984.
- Conrado, Fernanda. «*Ekphrasis* e outros processos de trânsito intersemiótico em Jorge de Sena: “O dançarino de Brunei”». In *Jorge de Sena Vinte Anos Depois. O Colóquio de Lisboa, Outubro 1998*, 117-131. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.
- Cruz, Gastão. «Os Embaixadores». *Relâmpago*, n.º 23. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava (2008): 72-73.
- Derrida, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.
- Heffernan, James A. W. *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. 1993. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Kermode, Frank. *A Sensibilidade Apocalíptica*. Tradução de Melo Furtado. Lisboa: Edições Século XXI, 1997.
- Lourenço, Jorge Fazenda. *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*. Lisboa: Guerra & Paz, 2010.
- Lyotard, Jean-François. *O Inumano. Considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.
- Martelo, Rosa Maria. «Quando a poesia vai ao cinema». *Relâmpago*, n.º 23. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava (2008): 179-195.
- Sena, Jorge de. «Prefácio da primeira edição de *Poesia I*». 1960. In *Poesia I*, 723-731. Lisboa: Guimarães, 2013.
- . *Metamorfoses, seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómene*. 1963. In *Poesia I*, 301-381. Lisboa, Guimarães, 2013.
- . «Sistemas e correntes críticas». 1973. In *Dialécticas Teóricas da Literatura*, 109-167. Lisboa, Edições 70, 1977.
- . 1974 «Prefácio de *Poesia-II*». 1974. In *Poesia I*, 746-751. Lisboa, Guimarães, 2013.
- Steiner, Wendy. *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Stiegler, Bernard. *La Technique et le Temps. I. La Faute d'Épiméthée*. 1994. Paris: Galilée, 2006.

# HUME'S THEORY OF PERSONAL IDENTITY AS THE KEY FOR FREUD'S INTERMINABLE ANALYSIS

Pedro Tiago Ferreira

Universidade de Lisboa

Humean critics have long noticed, and have for a long time been extensively writing on, David Hume's alleged dissatisfaction with his theory of personal identity, which is elaborated in Section VI of Part IV of Book I of *A Treatise of Human Nature* and apparently retracted in the *Appendix* to the *Treatise*. In this paper, I do not wish to discuss either whether Hume really was dissatisfied with the account he gives of personal identity in the *Treatise*,<sup>1</sup> or, if he indeed was dissatisfied, what reasons he could have had to feel that way.<sup>2</sup> For the purposes of this essay, Hume's theory of personal identity is taken at face value as it is detailed in the *Treatise*; his possible misgivings, as they are expressed in the *Appendix*, are not discussed here.

What I shall not do as well is to identify and discuss other errors and inconsistencies (that is, those not identified by Hume) of Hume's theory of personal identity.<sup>3</sup> Rather, I wish to draw attention to the fact that Sigmund Freud uses — very probably unbeknownst to himself — the core of Hume's conception of personal identity when he talks about the circumstances in which analysis, in an “ambitious” sense, should come to an end. Before I delve into what *prima facie* looks like a surprising connection between Hume and Freud I shall briefly sketch both authors' theories; It is important, however, to emphasize, from the outset, that Hume's

theory of the self and Freud's theory of mental activity are not exactly the same, as Freud's theory is much more complex than Hume's since it discusses features of the human mind which do not concern Hume at all. What I mean to show in this essay is merely that Hume's theory may be advantageously used as a theoretical tool in the discussion of whether Freudian analysis can successfully come to an end.

While discussing whether analysis can successfully come to an end, Freud alludes to an “ambitious” meaning of the phrase “the end of analysis.” This meaning is stated as follows:

It prompts the query whether the patient has been influenced to the point that no further change can be expected from continuing analysis. It is as though through analysis you could reach a level of absolute psychological normality, which can, furthermore, be trusted to remain stable; when, for example, all occurrences of repression have been resolved and *all gaps in memory filled in*. (Freud 2002, 176 — my italics.)

In order thus for analysis to successfully come to an end, the analyst has to be satisfied that the patient has reached a state of psychological normality whose likelihood of remaining stable is high, and therefore it is unprofitable to continue with the treatment. Freud seems to suggest that

the resolution of all occurrences of repression and the filling in of all gaps in memory are mere instances of the capacity of the mind to remain stable after psychological normality has been attained, which suggests that there are other instances allowing the state of psychological normality to come about. Occurrences of repression, gaps in memory and other circumstances here unnamed by Freud are causes of neurosis. A cursory glance at some of the most important texts written by Freud dealing with this subject indicates, however, that repression is not a mere example of a cause, but *the* cause of neurosis. “The state in which the ideas existed before being made conscious is called *repression*” (Freud 2010, 4). This means that “repression” is the term which designates ideas that have been repressed, i.e. which have been made unconscious (e.g. as the result of a psychologically traumatic experience) but impact negatively on conscious life. The struggle between the unconscious memories and conscious life provokes the conflict Freud designates by the term “neurosis,” which suggests repression is not just one among several possible causes of neurotic illness, but the one cause to which all neurotic illness can be traced.

According to Hume, the idea of the self cannot be derived from any one impression because no impression remains invariably the same throughout one’s life, unlike what happens with the self, which “is suppos’d to exist after that manner” (Hume 2010, 251). Since the self cannot be derived from any impression, “consequently there is no such idea” (Hume 2010, 252). This conclusion accords with one of the more prominent features of the theory of ideas to which Hume adheres: that “every simple idea has a simple impression, which resembles it, and every simple impression a correspondent idea” (Hume 2010, 3). Moreover, “*all our simple ideas in their first appearance, are derived from simple impressions, which are correspondent to them, and which they exactly represent*” (Hume 2010,

4). Hume leaves no room for doubt whether it is ideas that come from impressions or impressions that come from ideas, as he explicitly asserts that “the simple impressions always take the precedence of their correspondent ideas, but never appear in the contrary order” (Hume 2010, 5). Therefore, if there are no simple *invariable* impressions, no idea of the self (which would necessarily be invariable) can be derived from them, and thus there is no simple idea of the self. This does not mean, of course, that the self does not exist; it simply means that the self is neither an impression nor an idea, “but that to which our several impressions and ideas are suppos’d to have a reference” (Hume 2010, 251). It is not entirely clear, at least at first sight, what Hume means by “reference” in this context, but certain passages from the section of the *Treatise* in which this theory is developed hint at a possible answer. As Barry Stroud remarks,

[s]ince every perception is distinguishable from every other, there is no contradiction involved in supposing, of some particular perception, that it exists separately from every other perception which belongs to the same bundle. For a perception to be perceived or felt is just for it to be present to a mind, but since according to Hume a mind is nothing but a bundle or collection of perceptions, it is possible for a perception to exist independently of any mind, and therefore possible for it to exist unperceived. (Stroud 2005, 107)

According to Stroud’s reading, for Hume the mind is a bundle or collection of perceptions. There are perceptions which belong to different minds and even perceptions which belong to no mind at all. Hume indeed says as much when he asserts that all perceptions “are different, and distinguishable, and separable from each other, and may be separately consider’d, and may exist separately, and have no need of any thing to support their existence” (Hume 2010, 252). One mind, or the self, is therefore no more or less

than a *specific, independent* set, bundle or collection of different perceptions which are bound together by something which distinguishes them from other *specific, independent* sets of perceptions. Fifteen perceptions, for example, exist separately.

There is something that makes us say, for instance, that five of those perceptions belong to mind A, three to mind B, two to mind C and five to no mind at all. The difficulty lies thus in finding out what this “something” is. Hume argues that it is memory<sup>4</sup>:

(...) the memory not only discovers the identity, but also contributes to its production, by producing the relation of resemblance among the perceptions. (Hume 2010, 261)

As memory alone acquaints us with the continuance and extent of this succession of perceptions, ‘tis to be consider’d, upon that account chiefly, as the source of personal identity. Had we no memory, we never shou’d have any notion of causation, nor consequently of that chain of causes and effects, which constitute our self or person. But having once acquired this notion of causation from the memory, we can extend the same chain of causes, and consequently the identity of our persons beyond our memory, and can comprehend times, and circumstances, and actions, which we have entirely forgot, but suppose in general to have existed. (Hume 2010, 261-262)

(...) memory does not so much *produce* as *discover* personal identity, by shewing us the relation of cause and effect among our different perceptions. (Hume 2010, 262)

The first of these passages establishes the role of memory for the relation of resemblance, the other two for the relation of causation. Memory plays no role for the relation of contiguity as the latter must be dropped in this circumstance, although Hume does not explain why (Hume 2010, 260). As far as the relation of resemblance is concerned, memory is fundamental, as it is both re-

sponsible for the discovery of identity and for the production of the relation of resemblance among the perceptions. As for the relation of causation, memory is no less fundamental, as effects are perceived as coming from causes, and causes as originating effects, simply due to the fact that human beings can remember past successions of perceptions, thus being enabled to perceive the relation of causation amongst different perceptions. The self is thus constituted by a bundle of perceptions which a single mind perceives and are united together because the mind remembers successions of perceptions which have occurred in the past; it is memory that establishes resemblance and causation among perceptions which otherwise would go unperceived and therefore would belong to no mind at all. Memory is the “something” that binds different, independent perceptions, and makes them part of the same bundle, that is, of the same mind.

Here the similarities between Hume’s and Freud’s ideas start to become more and more apparent. For Hume, the mind is a bundle of perceptions bound together by memory; for Freud, the mind is an apparatus “whose parts we shall call *agencies* or, to put it more concretely, *systems*” (Freud 2008, 350). These systems are in “a firm sequence [which] can be set up by establishing that in certain psychical processes the systems go through a definite temporal sequence in their arousal,” which makes it necessary to “ascribe to the apparatus one sensory and one motor end.” In the former there is “a system [which] is located for receiving our sense-perceptions,” whereas in the latter “there is another [system] which opens the floodgates to motor activity” (Freud 2008, 350). Both Hume and Freud assert that perceptions are a necessary condition of human beings’ having ideas; both authors also ascribe to memory an essential role in the process of idea formation. As Freud says,

[a] trace of the perceptions impinging upon us remains in our psychical apparatus, and this we can

call a “*memory-trace*”. Indeed, we call the function relating to this memory-trace our “memory”. If we are serious about intending to link psychical processes to systems, then the memory-trace can only consist in permanent alterations to the elements of the systems. (Freud 2008, 351)

It seems to me that there is a strong resemblance between Freud’s “memory-trace” and Hume’s explanation according to which “ideas are preceded by other more lively perceptions, from which they are derived, and which they represent” (Hume 2010, 22). Ideas are therefore less lively in the mind than impressions because the former are derived from memory, whereas the latter come directly from the senses. This seems to imply that for Hume there are memories of impressions, which makes it possible for ideas to originate, but the impressions themselves do not have memory. This is exactly what Freud argues as well:

We assume that an outermost system of the apparatus is the receptor for the perceptual stimuli, but that it does not retain anything of them, that is, it has no memory; we assume too that behind this system there is a second one that transforms the momentary excitation of the first into permanent traces. (Freud 2008, 351)

As I said in the introduction, it is obvious Hume’s theory of the self and Freud’s theory of mental activity are not the same; it is equally obvious Freud’s theory is much more complex than Hume’s, as it traces divisions in the mind, which, as Freud correctly points out, do not correspond to “a real spatial arrangement for the psychical systems” (Freud 2008, 350). Despite all these differences, what is nevertheless uncanny – because Freud never quotes Hume or otherwise acknowledges his work – is Freud’s reliance on something which is *the* tenet of Hume’s philosophy of the mind, the process of “association”:

Were ideas entirely loose and unconnected, chance alone wou’d join them; and ‘tis impossible the same simple ideas should fall regularly into complex ones (as they commonly do) without some bond of union among them, some associating quality, by which one idea naturally introduces another. This uniting principle among ideas is not to be consider’d as an inseparable connexion; for that has been already excluded from the imagination: nor yet are we to conclude, that without it the mind cannot join two ideas; for nothing is more free than that faculty: but we are only to regard it as a gentle force (...); nature in a manner pointing out to every one those simple ideas, which are most proper to be united into a complex one. The qualities, from which this association arises, and by which the mind is after this manner convey’d from one idea to another, are three, *viz. resemblance, contiguity* in time or place, and *cause* and *effect*. (...) [T]hese qualities produce an association among ideas, and, upon the appearance of one idea naturally introduce another. (Hume 2010, 10-11)

We know that there is something else we retain permanently from the perceptions impinging upon the *Per.* [perceptual] system besides their content. Our perceptions also turn out to be linked to one another in our memory, above all if they occurred at the same time. We call this fact *association*. Now it is clear that if the *Per.*-system *has no memory at all* [my italics], it cannot retain the traces for association either (...). So we must assume (...) that the basis for association is the memory-system. (Freud 2008, 351-352)

For both Hume and Freud association, which is only possible because human beings have memory, is the source of ideas, or, better yet, we humans have ideas because we associate past events, or perceptions, and this is only possible because we are able to remember them. Since some perceptions, according to Freud, are repressed, analysis becomes necessary in order to

fill in the gaps in memory produced by the repression of a given memory. Neurosis would be like a missing or faulty cog in the machinery to which we call “mind,” or “self,” and its presence (which makes the memory either absent or distorted) prevents the normal operations of the mind as Hume and Freud describe them.

Freud, even if he does so unwittingly, ends up arguing that analysis should come to an end whenever the patient is again capable of making associations the way Hume describes human beings actually do it, that is, by appealing to (unimpeded) memory. The neurotic patient is hindered by the fact that there are gaps in his memory, and so the associations he makes are bound to provoke unnecessary anxiety — unnecessary since it stems just from not remembering, and not from a problem which originates outside of the patient’s mind. Freud mentions in passing

that it is necessary “to consult first of all your own experience, to see” if there are instances in which all the gaps in memory have been filled in, which entails the resolution of all occurrences of repression, and then that it is equally necessary to consult “the theory, to see if it is at all possible in the first place” (Freud 2002, 176). Freud might have not had Hume in mind when he wrote this, and Hume certainly does not write about neurosis, the fact that it may impede the functioning of human nature as he describes it, or whether it is possible to recover from it, but the theory, that is, Hume’s theory, shows that human beings’ default position (that is, before repression and the onset of acute neurosis) is the capacity to associate perceptions through unimpeded memory. Freud’s theory is that analysis is the tool which may allow patients to resume “normality,” that is, their (according to Hume) default position.

## NOTES

- 1 Corliss Gayda Swain, for example, argues that the “presupposition (...) that Hume discovered some reason to be dissatisfied with his account — is false,” and that “Hume did not write the section of the Appendix dealing with personal identity in order to raise new questions about the adequacy of his book 1 account of the mind; he wrote it in order to defend that account by showing that alternative explanations of personal identity are incoherent” (Swain 1991, 107).
- 2 Barry Stroud surveys some of those reasons while suggesting that Hume’s dissatisfaction stems mainly from the fact that Hume “senses not just an explanatory deficiency in his account of the origin of the idea of the self, but a certain vicious circularity in his whole scheme for the science of man” (Stroud 2005, 134), because in order “[t]o explain the idea of causality, personal identity is appealed to; and to explain the idea of personal identity, causality is appealed to” (Stroud 2005, 135). Hume cannot get rid of causality simply because causality is one of the important pillars of the theory of ideas to which Hume is committed and on which he bases all his scheme of the functioning of human nature. On this point see Stroud 2005, 17-41. Stroud’s reading of Hume’s reasons for dissatisfaction with his account of personal identity can be found on pages 127-140.
- 3 The research on personal identity in general, and in Hume in particular, is very extensive. I would like to recommend, for those who wish to explore the subject in detail, three recent monographs: Baxter, Donald. *Hume’s difficulty: Time and identity in the Treatise*. London, UK: Routledge, 2008. Strawson, Galen. *The evident connexion: Hume on personal identity*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013. Garrett, Don. *Hume*. London, UK: Routledge, 2015. Each of these volumes mentions some of the relevant research on the topic.
- 4 Naturally, this is only applicable to perceptions which make up a distinct, specific set of perceptions, that is, a mind. Perceptions which belong to no mind at all are boundless, i.e. they are not bound together by memory (or by anything else); it is precisely the total absence of memory that makes it possible to say that a given perception does not belong to any mind at all.

## REFERENCES

- Freud, Sigmund, "Analysis terminable and interminable."  
In *Wild Analysis*, 171-208. Translated by Alan  
Bance. London: Penguin Books, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The interpretation of dreams*. Translated by  
Joyce Crick. New York: Oxford University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The ego and the id*. CreateSpace, 2010.
- Hume, David. *A treatise of human nature*. Edited by L.  
A. Selby-Bigge. Charleston, SC: BiblioLife, 2010.
- Stroud, Barry. *Hume*. London: Routledge, 2005.
- Swain, Corliss Gayda. "Being Sure of One's Self:  
Hume on Personal Identity." *Hume Studies* 17, n°  
2 (1991): 107-24. doi:10.1353/hms.1991.0003.

## VERSÃO PORTUGUESA ↻

# NEUROSES DA ARCA

Rodrigo Abecasis

Universidade de Lisboa

A densa e intrincada progressão de metáforas, característica do alto estilo metafísico de William Empson, dá a impressão de que os seus poemas pretendem dar conta de diferentes perspectivas sobre um mesmo objecto, de modo a tomar uma decisão sobre a maneira mais correcta de lidar com este, ou de forma a demonstrar uma contradição fundamental na constituição de um determinado problema ou tópico. Contudo, «High Dive» não precisa de ser considerado um típico caso de *argufying* em verso que dramatiza um conflito cuja escala é cosmológica, por dizer respeito a uma situação relevante para todos os homens, e cujo interesse é teológico, pois deste ponto de vista a série de referências bíblicas feitas no poema servem o propósito de descrever o género de mundo em que vivemos e como uma pessoa se deve comportar nesse mundo.

A intersecção entre as referências bíblicas e a terminologia da dinâmica de fluídos não tanto promove um vasto campo de visão, que permite ao poeta contemplar e julgar dois sistemas de crença igualmente robustos mas contraditórios entre si, quanto confere ao encadeamento de metáforas uma lógica que as unifica num padrão maior. Apesar de «High Dive» partilhar do interesse cosmológico que acima associei ao *argufying* em verso, este poema não trata da análise dos vários lados de um argumento, mas sim de uma invulgar e dissimulada forma de lamen-

to. *Dissimulada* porque as notas de Empson ao poema favorecem a dramatização de um conflito que podemos descrever como a chegada a um momento que exige uma difícil escolha entre duas acções possíveis; esta estratégia evasiva é uma tentativa de desviar a atenção daquilo que é na verdade o tema central de «High Dive».

Numa entrevista a Christopher Ricks, Empson descreve o início da sua carreira enquanto poeta: «The first book, you see, is about the young man feeling frightened, frightened of women, frightened of jobs, frightened of everything, not knowing what he could possibly do» (Empson 2000, 118). A opacidade de «High Dive», que resulta da concentração de múltiplos sentidos numa expressão breve e compacta, consiste numa maneira de ocultar o impulso mais cru que está na origem do poema. O movimento de ocultação, no entanto, não é deliberado. «High Dive» não procura capturar e descrever a ansiedade do jovem introvertido, desadequado no mundo e com medo deste; antes, o poema constitui-se como uma forma de lidar com a angústia provocada pelo isolamento de uma vida, uma angústia sentida profundamente.

O leque de divindades e a sequência de referências bíblicas evocadas no poema, descrevendo alguém que primeiro contempla uma piscina, depois prepara o mergulho e por último salta, fazem de «High Dive» uma reacção peculiar a

um tempo de crise no desenvolvimento da vida de uma pessoa. O pavor que Empson refere na entrevista é um sentimento de confronto perante o mundo, um desconfiar das oportunidades que este tem disponíveis; uma relutância inerente e constante em expor com clareza o que na verdade se quer dizer. Contra o gosto, suponho, do poeta, «High Dive» é parecido com um romance russo do final do séc. XIX: a forma como o jovem intelectual e sensível, isolado num quarto, concebe a sua relação com o mundo, dá lugar a um discurso de tal modo exagerado que parece alcançar proporções apocalípticas.

O comentário de Empson na entrevista não deflaciona apenas a sua poesia; de um modo mais silencioso, desqualifica também o aparato crítico que a acompanha. A estrutura densa e complexa de «High Dive», de facto a dificuldade que se impõe ao leitor, juntamente com o sentido proposto pelas notas, resulta num movimento de ocultação cuja origem é o receio, presente na mente do jovem poeta, de expor em demasia a sua vida interior ao escrutínio dos outros. «High Dive» não consiste numa crítica da vida, mas sim numa reacção a esta, tal como um ferro que fica em brasa por causa do contacto com o fogo.

«It is irrotational; one potential function / (...) will give the rule» (Empson 2000, 22): porque a ondulação é constante, e o seu estado irrotacional, e porque a piscina é um espaço circunscrito, todo o cenário pode ser considerado um sistema fechado de relações conceptuais que se encontra ordenado, isto é, cujas várias forças se encontram num estado de equilíbrio; porque existe uma determinada ordem, o intelecto que observa pode identificar essa ordem e formalizá-la, neste caso por meio de uma função potencial. O protagonista, que é descrito numa série de evocações de divindades, não só é sábio em relação ao mundo que o rodeia como também controla esse mundo, porque entende os seus mecanismos mais essenciais e é capaz de os explicar. A atmosfera hiperbólica das primeiras estrofes do poema resulta de o mergulhador, por

estar no controlo de um sistema simples (a ondulação da piscina ou o isolamento do quarto), ser descrito como um deus.<sup>2</sup>

«Potential», contudo, tem outras conotações para além da descrição matemática do movimento da água. No ensaio «Alice in Wonderland», Empson observa: «The definition of potential, in all but the most rigid textbooks of electricity, contents itself with talking about the force on a *small* charge which doesn't alter the field *much*.» (Empson 1986 [1935], 26) À primeira vista, a definição não entra em conflito com o cenário descrito em «High Dive», visto que o mergulhador, enquanto carga irrelevante de electricidade, intercede no sistema que observa de modo não problemático. É no entanto necessário chamar a atenção para «small» e «much», uma vez que as alterações, apesar de serem pequenas, são mensuráveis, especialmente porque a pequena variação no campo electromagnético pode ser proporcional à baixa carga dispensada. A dificuldade reside em saber até que ponto se deve ou não ter em conta a baixa carga eléctrica, visto que se a considerarmos irrelevante corremos o risco de adulterar o nível de complexidade do sistema a ser observado (e, diga-se, à medida que a física quântica foi ganhando terreno, tornou-se cada vez mais evidente que quanto mais pequena a unidade, mais complexo e anti-intuitivo é o sistema de medição). No poema de Empson, então, «potential» sugere também que o acto de observação, cujo resultado é a função que determina os possíveis movimentos da água, pode provocar alterações no sistema que pretende analisar. Até um mero acto de contemplação pode ter como resultado consequências que não podem de modo algum ser antecipadas ou previstas.

As metáforas sobre caçadores e presas apontam neste sentido, e é curioso que esta cadeia de metáforas seja introduzida não só na primeira estrofe, como também em conjunção com a ideia de que através da observação e da análise é possível controlar os objectos que desse modo se passa a conhecer. Assim, o sentimento de perigo

iminente que é promovido por estas metáforas não pode ser separado da circunstância que o gera.

A caçada, que começa no quarto verso («Hollow, the cry of hounds»), e prossegue com «wolf-chased Phoebus», «(Steeds that on Jonah a grim start have gained)» e «They (green for hares)», é abandonada apenas perto do final do poema, quando se dá o mergulho. A forma como as metáforas sobre caça acompanham a descrição da postura contemplativa e não disposta à acção torna necessária a posterior passagem à acção, tal como a sétima estrofe põe em evidência: «And, to break scent, (...) / Dives». Tendo em conta este aspecto, e especialmente que a acção central de «High Dive» é, como o título indica, um mergulho do alto para uma piscina, é tentador supor que o poema não tanto se trata de um momento de indecisão entre agir e não agir (saltar ou não saltar), como de uma meditação sobre a queda.

É pertinente ter em conta que *queda* supõe o resultado de uma acção cujas consequências não podem ser previstas, como também nunca são benéficas. Uma queda implica um momento que a antecede, e, por norma, aquilo que caracteriza esse momento é drasticamente alterado posteriormente. É implícito à noção de queda que o potencial do ser caído é diminuído, tal como é diminuído o potencial do mundo que este habita. *Queda*, nos termos que me interessam em relação a «High Dive», significa um fracasso, o confronto entre certas expectativas e ambições e as consequências que se seguem deste. O receio do que poderá suceder após o mergulho é uma antecipação do potencial que pode ser reduzido, no sentido em que o protagonista, enquanto apenas contempla a piscina, é associado a várias divindades. Como no exemplo do jovem isolado no seu quarto, a ansiedade que precede o salto é o embate entre as suas expectativas e o cálculo impossível das consequências a enfrentar posteriormente. A descrição do mergulho que se faz em «High Dive», que é ao mesmo tempo um acto inevitável e um acto falhado, confere ao poema

um tom de lamentação: *viver exige um esforço heróico, mas o resultado desse esforço é em larga medida trágico*. Como famosamente notou Empson, no ensaio «Proletarian Literature»: «The waste even in a fortunate life, the isolation even of a life rich in intimacy, cannot but be felt deeply, and is the central feeling of tragedy.» (1986 [1935], 5)

A cronologia bíblica, que menciona Lúcifer, Jezabel, Noé e Jonas, tem a particularidade de estar invertida, isto é, de começar pela menção a Jonas, passando para Noé, Jezabel e finalmente terminando com a queda de Lúcifer. Este aspecto reforça o tom melancólico dos versos, como se a memória recuasse cada vez mais em busca de um momento onde o estado de coisas que caracteriza o mundo fosse mais benéfico para quem se encontra na posição do mergulhador. A melancolia por um passado perdido ou hipotético, tema comum na literatura, é justificada num poema que medita sobre a queda, pois os resultados negativos desta permanecem sempre algo a lamentar. O estado de coisas que se segue à queda não deixa de ser algo cujo melhoramento é concebível, mas a ideia de um mundo melhor e mais adequado permanece impossível de concretizar.

Tendo em conta que o estado de coisas que constitui o mundo é no poema equacionado com a piscina, as referências bíblicas, invertendo a cronologia original, propõem também a possibilidade de inverter os valores tradicionalmente associados a essa cronologia. Esta torção é promovida pelo vórtex provocado na água pelo mergulho que encerra a última estrofe, propondo que o salto da prancha para a piscina é um acto que desafia e põe em causa a ordenação do mundo. A piscina, tratando-se de um sistema simples, vale no entanto por todo um mundo mais complexo, porque contém em si a hierarquia própria desse mesmo mundo. Assim, a massa de água que é descrita na primeira estrofe é sinónima de um mundo de cujas condições se deseja escapar, e constitui-se, simultaneamente,

como possibilidade de produzir algo novo, sendo essa possibilidade o resultado de uma disrupção cujas consequências permanecerão por força na opacidade do futuro.

Procurar um mundo que seja caracterizado por proporcionar melhores e mais benévolas condições para o ser humano é justamente o desejo de regressar a um paraíso que se perdeu. A inversão da cronologia bíblica provoca este movimento, que pretende afastar-se do mundo actual e assim escapar às condições de uma vida comum. O tom saudosista insere «High Dive» numa tradição poética que dá voz a um sentimento de insatisfação perante o mundo, uma convicção de que o mecanismo que regula as oportunidades que são concedidas ao Homem para tornar realidade as suas aspirações maiores é fundamentalmente fraudulento.

Uma queda pressupõe uma posterior indagação, por parte do ser caído, sobre a sua própria identidade, sobre que posição será a sua no novo mundo e sobre como será possível escapar deste; este desejo de escapar é paralelo ao desejo que promoveu a queda: como as ambições não foram correspondidas, e porque a situação resultante é ainda pior que a anterior, o sentimento de desadequação e o desejo de melhoramento permanecem. A queda, porque tem como resultado uma alteração radical da ordenação do mundo, circunscreve o potencial original de toda a criação. E contudo, dado que a sequência de acções que constitui «High Dive» é apresentada como algo inevitável, deparamo-nos com uma perspectiva particular sobre a doutrina da queda: *a criatura humana está essencialmente desajustada no mundo, e não foi necessário uma queda para assim a tornar*. Os encantos do Éden, a vida que não conhece a morte, a plena e não problemática satisfação de desejos, não se coadunam pacificamente com a natureza do espírito humano. Isto não implica, contudo, que o mundo a ser conhecido após a queda seja mais adequado. A negatividade que percorre o poema parece contrariar essa hipótese.

A quinta estrofe, que descreve o resultado da postura contemplativa e matemática, propõe esta perspectiva ao descrever a inevitabilidade que caracteriza a sequência de acções à luz de fenómenos naturais:

Agglutinate, whose wounds raw air composes,  
Shall clot (already forewarned with olive  
These doves undriven that coo, Ark neuroses)

Os dois primeiros fenómenos (aglutinação e coagulação), são reacções do sistema imunitário, que apesar de poderem ser prejudiciais não podem ser inteiramente controlados. Para além disso, é notório que a coagulação seja uma reacção directa ao contacto com «raw air». O parêntesis seguinte reforça a ideia com «forewarned», como um destino que foi ditado e que por isso não pode ser evitado eternamente, deixando de seguida a curiosa implicação de que a postura contemplativa, que equivale à segurança e tranquilidade do Éden, faz do mergulhador um neurótico que, à imagem das pombas na Arca de Noé, insiste em fazer barulhos que não cumprem propósito ou desígnio algum. O tipo de conhecimento que se pode alcançar no Jardim não é suficiente para satisfazer a vontade inata do espírito por conhecimento. A ambivalência de sentimentos nesta passagem, que descreve as razões pelas quais não é possível permanecer no Éden, mas que simultaneamente lamenta a sua perda, está de tal modo presente na mente do poeta que as metáforas viram-se para a natureza, como os processos do sangue ou o casal de pombas. Esta ambiguidade, que apesar de reconhecer a necessidade da queda lamenta a inevitável perda do Éden, dá-nos a impressão de que o próprio Éden é inerentemente melancólico. A descrição dupla da inevitabilidade da queda, através da cadeia de metáforas sobre caça e através de descrições à luz de fenómenos naturais, permite esta torção particular; que o Éden seja em si um local melancólico, à imagem do protagonista, antecipa o movimento de reciprocidade entre o mergulha-

dor e a natureza que caracteriza a sétima estrofe (que será analisada um pouco mais adiante).

Unless, in act, to turbulence, discerning  
 His shade, not image, on smashed glass disbanded  
 One, curve and pause, conscious of strain of  
     turning  
 Only (muscle on bone, the rein cone now handed)

A postura do mergulhador nesta estrofe é dotada de uma dignidade que está ausente das primeiras descrições. «I Sanctus brood thereover» descreve o protagonista como uma divindade imóvel, distante, meditando profundamente sobre a sua condição e sobre o mundo que o rodeia, o que provoca a sensação de existir uma disjunção entre o intelecto e as emoções; «wolf-chased Phoebus» e «Aton of maggots» carregam em si implicações soturnas, como uma fixação pela morte (que, curiosamente, em conjunção, formam uma espécie de  *sintoma Hamlet*). O aspecto divino do mergulhador no início do poema, que está ligado à sua capacidade intelectual, corresponde à ideia de que o Éden é de algum modo insatisfatório face ao potencial humano; como se o espírito do Homem estivesse na posição do anjo Rafael no Livro V de *Paradise Lost*, quando este tem de reduzir o seu ser para desfrutar dos prazeres materiais do Éden. Agora disposto à acção e assumindo a postura própria para saltar, o mergulhador foca a atenção em si mesmo, observando a sombra que o seu corpo projecta e a tensão dos músculos contraídos sobre os ossos. O desvio da atenção do exterior para o interior, na passagem da quinta para a sexta estrofe, faz com que a imagem que a mente cria de si mesma e do corpo que a contém pareça mais sólida que a imagem reflectida na superfície da piscina; a fixação do olhar na sombra projectada sugere também que a tomada de posição para o mergulho é causa de efeitos mais complexos na natureza do que um mero reflexo que espelha a sua imagem. Esta forma de autoconsciência, contudo, opõe-se às descrições iniciais do poema,

porque é precisamente a conjugação entre ela e a tensão muscular que constitui o impulso necessário para o mergulho.

«To turbulence» confere um tom de expectativa a toda a estrofe, mas esta expectativa não deve ser encarada como se tratasse apenas do estado emocional do mergulhador.. Há neste ponto uma indicação de que na relação entre o mergulhador e a natureza existe uma espécie de reciprocidade, como se todo o cenário igualmente aguardasse expectante o resultado da queda. «The rein cone now handed»: a descrição barroca da pose coloca o sol incidindo directamente nas mãos, como se o ambiente adequado para dramatizar a postura que precede o salto fosse uma benesse, e por isso «handed» (o que por sua vez parece dar uma certa qualidade *wordsworthiana* às ideias envolvidas nos versos); e no entanto, porque a luz é descrita como uma rédea («rein»), há a sugestão de que as mãos agarram a luz solar como se esta fosse as rédeas do sol, e por isso «handed». Esta ambiguidade faz equivaler o mergulhador ao sol, indicando talvez que a sua queda é na verdade apenas parte de um movimento circular maior, e, contudo, por causa da inversão da hierarquia promovida pelo uso de «rein», sugere também que o mergulhador é na verdade algo mais significativo que o sol, como o centro da galáxia em torno do qual o sistema solar, entre muitos outros, orbita.<sup>3</sup>

Tendo em conta como a sétima estrofe prolonga e expande as metáforas sobre a natureza, descrevendo ao mesmo tempo as condições que caracterizam a ruptura com a postura contemplativa e a passagem à acção, a relação de reciprocidade entre o mergulhador e o mundo natural permanece. Enquanto por um lado as paisagens descrevem o género de dificuldade envolvida no mergulho, por outro lado há a ideia de que é a preparação para o salto que por si mesma tem a capacidade de abrir novas perspectivas sobre a natureza, no sentido em que criou uma nova possibilidade e uma nova ordenação para esta. «Under foamed new phusis» dá força a esta ideia, tanto porque

«new» aponta para o aparecimento de algo que antes não existia, quanto porque «phusis», segundo a edição crítica de Haffenden, refere-se a uma «substância homogénea que é simultaneamente Alma e Deus, o substrato de todas as coisas e a fonte do seu crescimento».<sup>4</sup> Deste modo, tanto o mergulhador quanto a natureza aguardam o resultado da queda, na esperança de que esta seja a criação de uma substância que, tratando-se de um novo substrato comum a ambos, seja fonte de uma melhor adequação entre os dois. «Foamed» denota que a «new phusis» é apenas uma possibilidade, mas implica também a disponibilidade do material primordial necessário para a criação de um novo mundo. «Dives to receive in memory reward» traz uma ambivalência a esta descrição, pois ao mesmo tempo que afirma que o esforço envolvido no mergulho não pode ter como consequência a recompensa desejada, sugere que, mesmo após o fracasso, a memória da ousadia do salto e a liberdade inerente a este são recompensa e consolação suficientes.

A menção a Lúcifer, que encerra a sequência de referências bíblicas, retoma o tom mais dignificado da descrição da postura do mergulhador e confere-lhe um aspecto heróico e desafiante. «Fall to them» parece uma injunção dirigida a Lúcifer, sugerindo deste modo que a perda do jardim do Éden, tal como o salto para a piscina, são uma espécie de repetição em menor grau da queda primeira de Lúcifer. A injunção que se segue, «Splash high / Jezebel», também dirigida a Lúcifer, põe em causa a possibilidade de alcançar resultados diferentes através de uma nova queda. O ponto é que através da nova queda, Jezebel, por si também uma figura luciferina (pois ousou desafiar o Senhor e o Seu culto), poderá encontrar um destino diferente. Esta hipótese, contudo, permanece no fundo da mente, e a ideia de que através da queda apenas a morte se pode encontrar sobrepõe-se («Whose skull pike-high mirrors and waits for me»).

Enquanto por um lado a inversão da cronologia bíblica propõe «High Dive» como um lamen-

to da inevitável perda do jardim do Éden, por outro lado leva a uma identificação do mergulhador com Lúcifer. A esperança que o poema procura manter, e que ao mesmo tempo o sustém, é a de que a capacidade criadora do humano possa ser suficiente para um dia alterar radicalmente as condições do mundo em que habita. Aquilo que «High Dive» realmente lamenta, então, é a queda de Lúcifer, mas o lamento é em relação ao fracasso do desafio ao Senhor e às consequências desse fracasso, não ao facto de se tratar de uma queda. «High Dive» é um lamento do desperdício, do isolamento e da perda de oportunidades que inevitavelmente marcam uma vida.

A última estrofe opõe-se ao heroísmo que caracteriza as três anteriores, descrevendo um cachorro que salta para a água de modo a abocanhar um osso que nesta é reflectido. Se por um lado o heroísmo da preparação para o mergulho dá lugar a um acto aparentemente anedótico e ridículo, por outro lado isso não é prova suficiente de que com o heroísmo também a dignidade tenha sido abandonada. Creio que existem implicações importantes a reter na transição de Lúcifer para o cachorro: tal como acontece com o mergulhador, que através da menção a Lúcifer é feito uma figura luciferina, o cachorro é feito um interveniente simples e tolo mas que contém em si a complexidade interna do mergulhador. Este movimento deflacionado, no final do poema, faz justiça ao comentário de Empson, na entrevista com Ricks, já referida, sobre o que está por detrás dos poemas do primeiro livro. Esta forma de deflação resulta da autoconsciência que o poeta mantém em relação à sua posição, à forma como a descrição que fez desta é em larga medida exagerada e hiperbólica. O final de «High Dive», que reduz uma figura divina à tolice de um cachorro, é um gesto auto-reflexivo e modesto por parte do poeta.

O desejo de criar um mundo novo através de uma queda é na verdade o desejo de escapar ao mundo, no sentido em que transcendê-lo é a única forma de o compreender inteiramente.

Apesar da implicação de que o salto para a água e a repetição da queda de Lúcifer nunca poderão originar o acto de criação genuína que ambicionam, é necessário notar que o vórtex provocado pelo salto do cachorro é o suficiente para alterar as condições que na primeira estrofe são descritas, isto é, que o movimento causado pelo salto destrói o estado irrotacional que sustenta a equação matemática. A acção do cachorro é motivada pelo desejo provocado pelo seu próprio reflexo na água; este desejo implica relações complexas entre a consciência que observa e aquilo que é observado, como a transição das correspondências entre pensamentos e factos para as correspondências entre pensamento e pensamento, como que num processo de formação de uma mente auto-suficiente e por isso divina. O intelecto, independente dos factos e por isso mais integrado e mais seguro de si, é o intelecto criador, e, neste sentido, o uso do cachorro por parte de Empson é surpreendentemente apropriado. *Quanto mais ignorante e inocente se é, mais idealmente se está no estado apropriado para receber todo o conhecimento.* Tendo em conta o paralelismo entre

Lúcifer, o mergulhador, e por fim o cachorro, reconhecemos que o desejo que motiva a queda é um desejo profundo por alterar as condições do mundo que se conhece ou então um desejo profundo pela criação de um mundo novo. O último verso é declaradamente ambíguo; enquanto descreve o salto do cachorro como uma acção perigosa, um mergulho cujas consequências são fatais, motivado somente pela tolice de um cachorro, deixa em aberto a possibilidade de cumprir o desejo que motivou o salto, ou seja, a criação de um mundo novo cuja potencialidade está mais de acordo com o potencial do espírito do Homem. Até podemos supor que este desejo é cumprido de algum modo, embora não do esperado, pois o osso imaginado pelo cachorro é feito sólido e palpável e, tal como o vórtex, funciona como uma disrupção da ordem natural das coisas. O cachorro, contendo em si a complexidade de todo o poema, partilha ao menos da dignidade de Lúcifer na queda. É a torção pastoril com que Empson, na sua generosa humildade, termina «High Dive».

## NOTAS

- 1 Termo usado para descrever poemas onde a argumentação é utilizada. Normalmente associado à poesia metafísica do séc. XVII, onde um argumento é muitas vezes levado ao extremo do *reductio ad absurdum*.
- 2 Todas as citações de «High Dive» reportam à mesma edição, p.22, estando as duas últimas quadras na p. 23.
- 3 Apesar do uso do adjectivo «barroco», neste parágrafo, servir principalmente como descrição da complexidade dos versos de «High Dive», e particularmente da estrofe que comento, é pertinente chamar a atenção para a poesia inglesa do séc.

- XVII, em especial a de George Herbert. Empson considerava Herbert um comentador bíblico, cujos comentários davam lugar a uma teologia ambígua e contraditória, resultando de um *conflito mental profundo*. De acordo com a descrição que proponho de «High Dive», não deixa de ser curioso notar que Empson está, em relação ao poema, precisamente na mesma posição que supunha ser a de Herbert.
- 4 C.f. William Empson, *The Complete Poems*, ed. John Haffenden, The Penguin Press, 2000, p. 192, nota 27 (tradução minha).

## BIBLIOGRAFIA

Empson, William. *The Complete Poems*, editado por John Haffenden. Londres: The Penguin Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Some Versions of Pastoral*. 1935. Londres: Hogarth Press, 1986 (1935).

# FÁTIMA



*Por sugestão, e com a ajuda, de alunos do Programa em Teoria da Literatura que têm, de diferentes maneiras, pensado sobre o assunto, a Forma de Vida dedica uma secção ao centenário das Aparições de Fátima. Reconhecendo a relevância do acontecimento e as repercussões várias que tem na sociedade portuguesa, mas também as muitas possibilidades de o tratar, pedimos a alguns amigos da revista habituados a lidar com o tema para que escrevessem sobre aquilo que mais lhes interessava. Como complemento, acabamos a secção com uma resenha de Miguel Tamen ao filme Fátima, de João Canijo.*



Peregrinação a Fátima, 1927 (Mário Novais).

Fonte: Biblioteca de Arte Fundação

Calouste Gulbenkian [↗](#).

# TEMPOS E TERRAS DE MILAGRES

Teresa Bartolomei

**E**stamos geralmente inclinados a pensar nos milagres como uma transgressão das leis da natureza, um estado de excepção científica produzido por uma soberania para além da imanência fenoménica que, instituindo esta condição de excepção (de suspensão das leis ordinárias do seu reino, a criação), «demonstra» a própria superioridade sobre as leis em questão e, dessa forma, o facto de ter sido ela a estabelecê-las. Ter o poder de suspender as leis da natureza é a prova empiricamente irrefutável (cientificamente válida) de que elas são submissas a algo de mais forte: quem as instituiu. O milagre institui assim Deus como Senhor e Criador do mundo: ter o poder de suspender a legalidade implica ser a fonte da legitimidade, autor da lei anulada.

Pensados do ponto de vista científico, os milagres só podem ser então um fenómeno eminentemente político: prova do poder de um Deus schmittianamente tão auto-referencial que se torna absoluto na manifestação da própria capacidade de exercer o domínio: «Estado total por energia» Deixando de lado toda a douta discussão que esta consideração convida a abrir sobre a prioridade conceptual da filosofia da história ou da filosofia da ciência (afinal, segundo os combativos adeptos da universalização do paradigma técnico, todo o saber é apenas uma forma de política e toda a ciência nada mais do que uma monstruosamente bem-sucedida

forma de imperialismo), o filho da modernidade que examine «racionalmente» a categoria do milagroso não pode senão concluir que o estado de excepção das leis da natureza eventualmente instituído pelo milagre seria uma prova irrefutável, científica e política, do poder de Deus (e por isso da sua existência, que do seu poder é deduzida: *posso, logo sou*); desta forma, a sua «comparência» dispensaria a fé: quem testemunhar um autêntico milagre ficaria a *saber*, viria não a acreditar mas simplesmente a *constatar*, que há um poder superior ao da natureza, um poder *sobrenatural* cujos efeitos são prova da sua existência (cientificamente, é pelos efeitos que reconhecemos as causas). O milagre elimina a categoria de crente para a substituir pela de adepto: alguém que adere a algo que existe e que é escolhido por boas razões, eventualmente discutíveis mas factualmente validáveis; deste ponto de vista, é incompatível com a fé, apenas pode sustentar a religião.

Na ausência de milagres, a razão científica pode tranquilamente pôr de lado a questão de Deus (que não é cientificamente aproveitável e por isso plenamente supérflua) e continuar o seu negócio de administração política do mundo em que legalidade e legitimidade coincidem (é permitido fazer tudo aquilo que se consegue obedecendo às leis da natureza); enquanto os crentes podem continuar a crer em Deus, sem provas da

sua existência, reivindicando o direito (institucionalizado irrevogavelmente pelo direito do homem) de habitar naquela região de indeterminação politicamente inviolável e pelos vistos racionalmente inquestionável que é a subjectividade das crenças: o querer que atinge as margens extremas que o saber não alcança, onde as diferenças entre fé e ilusão, autenticidade e auto-engano, realidade e fantasia, convicção fundada e superstição, são tão pouco objectiváveis que não se deixam governar.

Em relação a isso, afinal de acordo, agnósticos e crentes passam muito bem sem milagres, neste mundo em que a modernidade estabeleceu divisões confortáveis e funcionais, compartimentando os *domínios* do poder exercido pelas diferentes soberanias (das diferentes normatividades: teórica, técnica, democrática, religiosa, axiológica...). Os tempos modernos não são tempos de milagres, com isso até a Igreja concorda, vigiando com severidade policial a sua alegada actualização, preferindo cultivar a musealização de milagres tão antigos que se tornaram vulgares, desprovidos de toda a transgressora excepcionalidade substituída pela benigna normalidade que garante a tradição. Pelo que consta, segundo alguns, Lourdes continua a produzir recuperações milagrosas, mas elas são apresentadas pela Igreja apenas como um corolário do antigo e autêntico milagre da aparição de Nossa Senhora — a quantidade dos efeitos é secundária em relação ao valor absoluto do acontecimento-*causa*, do acontecimento em *causa*. Fátima tem um negócio pujante de membros e órgãos em cera que sugerem a vitalidade taumátúrgica orgânica do lugar, mas o que a torna sagrada para o coração da Igreja é, igualmente, algo que não está ao alcance dos seus efeitos: uma conversa pastoril com Nossa Senhora, cujo conteúdo é tão indecifrável que cem anos de interpretação não acabaram de o desvendar e que nada tem a revelar sobre Deus (no seu Filho Ele já disse tudo o que tinha para dizer sobre si), apenas dá conhecimento sobre quem o acolha: o destinatário.

Há uma dificuldade evidente nesta «política» de disciplina canónica e pastoral dos milagres por parte da Igreja como um arcaísmo inabalável mas periférico, encurralada na complicada, possivelmente impossível, tarefa teológica de conciliar a perspectiva «secular» (o ponto de vista da racionalidade científica) e a perspectiva messiânica (evangélica) em relação aos mesmos. Deslocando o mais possível o milagre para o passado, a Igreja não repudia a sua possibilidade do ponto de vista da racionalidade científica (que seria como negar que Deus é Senhor), mas procura subordinar o seu estatuto de *prova* racional (que torna a crença em saber) ao primado absoluto da fé (porque, diz Paulo, é a sua fé que é atribuída ao homem como justiça, Rm 4,3,5) e à sua definição messiânica. Afinal não podemos recusar a Deus a capacidade (e, porque não?, a vontade) de fazer milagres, mas temos de evitar fazer disto um argumento a favor do seu poder e da sua existência, reclamando ou reivindicando o milagre como uma «prova», um «sinal», caindo naquela tentação idiolátrica de que se mancham os doutores da lei: «Mestre, queremos ver um sinal feito por ti.» (Ao que ele respondeu: «Geração má e adúltera! Reclama um sinal», Mt 12,38-39). O Evangelho está cheio de milagres de Jesus e todavia fazer milagres é também apresentado no Evangelho como a suprema tentação satânica a Deus, que Jesus repele recusando fazer da própria soberania um exercício de domínio, um fenómeno político (rejeitando «os reinos do mundo com a sua glória», Mt 4,8).

O paradoxo é patente, a contradição não sanável, e a Igreja debruça-se sobre eles com inevitável constrangimento: aceitar o milagre do ponto de vista científico não é apenas científica mas também evangelicamente embaraçoso, apresentando-se como uma derrota da fé, uma degradação da imagem de Deus à medida do homem, que do seu deus faz um ídolo, um mecanismo de poder e de controlo da realidade que opera *magicamente* (na suspensão das leis racionais que governam a realidade). E, todavia,

o milagre é um inquestionável facto evangélico, apresentando-se como «fenómeno messiânico», sinal de um tempo novo de redenção que incide no «século», no tempo deste mundo, com eficácia redentora não puramente moral mas integralmente corpórea, de redefinição do conjunto das condições da criatura (no último dia não apenas as almas serão salvas, mas os corpos ressurgirão). A dificuldade está toda no facto de o milagre evangélico ter uma natureza antitética à sua possível explicação científica: o milagre não se apresenta na perspectiva messiânica como suspensão excepcional das leis da criação (da natureza), como manifestação de um poder mais forte do que elas (isto seria exibição satânica de força, pura «magia negra»), mas como instauração das novas leis daquela segunda criação que é constituída pela redenção e que se realiza na incondicionada destituição de todo o poder por parte de Deus, que de Senhor se faz servo, homem entre os homens, tão vulnerável e impotente como eles («esvaziou-se a si mesmo, tomando a condição de servo» e «rebaixou-se a si mesmo, tornando-se obediente até à morte e morte de cruz» Fp 2,7-8).

Por isso, no horizonte evangélico não pode haver milagre explicado do ponto de vista científico (racionalizado), não há «factos milagrosos» (porque esta perspectiva destrói a *Graça* que é o milagre, tornando-o tentação política, regime de domínio), mas unicamente experiências de fé que transformam (eventualmente de forma racionalmente inexplicável, milagrosa) a vida do homem. Evangelicamente, o milagre não é uma prova de si mesmo e da própria potência dada por Deus, prova que dispensa a fé, mas é uma consequência da fé do homem, que acreditando que o Reino do Céu já começou, reconhecendo no homem Jesus o Cristo, o Filho de Deus, acede à condição messiânica que lhe é reservada, fruindo das graças que ela lhe proporciona. Sem fé, não há milagre: «E não fez ali muitos milagres, por causa da falta de fé daquela gente» (Mt 13,58). O tempo messiânico começa na vida

de quem se converte: não podem dar-se sinais da sua vinda, milagres, para quem não o acolha (é necessário «compreender com o coração, e converter-se, para Eu os curar», Mt 13,15).

*Acreditas?* é a pergunta que Jesus endereça habitualmente a quem lhe pede o milagre. O milagre, diz Jesus, não depende de mim, porque, estando eu aqui, a minha Graça redentora está já inteiramente ao teu dispor, mas de ti, da tua disponibilidade a acolhê-la, ao *reconhecê-la* por aquilo que é (amor e não poder; doação e não conquista; cruz, derrota, e não sucesso), abrindo assim os olhos, os ouvidos, e o coração endurecido (Mt 13,14-17) à vinda do Reino de Deus.

No Evangelho, só quem acredita *recebe e reconhece* o milagre. Sendo ele, messianicamente, o contrário daquilo que racionalmente apenas pode ser (demonstração da potência de quem o faz), o milagre é rejeitado como tal por quem não reconhece Jesus como Messias, quem lhe recusa a fé por ele não se apresentar como Príncipe, dono deste mundo (este é, evangelicamente, o senhor do mal), mas como o servo sofredor, quem obedece e padece. Não pretendendo sujeitar o mundo à sua própria ordem, para muitos Jesus não é credível como Filho de Deus, Filho do Onipotente, e a sua alegada intervenção milagrosa fica na ordem do embuste ou do maravilhoso (a inexplicável, fortuita, irrelevante ocorrência do impossível): «Jesus começou então a censurar as cidades onde tinha realizado a maior parte dos seus milagres, por não se terem convertido: “Ai de ti, Corozaim! Ai de ti, Betsaida! Porque, se os milagres realizados entre vós, tivessem sido feitos em Tiro e em Sídon, de há muito se teriam convertido”» (Mt 11,20-21).

Afinal, hoje, como há dois mil anos, o milagre é algo de inexplicável do ponto de vista evangélico, «escandaloso» (1Co 18-29) para a razão «secular», despida da fé, porque a sua *ratio* messiânica contradiz a sua *ratio* científica (e política), de forma que só pode haver milagres para quem acredita neles, reconhecendo-os como sinais messiânicos e não como estados de excepção na-

tural. Noutros termos, milagres não são os factos que a razão científica eventualmente regista sem os poder explicar (nos protocolos médicos prepostos às estatísticas das recuperações milagrosas propiciadas por santos e santuários); se milagres houver, eles podem dar-se não como *fenómenos objetivos*, mas unicamente como acontecimentos no quadro de uma experiência de fé: situações de envolvimento performativo de um crente em que se deixam eventualmente envolver outros crentes sem que possa haver registo do que aconteceu fora desta crença, pessoal e partilhada, que gera o sucedido.

Não há maneira de sair desta circularidade: o milagre de uns constitui uma ilusão para outros (que não se deixam envolver), e a fronteira entre fé e superstição, entre acção da Graça e auto-engano humano não pode ser traçada de forma irrefutável fora do âmbito da fé, que neste respeito se constitui como única instância de autoridade. Se a Igreja oficial, com grande relutância e imensa circunspeção, certifica milagres como curas e aparições *sobrenaturais* (aliás de forma não vinculante: pode-se ser bom cristão sem acreditar em Fátima), fá-lo enquanto sujeito comunitário da fé no evento messiânico da Encarnação e Ressurreição de Cristo Jesus; fá-lo encontrando neste acontecimento unicamente um «sinal» da própria fé e não uma prova da existência e potência de Deus.

É óbvio que esta evidência circular dos milagres, em que a afirmação se apresenta como

prova de si mesma, é excessivamente fraca para ser viável, aos olhos de uma razão evoluída e de uma fé tão forte, tão cheia de Graça, que se torna a esperança da própria espera, e não anda à procura de graças ulteriores (sendo ela por si «garantia das coisas que se esperam e certeza daquelas que não se vêem», Hb 11,1). Mas não há dúvida de que ela é o suficiente para corações atingidos pelo sofrimento, a angústia, a pobreza material e humana, à procura de uma esperança que excede qualquer espera; para uma fé que luta com a consciência da própria inadequação, que grita «em altos brados: “Eu creio! Ajuda a minha pouca fé!”» (Mc 9,24), entregando-se à esperança impossível e necessária do cumprimento histórico da *Parusia*, da plenitude messiânica: que o presente se desvende como actualidade daquilo que está ainda por vir.

Fátima, terra de milagres acessíveis só a quem neles acredita, do milagre que é essencialmente mensagem, é um escândalo para a razão da ciência e para a fé «dos sábios e dos entendidos», os que se esquecem de que a sua fé não move montanhas por ser menor do que um grão de mostarda, os que não descem ao lado daqueles que o sofrimento e a indigência torna «pequenos» (Mt 11,25), tão confiantes, vulneráveis e feridos, que já não interrogam possibilidades e razões, e estão apenas à procura da palavra que promete sarar. Acreditar na promessa será enganar-se ou salvar-se? Quem nunca passou pela «grande tribulação», que atire a primeira pedra.

## NOTA

- 1 Todas as citações do Evangelho são transcritas da [Bíblia dos Capuchinhos](#).



em que ocorreram. Mais tarde, na revista *Ilustração Portuguesa* do dia 29 de Outubro de 1917, editada também pelo *O Século*, publicou uma reportagem extensa e amplamente ilustrada com imagens dos factos. E rematou assim:

e, quando já não imaginava que via alguma coisa mais impressionante do que essa rumorosa mas pacífica multidão animada pela mesma obsessiva idéia e movida pelo mesmo poderoso anseio, que vi eu ainda de verdadeiramente estranho na charneca de Fátima? A chuva, á hora prenunciada, deixar de cair; a densa massa de nuvens romper-se e o astro-rei — disco de prata fosca — em pleno zenith aparecer e começar dançando n'um bailado violento e convulso, que grande numero de pessoas imaginava ser uma dança serpentina, tão belas e rutilantes côres revestiu sucessivamente a superficie solar... Milagre, como gritava o povo; fenómeno natural, como dizem sabios? Não curo agora de sabel'o, mas apenas de te afirmar o que ví... O resto é com a Ciencia e com a Igreja...

O estranho evento ocorreu «á hora prenunciada». Com efeito, as três crianças andavam a repetir que naquele dia e àquela hora alguma coisa iria acontecer para todos verem. Alguma coisa que mostrasse que, se elas andavam a dizer que alguém do céu lhes tinha vindo propor que pedissem a todos para regressar a Deus e, com isso, obter a paz exterior e interior, não era por gostarem de inventar fantasias para provocar os adultos. A promessa dessa espécie de sinal, fosse lá o que fosse, espalhou-se e explica a agitação. Daí a presença da multidão, e daí a presença do jornalista.

Fátima é um facto ou um conjunto de factos reais observáveis. Tem impacto no mundo mediático, não nasce como uma ficção criada nos laboratórios da ficção. Nasce no meio de interrogatórios, agitação, dúvidas, indignação, protestos, aglomerações, pressões, desdém. É uma notícia que entra na secção «sociedade» antes de entrar na secção «política» ou até «religião».

De Maio a Outubro de 1917 as crianças, que tinham entre sete e dez anos de idade, foram cada vez mais frequentemente convocadas para interrogatórios, tanto de autoridades civis e religiosas como de curiosos. Muitos desses interrogatórios foram transcritos e constituem uma fonte fundamental para reconstruir o que as crianças afirmavam. Contavam o que lhes foi dito, porque achavam que tinham recebido uma mensagem que era para passar e não para esconder: o regresso a Deus, fazer o bem e deixar de fazer o mal, relacionar-se com Deus, pedir a Deus a paz. Com uma excepção: só não contaram o que viram e ouviram no encontro do mês de Julho. Foi-lhes pedido para guardarem reserva. A isso depois se chamou «o segredo», que só foi desvelado por completo no ano 2000, e que tinha três partes: a visão do inferno, a devoção e a consagração do mundo ao imaculado coração de Maria, e a perseguição e martírio dos cristãos.

Não é preciso grande esforço para imaginar como seria difícil uma criança sujeitar-se e resistir a uma pressão tão grande, nem como seria estranho estarem dispostas a pagar um preço pessoal tão alto para defenderem um testemunho falso. Tanto mais que, no caso de Lúcia, a única interlocutora directa dos diálogos durante os encontros com a senhora do Céu, era a mãe quem mais a desacreditava, e hora a hora.

Além do depoimento dos três jovens pastores prestado na altura, são fontes para o conhecimento dos factos uma série de textos posteriores de Lúcia. Em 1922 escreve um primeiro relato do que aconteceu. Depois fará relatos mais longos, as «memórias» distribuídas em seis partes, escritas entre Dezembro de 1935 e Março de 1992, com a descrição das aparições, tanto do anjo de Portugal como da Senhora (2.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup>), e as recordações de Jacinta (1.<sup>a</sup>), de Francisco (4.<sup>a</sup>), do pai (5.<sup>a</sup>) e da mãe (6.<sup>a</sup>). A terceira memória, datada de Agosto de 1941, regista duas das três partes reservadas do que foi dito e ouvido em Julho de 1917 — o segredo.

Não é este o lugar para entrar em detalhes, embora seja de interesse referir que as crianças anunciaram, com antecipação, os dias em que as aparições posteriores iriam decorrer, a morte próxima de Francisco e Jacinta, uma vida longa para Lúcia, a eleição futura do papa Pio XI, a previsão para o dia 13 de Outubro de um sinal visível, a previsão de uma luz desconhecida anunciadora de uma nova guerra mundial (que muitos associam ao fenómeno atmosférico ocorrido de 25 para 26 de Janeiro de 1938 e que foi visível em Portugal e na Europa), a previsão dessa nova guerra mundial, o anúncio de uma expansão da Rússia e da sua visão do mundo.

Chegados aqui, é altura de deter a prosa e perguntar: mas será que faz algum sentido admitir que tais coisas possam ter acontecido? A pergunta é legítima, mas para começar a resposta devia manter-se aberta à observação do que aconteceu, ou pelo menos atender àquilo que pessoas improváveis como Avelino de Almeida afirmam ter visto. Mas continuemos a perguntar: não seria melhor conformar-nos com respeitar as crenças, e as pessoas que as aceitam, já que são tão gratas a quem nelas se revê, mas sem nos apressarmos irresponsavelmente a aceitá-las como reais?; não deveríamos, em pleno século XXI, concordar que o mundo do sobrenatural, se não houver uma qualquer explicação científica e psicológica que o desmonte, não pode, mesmo assim, ser algo mais que fantasias de uma mentalidade infantil e crédula que apenas nos cabe eventualmente tolerar?

Fátima faz reaparecer estas questões. A mensagem de Fátima diz que há um Deus preocupado com os homens, que está desgastado com o seu comportamento desviado (em Outubro, a Senhora disse a Lúcia: «não ofendam mais a Deus Nosso Senhor, que já está muito ofendido»), mas que não desiste deles, de lhes querer bem, nesta terra e numa premeditada vida futura, e para isso procura gente de boa vontade, a começar pelos pequeninos, que livremente se queira associar na tarefa de reendireitar os caminhos modernos.

Será ainda admissível pensar que isto possa ser assim? Haverá razões para pensar que tudo isto possa ser mais que uma versão actualizada dos contos de Grimm?

Aparentemente, do lado dos crentes católicos encontramos uma desvalorização destes eventos, pois já todos teremos ouvido católicos dizerem que fenómenos como o de Fátima não precisam de ser aceites para a pessoa viver confortável e legitimamente a sua fé. E é mesmo assim, pois os católicos estão convencidos de que tudo o que de importante Deus tinha para dizer aos homens disse-o com Jesus Cristo e nenhuma comunicação posterior terá realmente acrescentado alguma coisa de relevante.

Só que essa posição, que esclarece o lugar de Fátima na vida dos crentes, não diminui a força dessas perguntas se as dirigirmos, já não às aparições de Maria em Portugal, mas ao coração da tradição cristã. Essa tradição pode resumir-se assim: Deus criou o mundo e o homem, e fê-lo por bem e para o nosso bem. Abriu-se à relação com os homens: a oração não é apenas uma homenagem unívoca da criatura ao criador, mas deve ser uma relação, com falas cruzadas entre as partes. Esse plano só não foi cumprido plenamente porque o homem rejeitou-o de uma forma que não conhecemos em detalhe, e que abalou a harmonia inicial substituindo-a pelo desarranjo que experimentamos na vida diária: limitações e erros, injustiças sofridas e cometidas, amores fracassados ou traídos, rejeição do outro, obscurecimento de Deus, e por aí adiante. Mas Deus não desistiu dos homens, e não se conformou com esse estado. Contra todos os prognósticos humanos, resolveu fazer-se homem em Jesus Cristo. Viveu uns trinta anos na terra, foi admirado e seguido, fundou um povo novo, o dos seus seguidores, e prometeu uma vida futura que fosse eterna, sem defeito, reunindo todos os que querem aceitar Deus. Confessou que ele mesmo era Deus, e isso escandalizou e custou-lhe a morte, que aceitou voluntariamente. Morreu com a intenção de carregar em si os sofrimen-

tos de todos os homens de todos os tempos para que chegasse um momento em que os homens nunca mais sofressem. Ressuscitou três dias depois da morte, semanas depois ausentou-se até um regresso que se espera. Então refundará este mundo em que, num novo estado da matéria, viveremos novamente em corpo junto de Deus bom e sem morte nem dor.

O Papa Francisco resumiu tudo isso numa ideia principal que o discurso cristão nunca deve omitir nem secundarizar: «Jesus Cristo ama-te, deu a sua vida para te salvar, e agora vive contigo todos os dias para te iluminar, fortalecer, libertar.»

Esta é a narrativa essencial cristã. A narrativa de Fátima situa-se em pleno dentro dela e replica alguns dos seus grandes pontos. Olhando para uma e para outra, vê-se que aquelas grandes questões sobre Fátima são afinal as grandes questões que a narrativa cristã levanta, e que podemos resumir assim: que sentido faz a fé religiosa nos tempos modernos?

Os últimos séculos olharam com espanto para como a ciência experimental construiu êxito após êxito numa caminhada triunfal que não tem fim à vista. A descoberta da linguagem física e matemática da realidade fez desvendar inúmeros segredos cuja explicação tínhamos entregado durante milénios às religiões e deuses, além do conhecimento, um domínio surpreendente sobre a realidade. As criações da técnica, desde as mais simples às mais sofisticadas, são uma prova irrefutável e constante da força humana, e consolidaram uma convicção mais ou menos subliminar de que, se nos derem tempo e nos deixarem trabalhar, os problemas que a técnica ainda não resolveu acabará mais tarde ou mais cedo por resolver. A razão humana, se lhe derem liberdade — pensamos todos, pelo menos de modo inconsciente —, é uma força de bem que tem capacidade para construir soluções de bem. A fé neste progresso linear e crescente faz com que o futuro nos apareça habitualmente de rosto risonho e as soluções do passado venham já fora do prazo de validade.

Neste universo mental, o conhecimento que vale é o experimental, e passa a considerar-se não como conhecimento, mas mera leitura subjectiva da realidade, qualquer afirmação que seja insusceptível de ser cientificamente testada. Assim, as grandes perguntas sobre a vida, o seu sentido, o bem e o mal, são consideradas perguntas que nunca poderão ter uma resposta que seja válida para todos, da qual se possa dizer que é em si mesma verdadeira ou falsa. Já só pedimos que seja uma afirmação genuína (ou seja, válida para aquele que afirma), ou que seja tolerante em função do que é comumente aceite num espaço cultural (e aparece o politicamente correcto). A fé vista como verdade comum a partilhar deixa de fazer sentido, assim como perdem a categoria de modo de acesso à realidade todos os exercícios intelectuais próprios da filosofia e das «humanidades».

Este longo processo cultural, que parece não ter terminado, não nos torna, contudo, cegos aos problemas que a técnica tem criado ao serviço de sistemas de opressão e violência, ao facilitar os poderes que não se cansam de apertar o controlo de cada gesto de cada cidadão, numa cada vez maior constrição da liberdade. Ao mesmo tempo, a saturação tecnológica em que as pessoas optaram por viver está a deixar cada vez mais a descoberto o preço de não se ter resposta a essas perguntas sobre a realidade a que a ciência experimental nunca poderá responder.

Não se pode deixar de reconhecer que as questões sobre Deus, o sentido da existência e o além são questões difíceis e que a sua abordagem nunca terá aquela nitidez da demonstração matemática. Os filósofos de todos os tempos não parecem, aliás, ter tido essa pretensão. Mas não desistiram da questão da verdade, ainda que os caminhos para ela sejam sinuosos e sempre necessitados de revisão.

A questão de Deus é uma das questões que seria preciso não desistir de manter em aberto, e as tentativas de respostas merecem ser seguidas com interesse. Tanto mais que, se Deus for o que

dele se diz no cristianismo, abrir-se a Deus pode ser determinante para o homem ir buscar luz e força para fazer o que é bom e verdadeiro.

Em 2011, nas vésperas de ir à Alemanha, Bento XVI improvisou uma vídeo-mensagem. Consciente de que a Alemanha é um país em que 35% das pessoas não têm qualquer religião, e os que se consideram crentes têm uma muito baixa prática religiosa, Bento XVI encara de frente a questão essencial sobre Deus a propósito do tema da viagem: «Onde estiver Deus, aí há futuro». Dizia:

devemos procurar que Deus regresse ao nosso horizonte, esse Deus tão frequentemente ausente, e de quem, no entanto, precisamos tanto. Talvez me perguntem: «Mas Deus existe? E se existe, ocupa-se de nós de verdade? Podemos nós chegar até Ele?» Sim, é verdade que não podemos pôr Deus em cima da mesa, não O podemos tocar como fazemos com um utensílio, ou pegar Nele com a mão como fazemos com qualquer objecto. Temos de voltar a desenvolver a capacidade de percepção de Deus, capacidade que existe em nós. Podemos intuir algo da grandeza de Deus na grandeza do cosmos. Podemos utilizar o mundo através da técnica, porque está construído de maneira racional. Na grande racionalidade do mundo podemos in-

tuir o espírito do Criador, de quem provém; e na beleza da criação podemos intuir algo da beleza, da grandeza e também da bondade de Deus. Nas palavras das Escrituras podemos escutar palavras de vida eterna que não vêm simplesmente dos homens, mas vêm Dele, e nelas escutamos a Sua voz. E, finalmente, quase que vemos Deus também no encontro com as pessoas que foram tocadas por Ele. Não penso só nos grandes: de Paulo à Madre Teresa passando por Francisco de Assis, mas penso em tantas pessoas simples de quem ninguém fala. No entanto, quando nos encontramos com eles, emana deles um não sei quê de bondade, de sinceridade, de alegria, e sabemos que aí está Deus e que Ele nos toca também a nós. Por isso, nestes dias queremos empenhar-nos em voltar a ver Deus, para voltarmos nós mesmos a ser pessoas através de quem entre no mundo uma luz de esperança, que é luz que vem de Deus e que nos ajuda a viver.

Francisco, o pastor de nove anos apenas, certo dia confidenciou à prima Lúcia: «gostei muito de ver o anjo, mas gostei ainda mais de Nossa Senhora. Do que gostei mais foi de ver a Nossa Senhora, naquela luz que Nossa Senhora nos meteu no peito. Gosto tanto de Deus!» Fátima é Deus a dizer «come back home».

# FÁTIMA, SALAZAR E WOYTILA

Jean Pierre de Roo



A Virgem de Fátima na Austrália (Outubro 1951).

## MAÇÃS E MILAGRES

Como movimento histórico e cultural iniciado no século das Luzes, os Tempos Modernos caracterizam-se pelo afastamento gradual da fé em favor da razão: o mito bíblico perdeu

terreno em relação ao mito do progresso. Uma necessidade empírica, religiosa, foi pouco a pouco substituída pela necessidade lógica ligada à ciência. Estes dois mitos têm por fundamen-

to crenças fiáveis — sem as quais não poderiam propor uma *visão* específica do mundo —, mas há no entanto uma diferença crucial entre ambos: a fiabilidade da ciência apoia-se na justificação racional das suas crenças; já quem tem crenças religiosas não se preocupa na maioria dos casos com justificações — a fiabilidade é aqui de natureza diferente. Ter uma crença deste tipo, afirma Alvin Goldman, «não implica que haja um argumento ou razão, ou qualquer outra coisa que o sujeito tenha de “possuir”, no momento da sua crença».<sup>1</sup> Basta o sujeito ter uma confiança implícita, quase inconsciente, no facto de poder encontrar causas fiáveis para essa crença; são essas causas que, justificando e mantendo a crença, fazem com que ela funcione — «dê bons resultados», segundo a expressão de Goldman. Em geral, na religião, essas causas são *sinais* aos quais se atribuem uma origem sobrenatural e de fácil interpretação: aparições, milagres, votos realizados, coincidências... — havendo confiança na linguagem, nas suas regras e nas causas fiáveis, uma crença alimenta-se dos sinais da sua própria evidência: com um pouco de paciência estes, sem sombra de dúvida, irão aparecer.

A diferença de fiabilidades vem aguçar a competição entre os dois mitos, sobretudo no que diz respeito à interpretação histórica. Para o marxismo, concebido como teoria particular do progresso humano, esta interpretação será científica: o materialismo dialéctico exprime uma necessidade *justificada* pela luta de classes. Face a este mito, motor de uma vida nova, assim como de um fluxo inédito — a secularização, o laicismo, a separação da Igreja e do Estado... — a escatologia bíblica e a crença numa história orientada para a salvação oferecem nítidas desvantagens: são coisas antigas, esperanças gastas. Já que se trata de preservar a autoridade divina, a Igreja não tem outra hipótese senão colocar Deus, de modo tangível, no centro da actualidade. Ora Deus, diz o mito, manifestou-se através de Cristo, que morreu para nos salvar: o sacrifício na cruz vem lembrar aos crentes o tempo es-

catológico no qual o que há-de suceder é *futuro do passado*, ou seja, a salvação *futura* justifica-se pelo sacrifício *passado* de Cristo. Este *futuro do pretérito* diz-nos que ao pecado e ao castigo segue-se o perdão. Para lutar contra as crenças racionais e outras necessidades lógicas a estratégia narrativa da Igreja vai consistir em introduzir nos acontecimentos da história contemporânea o paradigma bíblico, sequência temporal do futuro do pretérito com o pecado a ele ligado. De certo modo, a história da espécie transforma-se em *nostalgia do futuro*, tentativa de escapar à queda e vislumbre de uma pureza perdida.

Este tipo de narrativa é inaugurado em França, no século XIX, através de repetidas aparições que culminam em Lourdes, em 1858. Nestas ocasiões, a Virgem repete aos jovens videntes uma idêntica mensagem: depois do sofrimento vem a reparação. O culto mariano, pela voz de Maria, será a resposta da Igreja às conquistas da racionalidade. Não é de estranhar que Pio IX, na sua encíclica *Quanta cura*, de 1864 — na qual denuncia o laicismo e a ciência — ajude a transformar Lourdes numa autêntica indústria de milagres que vai atrair rapidamente milhões de peregrinos: o paralítico que anda ou o cego que recupera a vista são ao mesmo tempo provocações lançadas aos médicos e metáforas de um *futuro do pretérito* que penetra o corpo dos doentes — as curas milagrosas contam histórias de castigos salvíficos, escatologias simbolicamente individuais. À sua inimiga racional da altura, a ciência médica, a Igreja irá mais tarde sobrepor um rival com características letais: o comunismo. Fátima vai ser o campo de batalha no qual estarão frente a frente duas visões antagónicas do destino da espécie. Para Moscovo, as leis da história justificam-se tal e qual como as leis da física: a fiabilidade da crença que consiste em descrever a *queda de maçãs* segundo as leis da mecânica é idêntica à fiabilidade da crença que afirma ter a história uma finalidade, a ditadura do proletariado. O Vaticano, cuja estratégia é a introdução da necessidade escatológica, vai tentar procurar

causas fiáveis, sinais e *milagres* que venham testemunhar da presença do castigo — e da salvação — nos acontecimentos históricos.

Em França, durante o século XIX, os católicos vão interpretar a Revolução como uma ofensa grave, um pecado que terá consequências desastrosas para o país: períodos de fome nos anos

quarenta, a derrota de Napoleão III face aos Alemães, a Comuna de Paris... Todas as crises serão atribuídas à falta de religiosidade, à perseguição da qual a Igreja é alvo. Em 1873, com a intenção de restaurar a monarquia, mais de duzentos e cinquenta mil peregrinos irão rezar e fazer penitência em Lourdes: após o erro vem a reparação.

## DOS PASTORINHOS À GUERRA FRIA

O cônego Nunes Formigão, depois de uma estadia em Roma — onde se doutorou na universidade Gregoriana —, passa por Lourdes no Verão de 1909, prometendo à Virgem ser o seu melhor *propagandista* em Portugal. Formigão irá muito mais longe: o projecto ao qual se dedicará com apego será o de criar uma *Lourdes portuguesa*. A proclamação da República e a guerra declarada pelos jacobinos à Igreja — Afonso Costa dirá: «Dentro de três gerações estará extinto em Portugal o catolicismo»<sup>2</sup> —, serão o pecado, a falha que exige ser redimida. A oportunidade para introduzir na história do país o *futuro do pretérito* surge em 1917, com os pastorinhos de Fátima: quando encontram uma esplêndida senhora — flutuando sobre a célebre azinheira —, que lhes dirá «Sou do céu», veremos Formigão, enviado pelo Patriarcado, interrogá-los e construir uma narrativa que introduz a lógica da reparação nas mensagens da Virgem. Esta estratégia não tem nada de excepcional. A metodologia seguida pelo cônego foi praticada desde os primórdios da cristandade e ao longo dos séculos, pela Igreja: é uma solução epistemológica à interpretação de visões de origem celeste. Induzidas por Estados Alterados de Consciência, estas experiências cognitivas na primeira pessoa do presente do indicativo não são directamente acessíveis aos eclesiásticos que interrogam videntes e místicos, contrariamente aos físicos que descrevem por meio de leis a queda de maçãs. O contraste entre os dois tipos de conhecimento é o seguinte: *quanto menos se pode descrever mais se deve*

*interpretar*. A propósito de um dos textos mais antigos sobre visões celestes, datado do início do século III — o diário de santa Perpétua —, o trabalho de reescrita da parte do comentador da altura é considerado, pelos investigadores actuais, como «intensivo».<sup>3</sup> Este co-autor tinha como intuito interpretar a experiência da santa, de modo a redigir um futuro *clássico* da propagação da fé. O resultado foi altamente eficaz: no século seguinte, uma basílica de Cartago será dedicada a Perpétua. Formigão, dezassete séculos mais tarde, segue o mesmo caminho. Co-autor das mensagens de Fátima, a sua contribuição destina-se a criar um *clássico* do culto mariano: o cônego, inventivo, tentará convencer os pastorinhos de que o Senhor anda muito irritado com «o pecado dos homens»<sup>4</sup>: ao ler a documentação disponível vê-se claramente que os meninos não percebem o enredo proposto pelo padre.<sup>5</sup> Os *segredos* — uma constante desde as aparições francesas — serão, como veremos a seguir, o ingrediente indispensável para integrar o *futuro do pretérito* na narrativa deste novo *clássico*. O santuário e a decisão de oficializar o culto de Fátima, assim como, mais tarde, o papel da Virgem no Estado Novo e na política anti-comunista do Vaticano durante a Guerra Fria, têm por origem esta estratégia literária, a *adaptação constante* da voz de Maria às circunstâncias históricas.

Numa fase inicial, o pecado jacobino — a primeira República —, será redimido com a participação de Fátima no estabelecimento de uma história providencial do país. Contemporanea-

mente ver-se-ão nascer os primórdios do Estado Novo. Assim, em Maio de 1931, Gonçalves Cerejeira consagra Portugal ao Coração Imaculado de Maria e Salazar, então Ministro das Finanças da Ditadura Militar, fará um discurso quatro dias depois em que afirma: «Portugueses! prestemos à causa da Pátria, da sua prosperidade e do seu progresso, da sua independência e da sua liberdade, da sua grandeza e do seu destino, a colaboração que nos é comandada pelos nossos antepassados e que será abençoada pelos nossos vindouros».<sup>6</sup> Um mês antes dos discursos de Cerejeira e Salazar, a esquerda espanhola toma o poder em Madrid: o perigo, doravante, são o socialismo e o comunismo internacionais, pecados cosmopolitas, por assim dizer.

A segunda fase da narrativa de Fátima inicia-se com o degradar das relações entre Moscovo e o Vaticano. Durante os anos vinte e trinta do século passado, os papas tentaram estabelecer um *modus vivendi* com o Estado soviético, na esperança secreta de que — tal como sucedeu com a Revolução Francesa — o golpe bolchevista fosse de curta duração. No entanto, Moscovo não desalenta a sua luta: as Igrejas são estigmatizadas dentro e fora da União Soviética. Em 1930, Bukharin, membro do *Politburo* do Comité Central do Partido, acusará o papa de ser um «velho hipócrita... não havendo no mundo página mais

sangrenta do que a história da Igreja».<sup>7</sup> Pio XI, na sua encíclica *Divini redemptoris* — divulgada em 1937, durante a guerra civil de Espanha —, dirá que o comunismo, pretendendo «anunciar uma mensagem de salvação e redenção (...) é intrinsecamente perverso». Para renovar a vida cristã, a encíclica preconiza então um «remédio potente... uma cruzada universal de oração e penitência». Entretanto, a irmã Lúcia de Jesus, a pastorinha sobrevivente exilada num convento das Doroteias na Galiza, terá, na segunda metade dos anos vinte, outras visões: com a autorização de Cristo e do Bispo de Leiria, inspirada pelos seus confessores, Lúcia redige um caderno de Memórias em que desvela os dois primeiros segredos, uma visualização do inferno — destino dos pecadores —, e a conversão futura da Rússia. Divulgados em 1942, em plena guerra mundial — como se fossem «memórias» dos acontecimentos de 1917 —, os segredos assim *actualizados* correspondem ao propósito principal da Igreja: centrado na oração e na penitência, integrando o *futuro do pretérito* na história do Ocidente, o culto de Fátima será o «remédio potente» preconizado por Pio XI. Simultaneamente são anunciadas uma falha e a sua cura: um pecado, o ateísmo comunista, seguido pela necessária redenção, a queda do império do proletariado.

### «SÓ MORRE QUEM QUER» (DIXIT SALAZAR):<sup>8</sup>

A natureza da relação do Estado Novo com a Igreja, em geral — e com Fátima em particular —, não é de fácil interpretação: que sentido dar à ideia de uma «nacionalização da transcendência»,<sup>9</sup> sugerida por M. de Lucena? José Gil é mais específico quando escreve: «Salazar transfere os valores da moral cristã para o plano cívico e político, retirando-lhes todo o carácter religioso. Substitui a transcendência divina pela transcendência do princípio nacional, mas conserva o próprio princípio da transcendência».<sup>10</sup> A teoria

de E. Kantorowicz, historiador da Idade Média, sobre «Os Dois Corpos do Rei»<sup>11</sup> permite provavelmente elucidar as afirmações de Gil e Lucena. Sem dúvida o Estado Novo possui uma transcendência secularizada, típica de um regime ditatorial do século XX, mas, ao mesmo tempo, não abandona a transcendência divina: neste sentido o regime também é um *revival* neomedieval de realza sagrada. Kantorowicz, na sua obra, propõe uma chave para a compreensão da teologia política medieval que podemos sintetizar do se-

guinte modo: *os conceitos jurídicos que definem o poder da Igreja e do Estado têm por paradigma a Eucaristia*. Este sacramento oferece obviamente um potencial de «aplicação terrestre» — de facto, neste ritual encontramos os ingredientes que organizam uma comunidade (i) à volta da autoridade, Jesus e o seu *corpo imortal*, (ii) um povo, os cristãos unidos no seio da igreja, e (iii) a salvação representada pelo seu registo temporal, o futuro do pretérito. Por outras palavras, o corpo imortal serve de *mediador* na redenção dos crentes. Kantorowicz sugere que este modelo de mediação alimenta os conceitos jurídicos e as metáforas de poder ao longo dos séculos. Em 1302, na bula *Unam sanctum*, Bonifácio VIII define a Igreja como corpo imortal do papa, assentando o seu domínio sobre a cristandade graças ao direito canónico. Mais tarde, no século XVI, depois de um lento progresso da secularização, copiando literalmente o modelo eclesiástico, os juristas da rainha Isabel I de Inglaterra definem o Estado como corpo imortal do monarca, mediador directo da vontade divina: *a Igreja é marginalizada*. A teoria dos «Dois Corpos do Rei» atribui aos papas, príncipes e monarcas dois corpos: um, biológico e mortal, e outro, místico e imortal, origem da mediação e da alquimia do poder. A história, desde a conversão do imperador Constantino, foi uma luta contínua e renhida pela *possessão exclusiva de um corpo imortal*. As guerras de religião que arrasaram a Europa durante dois séculos, opondo católicos e protestantes, tiveram como linha de fractura principal a Eucaristia.

Um discurso feito por Salazar em 1924, no Congresso Eucarístico Nacional, intitulado «A paz de Cristo na classe operária pela Santíssima Eucaristia»,<sup>12</sup> deixa vislumbrar o projecto do futuro ditador. Salazar diz logo de início querer «estabelecer neste desassossegado Portugal o reino de Cristo e por ele a sua paz» através da «*nossa revolução social*» (*nossa*, ou seja dele); continua afirmando que o poder é «exercício duma função sagrada», sendo «um dever consi-

derar o Estado como o *ministro de Deus para o bem comum*, e obedecer do coração ao que está investido de autoridade». Mas previne: «digamos ousadamente que tudo isto fica mal entregue à guarda da Igreja Católica». Uma mediação divina, o afastamento da Igreja, dois elementos que trazem uma luz clarificadora à compreensão do Estado Novo, se tivermos em mente a tese de Kantorowicz: a Virgem de Fátima será o fulcro do *revival* teológico-político do salazarismo. Existe uma forte coerência entre a confissão íntima feita por Salazar a Cerejeira nos primeiros anos de Coimbra, na qual exprime o desejo de «ser o primeiro-ministro de um rei absoluto»,<sup>13</sup> e a sua conferência de 1924, em que evidencia a presença, na sua concepção do poder, de uma mediação divina. Frequentando com tal igualdade de ânimo o absolutismo, Salazar acabou por encarnar ao fio dos anos, num simulacro, o *corpo imortal de um príncipe medieval*: o Presidente do Conselho será bastante mais do que primeiro-ministro, e pouco menos de um monarca. A Virgem — da qual diz «é muito minha amiga»<sup>14</sup> — aproxima-o do céu, sem outra intermediação. A Igreja fica a perder, apesar das tentativas feitas por um Cerejeira inquieto. Em 1945, o cardeal-patriarca escreve ao seu amigo numa *tentativa equívoca de recuperação da mediação*, dizendo-lhe que é «quase um unguendo de Deus»<sup>15</sup>; insiste pouco depois quando lhe envia uma mensagem da irmã Lúcia em que a vidente afirma ser «[Salazar] a pessoa por Ele (Deus) escolhida para continuar a governar a nossa Pátria...».<sup>16</sup> Em vão: o pseudo-príncipe medieval «contorna» a instituição eclesiástica, bem como a vidente, e não deixa ninguém intrometer-se na sua autoproclamada mediação religiosa.

Não será fácil enquadrar o Estado Novo nas classificações usuais dos historiadores: uma certeza porém: não se trata de um *fascismo*, apesar da censura, da polícia política e da chapa de chumbo que cobriu o país.<sup>17</sup> O regime salazarista foi uma *invenção* política, utopia ultra-conservadora em que se cruzam duas transcendências:

a primeira, «nacional» e mais visível, criteriosamente analisada por M. de Lucena e J. Gil, ligada à concepção salazarista de uma «ditadura da inteligência»<sup>18</sup>; e outra, simulacro de uma «transcendência sagrada», se optarmos pela análise teológico-política de Kantorowicz. Esta

invenção confere ao ditador uma *dupla imortalidade*, sendo a primeira secular e a outra religiosa, mediação proporcionada pela Virgem de Fátima. Não é surpreendente que o Presidente do Conselho tenha declarado, a seu tempo, que «só morre quem quer».

## UM PAPA POLACO

Último capítulo da narrativa de Fátima, o terceiro segredo — redigido por Lúcia em 1944 — fica em suspenso durante a Guerra Fria, tal criptograma sem cifra: a Rússia está vagamente prometida à conversão, mas quando e como? Qual dos rivais terá a última palavra? Karol Wojtyła, ao desvendar o segredo em 2000, fornece a chave da profecia: é ele próprio. Predestinada, a sua vida fornece as *causas fiáveis* que introduzem o *futuro do pretérito* na história contemporânea, a crença na vitória da Igreja face ao ateísmo. Aqui, como anteriormente, ao pecado segue-se a redenção. A primeira causa foi a eleição de um papa vindo da Polónia, país no qual a luta pela independência, a partir do século XVIII, inseriu-se numa tradição de catolicismo messiânico; o segundo sinal foi a tentativa de assassinato de que foi alvo no dia 13 de Maio de 1981, data aniversário das aparições de Fátima — Karol Wojtyła atribui à Virgem o facto de ter sobrevivido; a terceira causa foi a queda do muro de Berlim, derradeiro revés do comunismo. Estas causas adaptam a voz de Maria à luta contra Moscovo e atribuem à Igreja um papel universal. A escatologia revisitada, como escreve o papa, faz com que «a história de todas as nações seja convidada a entrar na história da salvação».<sup>19</sup>

Ao identificar causas fiáveis para a sua narrativa, o papa *valida* a crença na profecia de Fátima. Walter Benjamin esclarece-nos sobre esta estratégia cognitiva. Num texto intitulado «Teses sobre a Filosofia da História» escreve: «(...) nada daquilo que sucede fica perdido para a História. Sem dúvida, apenas uma humanidade

redimida recupera inteiramente o seu passado. Isto significa que só o passado da humanidade redimida é susceptível de ser citado, a cada momento. Cada instante vivido torna-se numa *citation à l'ordre du jour* — e esse dia é o do Julgamento final».<sup>20</sup> Esta afirmação significa que num futuro concebido como memória do passado a história está escrita de antemão. Segundo Benjamin, falta-nos apenas apenas *descobrir* os sinais velados que lhe dão sentido. Ao validar a crença, o papa *transforma os sinais crípticos por si escolhidos em citações*, única maneira de introduzir a actualidade numa história «anticipada». Os *segredos* de Fátima são as citações da história da salvação, escrita por Deus, que vêm dizer aos crentes: tudo aconteceu como a Virgem previu em 1917, «o seu Coração Imaculado triunfou».

O essencial nas crenças religiosas não é tanto a justificação de causas fiáveis como a sua *preservação*: o milagre de Fátima — em que o sol «dançou» de modo circular perante mais de setenta mil pessoas — fornece um exemplo perfeito. Em Julho de 1917, Maria anuncia que a 13 de Outubro irá marcar a sua presença com um evento reconhecível por todos. Nesse dia, o sol viola as leis da natureza, dando crédito à veracidade das aparições. Serviu, inclusive, de argumento ao reconhecimento oficial do culto, em 1930. Stanley Jaki, dominicano e físico, publica em 1999 os resultados da sua pesquisa sobre o milagre.<sup>21</sup> Segundo Jaki, um fenómeno meteorológico muito raro, presente na formação de tornados e ciclones esteve na origem da «dança»: o sol ficou prisioneiro de massas de ar em rotação, dando a

ilusão do movimento circular. O cientista acrescenta que o milagre é devido à *coincidência* entre o anúncio da Virgem e o incidente atmosférico. A física fica a salvo, mas a causa fiável também;

quer se trate de uma alteração das leis naturais ou de uma coincidência, o essencial é conservar a crença: nos dois casos o céu *falou*.

## NOTAS

- 1 Goldman, Alvin. «What is justified belief?». In *Justification and Knowledge*, editado por G.S. Pappas. Dordrecht: Reidel, 1979.
- 2 Meneses, Filipe Ribeiro de. *Afonso Costa* (Alfragide: Texto, 2010), 39.
- 3 Böhme, Hartmur. «The Conquest of the Real by the Imaginary: On the *Passio Perpetuae*». In *Perpetua's Passions. Multidisciplinary Approaches to the Passio Perpetuae et Felicitatis*, editado por Jan N. Bremmer e Marco Formisano. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- 4 *Documentação Crítica de Fátima. Processo Canónico Diocesano (1922-1930)* (Fátima: Santuário de Fátima, 1999), 204.
- 5 *Documentação Crítica de Fátima. Seleção de Documentos (1917-1930)* (Fátima: Santuário de Fátima, 2013), 101.
- 6 Salazar, António Oliveira. *Discursos*. Vol. I (Coimbra: Coimbra Editora, 1961), 135.
- 7 Citado por Ph. Chenu. *L'Église Catholique et le communisme en Europe (1917-1989). De Lénine a Jean Paul II* (Paris: Cerf, 2009), 88.
- 8 Otero, Paulo. *Os últimos meses de Salazar: Agosto de 1968 a Julho de 1970* (Lisboa: Almedina, 2008), 27.
- 9 Lucena, Manuel de. «Salazar». *Dicionário da História de Portugal*. (Lisboa: Figueirinhas, 2000), 283-368; 307.
- 10 Gil, José. *Salazar: a Retórica da Invisibilidade* (Lisboa: Relógio d'Água, 1995), 54.
- 11 Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- 12 Salazar, António Oliveira. «A paz de Cristo na classe operária pela Santíssima Eucaristia». In *Inéditos e Dispersos – I – Escritos Político-Sociais e Doutrinários. (1908-1928)*, organização de Manuel Braga da Cruz (Venda Nova: Bertrand, 1997), 325-338; itálicos de Salazar.
- 13 Nogueira, Franco. *Salazar*. Vol. II. (Coimbra: Atlântida, 1977-1985), 3.
- 14 «Salazar e Nossa Senhora». *Voz de Fátima*. 13 de Fevereiro de 1971.
- 15 *Oliveira Salazar, Gonçalves Cerejeira. Correspondência. (1928-1968)*, editado por Rita A. de Carvalho. Lisboa: Temas e Debates, 2010. Carta de 26 de Maio de 1945.
- 16 *Ibid.* Carta de 13 de Novembro de 1945.
- 17 Ver o excelente livro de Valentim Alexandre. *O roubo das almas. Salazar, a Igreja e os totalitarismos. (1930-1939)*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- 18 Massis, Henri. *Salazar face à face*. Paris: La Palatine, 1961.
- 19 João Paulo II. *Mémoire et Identité* (Paris: Flammarion, 2005), 90. Tradução minha.
- 20 Benjamin, Walter. «Theses on the Philosophy of History». In *Illuminations* (Londres. Fontana Press, 1992), 245-255; 246. Tradução e itálicos meus.
- 21 Jaki, Stanley. *God and the Sun at Fatima*. Port Huron, Michigan: Real View Books, 1999.

# FÁTIMA PERTENCE AO FUTURO — NÃO AO PASSADO

Francisco Mota, SJ

[Este é um ensaio escrito sem livros — que estão a caminho de Lisboa, estando eu ainda em Boston. As influências mais ou menos explícitas são Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum, Oscar Romero e Juan Carlos Scannone.]

**F**átima é um tema complexo — e um tema no qual eu não sou especialista. Apesar de ser um católico empenhado, que junta a isso o facto de ser jesuíta e padre, nem a história nem a teologia de Fátima são assuntos que eu tenha passado tempo considerável a estudar e a procurar entender na sua profundidade. Este ponto prévio é importante: ao longo deste texto, o que vou procurar mostrar não é propriamente a credibilidade de Fátima enquanto evento de fé. O que aqui procurarei fazer é antes sugerir que inspirado por aquilo que Fátima representa no imaginário colectivo do povo português há três teses que podem ser propostas: em primeiro lugar, a tese de que em Fátima se pode encontrar um alerta para a Igreja Católica portuguesa urbana sobre

os perigos de se refugiar na pregação confortável de uma mensagem dirigida apenas a uma classe média sofisticada; em segundo lugar, a tese de que Fátima revela o falhanço da Igreja portuguesa em desenvolver uma estética popular que possa revelar a presença de Deus no mundo através da educação para a beleza; e em terceiro lugar, a tese de que, na mensagem de Fátima tão centrada na ideia de construir a paz, a Igreja pode encontrar a linguagem inspiradora que tem faltado ao nosso país. A minha esperança no futuro da Igreja é enorme — de outra forma, não lhe dedicaria toda a minha vida. Estas três teses são apenas tentativas de tornar essa esperança mais concreta.

## I. A IGREJA URBANA SOFISTICADA PRECISA DE REDESCOBRIR A FÉ DOS SIMPLES

Um dos paradoxos do Catolicismo nos nossos dias é o facto de a Igreja urbana se ter distanciado das massas populares e de se ter aproximado cada vez mais de uma elite com um certo tipo de sensibilidade intelectual e estética. Há muitas razões para

este distanciamento e analisá-las não é o objectivo deste texto. Aquilo que aqui se pretende fazer é só apontar para um facto evidente: num país como Portugal, a força da Igreja costumava estar nas massas populares que viviam as suas vidas de

uma forma discreta, rotineira, quase escondida. Era uma força anónima, que se encontrava nos campos, nas vilas, nas aldeias, nas periferias das cidades, do norte ao sul do país, em todo o tipo de pobreza e de riqueza, vivendo vidas invisíveis nas quais a fé cristã desempenhava um papel central. Por mais que dizê-lo esteja fora de moda nos meios académicos, Portugal foi até recentemente um país vincadamente cristão — de um cristianismo popular, disseminado, partilhado. E Fátima, mais do que qualquer outro tipo de manifestação religiosa, tem sido o lugar onde ao longo do último século esta Igreja anónima se encontra. No seu sentido mais positivo, usado como um verdadeiro elogio evangélico por São Mateus, Fátima é o lugar onde a Igreja pode ser dos *simples*. E o que a história nos mostra é que a simplicidade faz parte da fé do nosso povo, tal como faz parte do texto dos Evangelhos.

Em décadas recentes, porém, a Igreja tem tido dificuldade em manter junto do povo a relevância que até há pouco tinha. Sobretudo nos grandes aglomerados urbanos, ou suburbanos, o crescente desenraizamento cristão do nosso povo é uma fonte de preocupação. A Igreja tem dificuldade em transmitir a fé aos anónimos das nossas cidades, como não tinha dificuldade em transmitir esta fé aos anónimos das nossas aldeias. Talvez por isso iniciativas como o movimento para a Nova Evangelização tenham tanto impacto junto dos cristãos urbanos, pela esperança que trazem de a fé poder ser aquilo que define a identidade de um povo. Mas a dificuldade de transmitir a fé cristã nos subúrbios é evidente, facto comprovável por estatísticas e explicável só com dificuldade.

Como reacção a esta dificuldade de falar de Cristo nas cidades e nos seus subúrbios, a Igreja portuguesa tem sofisticado a sua linguagem. Em Lisboa e no Porto, mas também em cidades como Braga ou Coimbra, é fácil encontrar comunidades onde o tipo de discurso requer uma certa formação intelectual e uma certa sofisticação estética para que possa ser entendido. Em várias cidades

portuguesas, a Igreja encontrou um lugar confortável junto de uma classe média não de primeira, mas pelo menos de segunda geração. Uma classe média já cristã, já interessada, já espiritualmente atenta. Este lugar que a Igreja encontrou é apelativo, sobretudo por trazer às nossas Igrejas a juventude que nos subúrbios frequentemente nos falta. Este é um fenómeno novo na vida da Igreja em Portugal: historicamente, eram os simples que enchiam as nossas igrejas. Actualmente, são os sofisticados. O tipo de música, de homilia, de decoração, são nas nossas cidades cada vez mais dos médios e cada vez menos dos simples.

Este fenómeno de distanciamento das massas e de aproximação a uma urbanidade cosmopolita é paradoxal. Curiosamente, a teologia que mais influenciou o Papa Francisco fala da necessidade de não apresentar a mensagem cristã de uma maneira inacessível ao povo. A Teologia do Povo, como movimento especificamente argentino, pede à Igreja que defenda a fé dos que entendem Cristo mais no seu afecto do que na sua razão. O afecto também explica e o afecto também esclarece. O fascínio da Teologia do Povo com as devoções populares nasce daí, neste movimento tão contemporâneo de encontrar nas práticas aquilo que nos educa para a prossecução do bem. E Fátima tem esse potencial de ver as suas práticas a ser educadas para que Cristo possa ser redescoberto. Os Evangelhos são histórias de todos, que não podem ser pregados só para alguns.

Olhar para Fátima é olhar para o que a Igreja costumava ser. Aí vemos a força da fé simples. Mas olhar para Fátima é também olhar para aquilo que a Igreja pode vir a ser: uma Igreja que fala de Cristo com um afecto rigoroso e que esclarece por via da prática. Para a Igreja portuguesa, o desafio do futuro passará em primeiro lugar por redescobrir o valor da simplicidade, de forma a conseguir construir uma linguagem que possa seduzir a suburbanidade. Fátima é um ponto de partida possível para isso. E por isso, Fátima pertence ao futuro — não ao passado.

## II. SEM EDUCAÇÃO PARA A BELEZA NÃO HÁ FUTURO

Parte da dificuldade que a Igreja tem tido em atrair a si aqueles que procuram uma fé simples nasce do total falhanço em desenvolver uma estética popular que possa revelar a presença de Deus no mundo através da educação para a beleza. O Papa Bento XVI, que entre artistas desperta frequentemente um misto de admiração e de distanciamento, referia constantemente a importância de usar a beleza para falar de Deus. Com curtas e esporádicas excepções, o Cristianismo ocidental resistiu veementemente a qualquer tipo de iconoclastismo. Daí a desmesurada ambição dos grandes projectos medievais e renascentistas de construir uma catedral onde o Espírito de Deus caiba, ou de pintar a figura angélica que transportará o observador no desejo de viver castamente. A arte é uma obsessão cristã. Por essa razão, o fraco estado da nossa estética popular é especialmente chocante.

Bastam cinco minutos a pé em Fátima para ter vontade de vomitar — esteticamente, não literalmente. Apesar da inegável beleza de alguns elementos isolados presentes no santuário — em especial a notável imagem peregrina de Nossa Senhora guardada na Basílica de Nossa Senhora do Rosário de Fátima — o que se pode ver é feio e vulgar. A estética popular de Fátima é uma estética falsa, enganadora, que não convida à oração e que tira proveito da simplicidade das gentes. É uma estética puramente capitalista, onde se vende qualquer produto que haja interesse em comprar. Não deixa de ser curioso que os nossos clubes de futebol sejam capazes de ter camisolas, cachecóis, estádios, ou posters que galvanizam, ao passo que ao redor de Fátima a quase totalidade da imagética religiosa deprime. Num lugar onde se fala de aparições, dever-se-ia poder aprender a ver melhor.

A vida cristã só é sincera se convidar a uma renovação de vida. A conversão consiste nisso mesmo: em renovar a vida, ou em fazê-la mudar de direcção. O cristão procura incessantemente

crescer em humildade, procura aprender a perdoar sinceramente, procura não se deixar aprisionar por nenhum tipo de ídolo que lentamente se transforme num absoluto que tome o lugar que só Deus pode ter. Também a arte cristã tem que levar a um constante desejo de renovação de vida. Não há verdadeira arte cristã que seja estática: mesmo a contemplação do puramente sublime desperta o desejo de dar graças a Deus pela inexplicável atractividade da Criação. Toda a vida cristã é um exercício de aproximação a Deus e a arte cristã tem sempre que servir esse propósito.

Oferecer aos simples uma verdadeira experiência de beleza será um dos desafios do futuro para a Igreja portuguesa. Redescobrir o significado do mecenato das artes e a sua importância para a transmissão da fé parece ser um passo fundamental neste processo de oferecer ao povo um tipo de arte que aproxime de Deus e que ajude a renovar a vida. Um mecenato que leve à produção de uma arte que tenha uma dimensão ritual de longo alcance e que promova um verdadeiro encontro com Deus. A solução, no fundo, não podia ser mais evidente — mas também não podia ser menos portuguesa: é preciso inundar Fátima da beleza que lhe falta. Nas lojas, no Santuário, na imaginação dos peregrinos que lá se dirigem. Se a Igreja portuguesa quer ver em Fátima um lugar onde a conversão é possível, então a beleza é uma ajuda indispensável. Sem beleza, a fé dos simples não encontrará veículo para a expressão do seu afecto.

### III. A PAZ É AQUILO QUE NOS DISTINGUIRÁ

O que mais impressiona em Fátima é a transparência das gentes. A fé que se vê em Fátima é sincera, é despreziosa, é tão simples que por vezes parece demasiado simples. Em Fátima, todas as alegrias e todos os sofrimentos encontram expressão. Aí se vê o que é a oração no seu estado mais puro, porque a oração não é senão o desejo de se encontrar com Deus. Que Deus pareça encontrar-se com tanta gente num espaço tão pequeno é um facto assinalável. Por essa razão, a importância de Fátima não se perderá: aquele será sempre o espaço onde os alegres e os aflitos podem encontrar o sossego que procuram.

Mas a fé que em Fátima se vive não é uma fé só de invólucro. A mensagem de Fátima é sempre cristã. Por isso, não chega olhar para Fátima como um lugar onde qualquer tipo de satisfação emocional pode ser alcançada — um lugar onde tudo pode ser dito, onde tudo pode ser pedido, onde tudo pode ser esperado. Como fenómeno de fé cristã, a mensagem de Fátima tem que inspirar a Igreja e o mundo nos seus desejos de construir a paz. E uma paz duradoura, que signifique mais do que a ausência de guerra: uma paz que só pode ser alcançada onde há justiça e uma justiça que chegue a todos. A autobiografia de Dorothy Day explica qual é a paz que em Fátima a Virgem Maria chama o mundo a viver. São dois parágrafos simples, com itálicos acrescentados por mim, escritos no início da década de 1920, que dizem isto:

There was a great question in my mind. *Why was so much done remedying social evils instead of avoiding them in the first place?* There were day nurseries for children, for instance, but why didn't fathers get enough money to take care of their families so that mothers would not have to go out to work? There were hospitals to take care of the sick and infirm, and of course doctors were doing much to prevent sickness, but what of occupational diseases, and the diseases which came

from not enough food for the mother and children? What of the disabled workers who received no compensation but only charity for the remainder of their lives?

Disabled men without arms and legs, blind men, consumptive men, exhausted men with all the manhood drained from them by industrialism; farmers gaunt and harried with debt; mothers weighed down with children at their skirts, in their arms, in their wombs, children ailing and rickety — all this long procession of desperate people called to me. *Where were the saints to try and change the social order, not just to minister to the slaves but to do away with slavery?*

Quando a Igreja fala de paz, este é o desejo: o de viver já no nosso mundo uma ordem nova, que revele aquilo que Deus é. Falar no Reino de Deus é falar no desejo da transformação do nosso mundo, de recriação, de tal modo que a paz possa ser vivida por todos. A utopia cristã, tantas vezes tão desprezada, não pode ser um desejo mais universal. Construir uma ordem social que termine com todos os tipos de escravidão, ou com todos os tipos de dependência e idolatria, é construir o Reino de Deus já aqui na terra. Por essa razão, Fátima tem de assumir cada vez mais na fé dos cristãos um lugar central: os cristãos precisam de rezar pela paz e precisam com os seus gestos concretos de construir um mundo que viva em paz. Aqueles que trazem verdadeira paz ao mundo poderão ser os santos de que Dorothy falava.

Na nossa realidade portuguesa, em particular, construir esta paz que nasce da justiça é desde há muito a grande preocupação da Igreja. A historiografia contemporânea tem tendência a esquecer a invisível contribuição de tantas freiras, de tantos padres, de tantos fiéis cristãos na sua anonimidade, que procuraram com os seus gestos trazer paz ao nosso país — no seu trabalho invisível em escolas, hospitais, orfanatos e tan-

tas outras formas de trazer justiça a quem dela precisava. Mas a Igreja portuguesa não se deve envergonhar da sua história passada e presente como construtora de paz. O que deve fazer, isso sim, é redescobrir como é que este desejo de paz pode ser trazido para a realidade da nossa polí-

tica, da nossa educação, da nossa justiça. A paz é a grande mensagem de Fátima. Construir no nosso país e no nosso mundo essa paz que termina com todos os tipos de escravidão é aquilo que compete aos cristãos dos nossos dias.

# UM PASSEIO POR NOVA IORQUE

Maria Pacheco Amorim

Vim de Nova Iorque há alguns dias, onde estive uma semana. Numa manhã de sol, entrei na Freedom Tower e, lembrando-me de como pertence ao inacabado complexo do World Trade Center, que veio substituir o destruído pelos ataques do 11 de Setembro, senti um certo calafrio ao ler o mote do que é actualmente o segundo maior arranha-céus do hemisfério ocidental: «See Forever». Outros dois já lá tinham estado e, em poucos segundos, vira-os implodir em directo, um a seguir ao outro, caindo rapidamente no centro de uma nuvem de fumo e entulho, que se expandia lenta mas implacavelmente pelas ruas e edifícios em redor, sobre uma cidade a assistir atónita e impotente. Mas o lema percebe-se se pensarmos que, para lá das centenas de escritórios que alberga, o One World Trade Center (assim se chama o edifício principal do complexo que é a Freedom Tower) é também um observatório da cidade. A torre é ela mesma já um minimalista mas ofuscante quebra-cabeças de percepção, com uma forma a oscilar entre diversos polígonos de acordo com o ponto de vista do observador. Entrando nela, depois de um hall com um imenso planisfério iluminado, passamos por um corredor largo e angular onde, num primeiro mural de multimédia, se vão acendendo alternada e aleatoriamente, em diferentes pontos da parede, os rostos de várias pessoas envolvidas na criação do edifício. As suas vozes,

que enchem o ar, substituindo-se e sobrepondo-se umas às outras, testemunham aspectos deste hercúleo empreendimento. O relato entrecortado, fragmentário, rima com a angularidade e o quadriculado em relevo do gigantesco ecrã que é o corredor em si. Seguimos por outro, mais tortuoso, que permite uma travessia pelos alicerces assentes na rocha de micaxisto cuja imensa solidez permite a maravilha arquitectónica em fina, elevada e pontiaguda altura, directamente saída do mar, que é Manhattan, nas zonas de Lower e Midtown. Somos os últimos a apanhar o elevador, cujo inteiro interior se altera num acelerado documentar cronológico da paisagem urbana de Nova Iorque, desde o ano de 1500 à formação dos pisos da própria Freedom Tower, por um lado, e na veloz ascensão em altura desde o fundo rochoso à linha do horizonte, visível bem do alto a 360°, por outro lado. No andar 102 (que não é bem o 102), saímos para uma sala cerrada, submersa na obscuridade, onde nos alinhamos em frente a um cordão, ao longo de uma parede. De repente, toda ela oscila em paralelepípedos que vão avançando e recuando, subindo e descendo, num baixo-relevo movediço onde vão passando imagens do movimento da cidade, desde vistas aéreas até à multidão que percorre as ruas iluminadas, saindo e entrando no metro. Tudo ao som de uma música épica que nos prepara para o grande momento, quando este mural de mul-

timédia se converte numa cortina de palco, que se ergue para nos revelar toda a Nova Iorque, vista da altura vertiginosa da Torre, agora a olho nu à luz límpida do sol no seu zénite. No andar 104 podemos ter uma visão panorâmica, apetrechados de um *tablet* que, se colocado diante do ponto longínquo da cidade de que nos desejamos aproximar, nos permite ver melhor e identificar o edifício que nos mistificara, enquanto ouvimos a sua história. A Freedom Tower, enquanto One World Observatory, é um imenso espectáculo de multimédia, colocando tudo ao nosso alcance, para que possamos ver para sempre.

De tarde estive no 9/11 Memorial Museum. A caminho do museu, passei os dedos por cima de alguns dos milhares de nomes esculpidos no mármore que contorna as fontes cúbicas do que tinham sido antes as fundações das Torres Gémeas, Norte e Sul, do World Trade Center. Dois dos que vi eram portugueses. Outros dois tinham uma rosa branca. Cerca de três mil pessoas mortas nos ataques, quase todas presas nos andares ao mesmo nível ou acima da zona de impacto dos aviões. As que estavam na Torre Sul não tiveram qualquer hipótese. O avião do voo 175 da United Airlines foi tão certo que destruiu as três escadarias e demoliu o edifício em cinquenta e cinco minutos, ainda antes da Torre Norte, a primeira a ser atingida. Numa das filmagens de vídeo usadas como material de montagem pelo documentário *102 Minutes That Changed America* (Nicole Rittenmeyer; Seth Skundrick, 2008) assistimos à Torre Norte, agora solitária, a arder continuamente. Sabemos que estamos só à espera do inevitável. Vemos o fumo que continua a sair. Começa a derrocada da torre e ouvimos uma voz de mulher que exclama, entre a impassibilidade de quem constata de longe — de quem, de qualquer modo, já sabia o que aconteceria por ter assistido antes, incrédula e assustada, à queda da Torre Sul — e o tremor que acende na voz a única coisa que importa: «Oh my God, all those poor people». Percorrer o museu é reviver momento a momento a tragédia que ninguém

compreendeu na altura, como revelam as fotografias dos rostos, atónitos alguns, destroçados outros, dos espectadores, que se substituem em dois ecrãs colunares, assinalando a entrada no caminho de documentação do horrível evento. Artefactos recolhidos da cena do desastre — desde destroços inteiros da estrutura do edifício como os tridentes, agora oxidados, que suportavam a Torre Norte, ou o que resta da sua antena, até alguns dos milhares de papéis que voaram com a explosão do impacto, bilhetes de metro e sapatos dos fugitivos ou dos bombeiros. Gravações de chamadas telefónicas feitas pelas vítimas. Excertos retirados da cobertura vídeo-amadora ou televisiva das torres a arder e a cair e da nuvem explosiva de cinza e entulho a avançar sobre os espectadores e transeuntes em fuga. Fotografias das sucessivas fases da destruição e dos rostos das vítimas. Por meio de tudo isto, vamos vendo e ouvindo os instantes da catástrofe de forma propositadamente caótica (os momentos multimédia estão a toda à volta e vêm de todo o lado, sobrepondo-se e repetindo-se sucessivamente, tentando criar a sensação de confusão em que teriam estado, na altura, imersos os protagonistas). A reportagem de Isabel Lucas, feita para o *Público* em 2014, fala de experimentar um trauma. É em parte verdade, porque mais do que ver um documentário, vivemos um documentário que, no meu caso, não apenas despertou a memória — afinal, mesmo de longe, era o meu mundo que estava a ser atacado diante dos meus olhos, é história do mundo que é também história da minha vida — mas desvelou inúmeros ínfimos aspectos desconhecidos, cada um abrindo novas gretas numa ferida obliterada pelo esquecimento da vida que continua. Assim, quando cheguei ao momento do percurso que relata a queda da Torre Norte, também eu, vendo-a a arder, esperava só aquele inevitável ceder do alto às fundações, o colapsar dos solos dos andares causado pelo calor que o metal das vigas e dos pilares induzia à estrutura inteira, tornando-a incandescente. O combustível de que iam cheios

os aviões explodiu no interior das torres aquando o impacto, a cerca de 800 km/h, causando fogos também em andares abaixo, alastrando-se o incêndio e o elevado calor ao todo dos edifícios. Dezasseis anos depois, também eu, de novo, só conseguia pensar numa única coisa: aquelas pobres pessoas, nos solos em derrocada, a morrer à minha frente. E dei-me conta de que, de novo, não compreendia o que estava a ver.

Ouvi esta semana um disco que, lançado a 24 de Março deste ano, deixara escapar. Não conhecia nem Phil Elverum, nem o seu projecto Mount Eerie, pelo que pus a tocar, sem ideias pré-concebidas, a primeira faixa, chamada «Real Death». O nome não me impressionara porque era constituído exactamente por duas das palavras mais usadas e abusadas na arte e na filosofia e quem lida há muito tempo com estas coisas acaba por ganhar a capacidade (embotando-se?) de demitir mentalmente o peso semântico e a incidência vital deste género de expressões. Acho que nem li *realmente* (cá está) o título. Ao som do primeiro acorde da guitarra acústica, a vibrar no interior do próprio quarto (com o tempo aprende-se a distinguir o contexto de uma gravação *lo-fi*), ouvi a voz dizer, mais que cantar, «death is real», no tom de quem se deu conta disso e revela-o a todos enquanto o afirma para si mesmo. Qualquer coisa me fez perceber imediatamente que morrera alguém na vida daquele homem. E a voz continuava, impávida, a descrever o facto da morte, usando palavras o mais pedestres possíveis, as que todos usamos sem nunca as percebermos, na medida em que, no fundo, não percebemos a coisa que referem: «Someone's there and then they're not». Uma presença seguida da sua ausência. E isto é incompreensível. Mas não só. Também: «it's not for singing about, it's not for making into art». O uso de palavras pedestres torna-se um gesto antipoético deliberado, com a prosa a ser o único processo retórico legítimo de descrever o evento prosaico, mas dilacerante, da morte. Phil Elverum perdeu a mulher, Geneviève Castrée, com quem estava casado há treze

anos, a 9 de Julho do ano passado. Apenas quatro meses depois do nascimento da única filha do casal, fora-lhe diagnosticado o cancro pancreático que a levou passado pouco mais de um ano. O disco surgiu a partir das notas narrativas fragmentárias escritas por Phil, enquanto lidava com a doença, morte e ausência da mulher. Contrariamente ao seu costume, a parte instrumental só foi composta depois e é tão ténue que Phil a descreveu como «barely music» — as melodias ou são melopeias, quase um recitativo, ou a repetição de melodias retiradas de anteriores canções suas sobre a mulher, que deliberadamente plagia por fazerem parte da sua história com ela; a instrumentação é muito parca, guitarra acústica acima de tudo, por vezes algum piano e só raramente a distorção que caracteriza os seus álbuns mais experimentais; a gravação foi feita quase sempre no quarto, rodeado pelos objectos pertencentes a Geneviève. Se o canto e os arranjos musicais são quase inaudíveis, isso deve-se ao desejo de não acordar a filha de ano e meio, que dormia enquanto gravava: «This new album is barely music. It's just me speaking her name out loud, her memory.»<sup>2</sup> Também a audição do disco é uma experiência de silêncio. É impossível fazê-la enquanto se trabalha ou arruma a secretária, porque não estamos a ouvir a documentação do drama da morte vivido por alguém, mas a assistir a uma parte desse drama. A composição do disco faz parte da história de lidar com o drama que o próprio disco relata. Como Alberto Caeiro não pode senão usar a linguagem para teorizar e comunicar a anulação ou o desejo de anulação da consciência, também Phil Elverum precisa de palavras e da música, mesmo se rarefeita, para dizer: «When real death enters the house, all poetry is dumb / When I walk into the room where you were / And look into the emptiness instead / All fails / My knees fail / My brain fails / Words fail.» Ainda assim, compreendemos este vitupério, esta condenação da poesia, sempre distinta da vivência em si de que é a consciencialização ou ficcionalização, um

distanciamento inevitável, mas ressentido, logo que a vivência entra pela casa adentro. «Conceptual emptiness was cool to talk about / back before I knew my way around these hospitals», diz Elverum numa outra canção do disco, apropriadamente chamada «Emptiness, Pt. 2». Como compreendemos também quando diz, ainda nesta canção, que «there is nothing to learn / her absence is a scream», voltando à ideia já expressa nos versos finais de «Real Death»: «It's dumb / And I don't want to learn anything from this / I love you.» Nenhum discurso — e a aprendizagem e o conhecimento parecem tantas vezes ser apenas um discurso — é o mesmo ou pode substituir a presença de uma coisa, de uma pessoa, mais ainda de alguém amado. Como diante da tragédia comunitária que foi a destruição das torres, também aqui, diante da tragédia pessoal, a única sensação é a da opacidade, o enigma impenetrável do facto incompreensível da morte: «It's dumb.»

É aqui que me pergunto o que será «ver para sempre», «ver eternamente» (como traduzir este «forever»?) ou mesmo só «ver» as pessoas a morrerem enquanto a torre cai — pelo menos aquelas que não tinham sido levadas a atirarem-se, pela asfixia do fumo, o cerco das chamas ou o calor que tornava o pavimento tão ardente que obrigava a estar em cima das mesas —, ou alguém querido a transformar-se pela doença até desaparecer de todo. Tanto o 9/11 Memorial como o disco *A Crow Looked at Me* procuram apenas ficar e pôr-nos diante da opacidade brutal do dado da destruição e da morte, reabrindo continuamente, negando-se a deixar fechar aquela ferida que parece ser a única coisa realmente importante que resta dos que morreram, o único legado à sua altura. Só que a Freedom Tower ergue-se no lugar da tragédia e o seu mote «see forever» não pode não emergir, talvez não como tentativa de leitura, mas pelo menos como acto de riposta triunfal. Toda a obra do observatório pressupõe uma definição de «see forever» como o infinito expandir-se da percepção das coisas,

no que, aliás, não diverge do museu, que satura a nossa percepção da catástrofe até recriar ou reabrir a ferida inicial, o trauma, ou do disco que grava, dia após dia, as minúcias da doença, os sentimentos e reflexões de quem a observa e lida com ela, a assombração do quotidiano pelo rasto presente da que para sempre se ausentou. E, no entanto, o problema destas tomadas de posição empíricas (empiristas?) não é reduzir o «ver» ao que pode ser percebido, mas eliminarem ou ignorarem parte do que percebem e o enigma que esse aspecto representa por si mesmo ou, acima de tudo, representa no contexto de todos os restantes aspectos percebidos.

Voltemos ao disco *A Crow Looked at Me*, agora à penúltima canção, «Soria Moria», onde Elverum retorna à infância, descrevendo um sentimento ao qual já nos habituámos, tão comum é na cultura e na vida, e infelizmente demitimos como pertencendo à adolescência da cultura ou da vida: «All my life I remember longing / Looking across the water and seeing lights (...) I felt a longing, a childish melancholy / And then I went to sleep / And the aching was buried, dreaming, aging, reaching for an idea of somewhere other than this place / That could fold me in clouded yearning / For nowhere actually reachable, the distance was the point.» Esta inquietação arrastara-o a um lugar tão distante como uma cabana num deserto gelado da Noruega, nos anos de 2002 e 2003, de onde só regressara para casar com Geneviève. Mas com a doença e a estadia dela no hospital, voltando para casa para um quarto vazio, a solidão levou-o a regressar ao lago do início da canção, e da vida: «I tore through the dark on the freeway / The old yearning burning in me.» A diferença agora é que esta nostalgia era inseparável, impossível de viver e descrever sem a sua história com ela: «So I went back to feel alone there but cradled you in me.» Os poetas (alguns deles) são assim, ingénuos a ponto de falar de coisas como a nostalgia que nunca conseguimos fazer de-

saparecer, mesmo se somos muitas vezes bem-sucedidos em enterrá-la. Ou de usar a palavra «mal», nos contextos em que nós (mais sofisticados) falamos de ideologia, determinações sociais, doença ou loucura. O vocalista e letrista dos Interpol, Paul Banks, intitulou de «Evil» uma canção cuja letra é sobre o casal psicopata Fred e Rosemary West. A vantagem de dar este e não outro nome qualquer à série de assassinatos cometidos pelo casal é poder não se pôr fora. Recusar o papel de mero espectador ou vítima, mas implicar-se pessoalmente no evento. Por isso, relativamente à canção «Pioneer to the Falls», que trata da morte violenta de uma rapariga às mãos de outro assassino, diz que «it's a very personal song, even though it's about someone I've never met before».<sup>3</sup> E a certa altura admite numa entrevista: «I've messed up and hurt other people and those things are permanent. You can make amends and redeem yourself, but that happened. I'm not going to say I'm a terrible human being, but I acknowledge that I made mistakes».<sup>4</sup>

São apenas dois ou três exemplos que documentam a existência quer de um sentimento a que damos, entre outros, o nome de «nostalgia», quer da urgência de que a destruição total ou parcial dos outros tenha a ver pessoalmente com cada um de nós. O meu ponto é que, sem esta nostalgia, que vai irrompendo intermitentemente, e sem este reconhecimento da impossibilidade de, como Pilatos, nos demitirmos da responsabilidade por cada acto destrutivo que acontece no mundo, isto é, sem levarmos em conta — e muito em conta —, na nossa descrição do real, estas dimensões registáveis da vida do eu, não «veremos eternamente», não compreenderemos o que se passou em Fátima, no ano de 2017, porque não nos interessará. Ou admitiremos todos os factos documentados, mas tentaremos dar-lhes coerência por meio de teorias psicológicas sobre alucinações colectivas ou teorias de conspiração, que tornem tudo mais verosímil e razoável (não sei porquê), e ultimamente inofensivo. Ou, o que é mais comum, admitiremos

alguns factos mas demitiremos outros, por desleixo ou incredulidade. Não julgo que Fátima possa ser separada da história cristã no interior da qual emerge e faz sentido. E não julgo que o cristianismo possa falar de forma significativa (com sentido e de modo relevante) quando se demitem quaisquer dos seus aspectos. Nem quando, acima de tudo, se demitem aspectos da própria história pessoal. O percurso do Memorial começava com uma imensa fotografia de Nova Iorque na manhã do dia 11 de Setembro. As duas torres cortavam altas, às 8h30, o céu azul, luminoso. E assaltou-me uma imensa saudade do mundo de antes. Aquela era a minha Nova Iorque, como as décadas de oitenta e de noventa foram as décadas da minha infância e juventude. Quanta ingenuidade nesta nostalgia, por um lado. Mas, por outro, qualquer coisa mudou, de facto. A escalada da anarquia e da violência no Médio Oriente, a crise imobiliária e financeira de 2007-2008, seguida da recessão económica, o genocídio dos cristãos na Síria, os aleatórios mas mortíferos ataques terroristas na Europa, os governos minoritários, com pouca legitimidade democrática, por falta de convicção das várias comunidades, a propagação da demagogia e do niilismo violento, o recrudescer das posições extremistas, as eleições marcadas pela necessidade de escolher entre candidatos sempre quase igualmente desagradáveis, o Brexit, a viragem da Turquia para o Islão mais radical, pela vitória de Erdogan do referendo. A Europa parece estar a desagregar-se, a partir de dentro e sob a pressão vinda de fora (lembra-nos alguma coisa?), e a guerra está iminente, se não já em acto. A ser verdade, a mensagem de Fátima traz consigo não apenas a intenção, mas a possibilidade da paz e da redenção do mal. De algum modo, todos partilhámos estas intenções, mais ainda neste momento particularmente difícil da história, onde abundam as feridas comunitárias e pessoais. O problema está (como sempre estive) em concretizá-las: discutimos sobre como realizá-las e descobrimo-nos incapazes de as realizar. E se

parece possível não cometer o mal, já não parece possível anulá-lo, como dizia Paul Banks. Mas, se é impossível, porque o desejamos? Porquê esta nostalgia do bem que tivemos, do bem que perdemos, do bem que desejamos de volta, do bem

que ainda não alcançámos? Fátima terá sempre alguma coisa a dizer àquele que, à pergunta do salmo «qual é o homem que ama a vida e deseja longos dias de felicidade?»,<sup>5</sup> responde «eu».

## NOTAS

- 1 Isabel Lucas, «O trauma pode-se experimentar?». *Público*, 4 de Junho, 2014.
- 2 Jayson Greene, «Death Is Real: Mount Eerie's Phil Elverum Copes with Unspeakable Tragedy». *Pitchfork*, 13 de Março, 2017.
- 3 Katia Vlerick, «The seven sins according to Paul Banks (Interpol)». *Humo*, Novembro, 2007.
- 4 Kim Taylor Bennett, «Interpol Interview: New York's elegant, atmospheric gloom rockers talk to Time Out». *Time Out Dubai*, 21 de Dezembro, 2010.
- 5 Salmos 34: 13.

# O PAPA FRANCISCO A PÔR FÁTIMA NO SÍTIO

António Marujo

Foi o próprio Papa Francisco que, com aquilo que disse e fez em Fátima ou a propósito da sua viagem ao santuário português, ajudou a repor no lugar vários aspectos da devoção mariana e da própria mensagem de Fátima. Na conferência de imprensa no voo de regresso a Roma, a propósito das «aparições» que ocorrem em Medjugorje (Bósnia), desde 1981, o Papa afirmou: «Eu, pessoalmente, sou mais “ruim” [do que o relatório inicial preparado pelo Vaticano]: prefiro Nossa Senhora mãe, nossa mãe, e não uma Nossa Senhora chefe dum departamento telegráfico que todos os dias, a determinada hora, envia uma mensagem; esta não é a Mãe de Jesus.»

É fácil adivinhar que, se o fenómeno de Fátima ocorresse hoje, Francisco colocaria reservas às aparições com data marcada uma vez que, também na Cova da Iria, a visão dos três pastorinhos acontecia num dia previsto. Mas este é um pormenor, porque o mais importante é o Papa ter dito que Fátima tem uma mensagem de paz e que ele veio como peregrino — duas dimensões fundamentais da relação das pessoas com o santuário.

As afirmações de Francisco no avião apenas confirmaram outros elementos do que o Papa dissera no santuário, durante a sua peregrinação de 12-13 de Maio. Por exemplo, quando perguntou o que preferem as pessoas: se Maria como «mestra da vida espiritual», a «primeira» que seguiu Cristo pelo caminho “estreito” da cruz

dando-nos o exemplo», se «a “bem-aventurada por ter acreditado” sempre e em todas as circunstâncias nas palavras divinas» ou, pelo contrário, a «“santinha” a quem se recorre para obter favores a baixo preço?»

Claro que não é fácil mudar a lógica e a atitude religiosa de tantas pessoas que vão a Fátima e fazem da imagem da Senhora a «santinha» que o Papa criticou, nela traduzindo a sua quase exclusiva relação com o divino e o transcendente. Se hoje, por absurdo, os responsáveis católicos abandonassem Fátima, milhares de pessoas continuariam a demandar o santuário, para ali esconjurar medos e sofrimentos, para ali celebrar reencontros e alegrias.

A dimensão antropológica de Fátima está para lá da institucionalização e da configuração devocional católica. Isso mesmo reconheceu o Papa, ainda na conferência de imprensa do voo de regresso, ao dizer que «não se pode negar» o «facto espiritual» e «pastoral», relacionado com as pessoas que procuram este tipo de experiências «e se convertem, pessoas que encontram Deus, que mudam de vida...». Para muitas pessoas, a experiência vivida em Fátima e na sua relação com Nossa Senhora é uma forma de traduzir a necessidade de terem algo de tangível, de concreto, na sua busca de Deus. O mistério do transcendente só pode ser palpável na medida em que assume formas concretas — sejam elas

a entrega através de um serviço a outro ou a devoção a uma imagem de um santo ou de Nossa Senhora como se continuassem vivos na terra.

Ao colocar em confronto a «santinha» e a «mestra da vida espiritual», Francisco está no entanto a apelar também à criatividade e comprometimento dos responsáveis católicos e do santuário, no sentido de ajudarem a purificar e reconfigurar o catolicismo mariano que ali desagua — na linha do que vem sendo feito nas últimas três ou quatro décadas, sim, mas dando-lhe um novo fôlego. Como Teresa Toldy já propôs, Fátima poderia desenvolver mais serviços de acolhimento das pessoas que ali chegam com as chagas abertas da sua vida. Seria uma forma de acolher o apelo do Papa, feito na homilia de dia 13 de Maio, no sentido de uma «mobilização geral contra a indiferença».

Também frei Bento Domingues tem defendido que Fátima precisa igualmente de se converter cada vez mais num lugar de evangelização, através do debate, da edição de publicações e organização de colóquios, à semelhança de vários dos que têm sido realizados nas últimas duas décadas. Mas deve fazê-lo ainda através da valorização cultural e artística, ou nas perspectivas da carta do Papa Francisco sobre os santuários: estes, apesar da «crise de fé» contemporânea, permanecem «espaços sagrados» que as pessoas buscam para encontrar momentos de «pausa, silêncio e contemplação». Ou também, como frei Bento já defendeu, tornando o santuário como que uma «universidade da paz».

## SALVAR OS SEUS, MAIS DO QUE O IMPÉRIO

Fátima resulta de circunstâncias religiosas e políticas muito concretas, que vêm desde o início e que se foram verificando ao longo deste século: o conflito entre o novo regime republicano português e a Igreja; um catolicismo marcado por devoções ritualistas, pelo medo de Deus e por uma lógica de confronto com os «inimigos» da Igreja; as perseguições aos cristãos na União Soviética; as duas guerras mundiais, a Guerra Civil de Espanha e a guerra colonial portuguesa em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau; a estabilização das relações entre o Estado e a Igreja no regime democrático; a queda do Muro de Berlim...

Há cem anos, os 120 quilómetros que separam Fátima de Lisboa eram também a distância entre o país muito pobre, analfabeto e com uma agricultura de subsistência, e a capital urbana que começava a despontar para o desenvolvimento, a cultura e a política. Mais ainda: era a distância entre o povo, predominantemente monárquico, e as elites da capital, maioritariamente aderentes da República, implantada em 1910.

Era também grande a distância entre um povo surdamente revoltado pela participação, desde 1916, de Portugal na Grande Guerra, e um regime que, em nome de interesses geopolíticos, agravava desse modo as condições sociais dos mais humildes. As populações confrontavam-se com «a precariedade da vida perante a situação de uma guerra que as pessoas aceitavam, mas perante a qual procuravam uma protecção de natureza religiosa e divina», diz o historiador António Matos Ferreira, num estudo no livro *A Senhora de Maio* (de que o autor deste texto é co-autor).

A realidade da guerra está presente desde o primeiro momento. Uma das primeiras perguntas que Lúcia, então com 10 anos, faz à visão é se a guerra duraria muito. Mas a resposta à pergunta, que muitas pessoas depois lhe pediram para repetir, durante os cinco meses seguintes, só viria a 13 de Outubro: a guerra acabaria nesse mesmo dia, contaram as crianças. Mas essa versão seria mais tarde corrigida para um mais vago

«em breve...», depois de Lúcia ter argumentado com a pressão que as pessoas lhe haviam feito.

Apesar das diferentes versões, a questão da guerra manter-se-á tão presente em Fátima como esteve no mundo, durante o último século, tornando-se central no fenómeno e na própria mensagem que a partir dele se divulga. Nas seis vezes em que as crianças relatam ter visto Nossa Senhora, as perguntas sobre a guerra, o seu eventual fim e o regresso dos rapazes portugueses foram uma constante, a provar que o tema era uma preocupação maior das populações.

De tal modo que a guerra acabou por ser um outro factor de oposição do catolicismo popular à I República. Como comentava o historiador Bruno Cardoso Reis, «ao contrário do que aconteceu em França, com a união sagrada em torno da guerra contra a Alemanha, o que se passa em Fátima, com as perguntas e afirmações sobre o fim da guerra, agudiza o conflito» entre católicos e República.

Na década de 1930, a Guerra Civil de Espanha e, depois, o início da II Guerra Mundial, viriam a marcar de novo o discurso de Fátima sobre a questão — neste caso, aliado também à questão do anticomunismo. O Papa Pio XII, que atravessa o período da II Guerra Mundial, não queria deixar o argumento da paz apenas entregue à esquerda política, observa Bruno Reis. Por isso, uma das suas iniciativas é organizar, em 1951, um congresso sobre a paz, presidido por Giovanni Montini, o futuro Papa Paulo VI.

## FACTOR DE CONFLITO COM A REPÚBLICA

Fátima não foi sempre o que é hoje. E, deve dizer-se, em cada momento Fátima corresponde a muitas experiências diferentes — tantas quantas as das pessoas que peregrinam ao santuário, à procura de alívio, consolo ou em acção de graças. Ou, simplesmente, em busca de um tempo de silêncio ou tranquilidade, de refúgio espiritual ou procura de si mesmo.

Com a guerra colonial em que Portugal entra a partir de 1961, Fátima convoca de novo a questão da paz. O santuário era, já, uma «escola popular de nacionalismo católico», como diz Reis. Mas ninguém controlava completamente o fenómeno, que acabava por ser uma manifestação de um problema: as pessoas iam a Fátima rezar para que os seus mais próximos voltassem sãos e salvos da guerra (ou que nem sequer partissem...). E isso, observa ainda o investigador, traduzia uma coisa simples: as populações católicas estavam preocupadas «com a salvação dos seus entes queridos e não com a salvação do Império»...

Não será por acaso que, durante esses 13 anos de conflito nas três colónias que Portugal mantinha em África, se verificará outro fenómeno: os grupos católicos de oposição ao regime utilizam Fátima como lugar para divulgar informação: há panfletos distribuídos no santuário, uma carta dirigida ao Papa Paulo VI entregue em Fátima, um grupo de padres angolanos (Joaquim Pinto de Andrade, Alexandre do Nascimento e outros) que pensa ocupar a nunciatura em Lisboa durante a visita de Paulo VI...

A própria viagem do Papa Montini, em 1967, assinalando os 50 anos de Fátima, teve várias referências à questão da paz. Paulo VI disse que viria como «peregrino da paz» e, na homilia da missa que presidiu no santuário, repetiu a palavra «paz» por dez vezes.

Com os primos, Francisco Marto, de 9 anos, e Jacinta Marto, de 7, Lúcia foi a protagonista dos acontecimentos iniciados a 13 de Maio, conforme o relato que os videntes fariam depois. Durante os seis meses dos acontecimentos (anos mais tarde, Lúcia iria contar que já em 1916 as crianças tinham visto um anjo), as mensagens que os videntes escutam são muito simples:

rezar o terço, pedir pelos pecadores, interceder por pessoas doentes ou soldados que tinham partido para a frente de combate...

Ao mesmo tempo, as pessoas foram dando dinheiro, que uma das primeiras peregrinas recolheu, e Lúcia quis saber o que fazer com tal soma. «Façam dois andorezinhos pequeninos; um leva-o tu mais três meninas como tu e vão de branco; o outro leva-o o Francisco e mais três meninos como ele; levem uma capa branca, levem-no à Senhora do Rosário e apliquem-no a ela», pediu a visão, segundo o relato de Lúcia.

A 13 de Outubro, para quando estava prometido um sinal «para que todos» acreditassem, alguns milhares de pessoas concentraram-se no lugar, atraídas pela notícia que entretanto começara a circular.

Depois de uma chuva intensa, a tempestade parou. «O Sol começou a desandar, parecia uma roda de fogo, todo à volta, todo à volta, todo à volta, para este lado do poente, e veio à Terra», contava a amiga Maria do Rosário, num depoimento que se pode ler no livro *A Senhora de Maio*. «Quando ele veio abaixo, as pessoas tiveram muito medo, porque pensavam que se acabava o mundo, o Sol a descer, a descer. Mas não se acabou, e a Lúcia disse: “Não tenham medo que não há novidade, isto é um milagre do Sol.”»

Depois dos acontecimentos, Lúcia foi para a escola. «A Senhora», como ela se referia à aparição, dissera logo na segunda vez (em Junho) para ela aprender a ler. Nessa época, Lúcia não conhecia palavras como Rússia — o tema da conversão da Rússia seria um dos mais repetidos durante décadas, até ao início da década de 1990, depois da queda do Muro de Berlim — a propósito de Fátima e do chamado «segredo». Entretanto, ela seguiria a vida religiosa, primeiro como religiosa doroteia, depois como carmelita.

Os relatos ingénuos dos primeiros três anos, acerca das visões das três crianças (e sobretudo de Lúcia) em 1917, coincidiram com a primeira adesão popular e as críticas severas dos republicanos. Nessa primeira fase, Fátima esteve,

de algum modo, entregue a si mesma e o acontecimento ficou ainda marcado pela morte de Francisco (Abril de 1919, com quase 11 anos) e Jacinta (Fevereiro de 1920, com quase 10 anos). A hierarquia da Igreja entraria no processo logo no início da década de 1920, com o bispo de Leiria a ordenar a compra de terrenos para erguer o futuro santuário.

No final dessa década, o mesmo bispo, D. José Alves Correia da Silva, viria reconhecer o fenómeno como «autêntico». Entre 1930 e 1945, suceder-se-iam as novas narrativas de Lúcia. Depois, sucessivamente, viriam o aproveitamento mútuo entre Fátima e o Estado Novo; a oposição surda das populações à guerra colonial e as ambiguidades de um santuário que falava de paz mas se silenciava perante um regime que coarctava a liberdade e conduzia a guerra; e, finalmente, o esvaziamento do discurso anticomunista após a queda do Muro de Berlim e a estabilização do fenómeno, com a democracia pós-25 de Abril de 1974.

O anticomunismo que se cola a Fátima tem também vários contextos: na então União Soviética, Estaline fazia dos cristãos um dos alvos privilegiados de perseguição, entre os milhões que foram levados para os campos de trabalho forçado do «arquipélago de Gulag»; em Espanha, onde Lúcia vivia ainda durante a década de 1930 (residiu em conventos em Tui e Pontevedra), os republicanos envolvidos na Guerra Civil opunham-se ao clericalismo e ao poder da Igreja e chegavam, mesmo, a assaltar conventos e mosteiros.

Um dos episódios que traduz a ligação entre Estado Novo e Fátima é a carta da irmã Lúcia, de Novembro de 1945, divulgada e estudada por José Barreto no livro *A Senhora de Maio*. Nela, Lúcia escreve que Salazar era o escolhido por Deus «para continuar a governar a nossa pátria». Além de que o ditador, apesar de não ir com frequência a Fátima, usava palavras como «sacrifício», «calvário» ou «redenção», muito presentes no léxico de Fátima, como nota o historiador José Miguel Sardica na *Enciclopédia de Fátima*.

A referência ao comunismo foi-se acentuando — sintetiza António Matos Ferreira, num outro texto do livro *A Senhora de Maio* — «com as progressivas medidas de Estaline relativamente à Igreja Ortodoxa, com a Guerra Civil de Espanha e com a Guerra Fria».

No início, Fátima também fica marcada por ser mais um dos factores de conflito entre a Igreja e o novo regime republicano. Para isso contri-

buem vários elementos. Entre eles, está a feroz oposição da imprensa republicana, rápida a denunciar a «crendice», a «pérfida especulação» e a «superstição» que o fenómeno revelaria. Lúcia era referida como «papagaio bem falante» e instrumento usado pelo clero. O atentado em 1922, contra a primeira Capelinha das Aparições, também ajudou a deitar mais achas nessa fogueira de conflito.

## UM SEGREDO E «OS ERROS DA RÚSSIA»

O chamado «segredo de Fátima» só muito mais tarde seria revelado por Lúcia. Nas suas *Memórias*, ela escreveria, em 1941: «Bem; o segredo consta de três coisas distintas, duas das quais vou revelar. A primeira foi, pois, a vista do inferno!» A descrição que Lúcia fazia, a seguir, sobre o que ela e os primos teriam visto corresponde, em grande parte, às palavras que se encontram na *Missão Abreviada*, livro que, na época, servia como catecismo popular e circulava muito em Portugal, sobretudo entre o clero. Contava a vidente: «Nossa Senhora mostrou-nos um grande mar de fogo que parecia estar debaixo da terra. Mergulhados em esse fogo, os demónios e as almas, como se fossem brasas transparentes e negras ou bronzeadas, com forma humana, que flutuavam no incêndio levadas pelas chamas...» Depois desta visão, Lúcia conta ainda o que ouviu: «Vistes o inferno, para onde vão as almas dos pobres pecadores; para as salvar, Deus quer estabelecer no mundo a devoção a Meu Imaculado Coração. Se fizerem o que eu vos disser, salvar-se-ão muitas almas e terão paz.»

A segunda parte do segredo vinha a seguir e relacionava-se com a Rússia — referência que só apareceria nas novas visões que a religiosa contaria ter tido em Tui, nas décadas de 1930-40, quando já estava no convento. Escreve Lúcia nas suas *Memórias*: «A guerra vai acabar. Mas, se não deixarem de ofender a Deus, no reinado de Pio XI começará outra pior», escrevia, referindo o

início da II Guerra Mundial — para Lúcia, a anexação da Áustria pela Alemanha, em 1938, foi o verdadeiro início da guerra, quando o Papa era ainda Pio XI.

A estas referências — bem como à questão da linguagem anticomunista — não serão alheias a personalidade do cónego Manuel Formigão, que se tornaria confidente e director espiritual de Lúcia e é por muitos considerado «o quarto mensageiro e o “apóstolo” de Fátima». Na *Enciclopédia de Fátima*, Jesué Pinharanda Gomes escreve que ele foi «o principal escritor do primeiro período da literatura sobre Fátima, assim como o doutrinador que deu consistência à mensagem que os pastorinhos, por sua cultura e idade, dificilmente conseguiriam pôr em forma discursiva».

Nas *Memórias*, e a propósito da guerra, Lúcia acrescentava:

Quando virdes uma noite, alumiada por uma luz desconhecida, sabeis que é o grande sinal que Deus vos dá de que vai a punir o mundo de seus crimes, por meio da guerra, da fome e de perseguições à Igreja e ao Santo Padre. Para a impedir, virei pedir a consagração da Rússia a Meu Imaculado Coração e a comunhão reparadora nos primeiros sábados. Se atenderem a meus pedidos, a Rússia se converterá e terão paz; se não, espalhará seus erros pelo mundo, promovendo guerras e perseguições à Igreja; os bons serão martirizados, o

Santo Padre terá muito que sofrer, várias nações serão aniquiladas, por fim o Meu Coração Imaculado triunfará. O Santo Padre consagrar-me-á a Rússia, que se converterá, e será concedido ao mundo algum tempo de paz.

Com a queda do Muro de Berlim, em 1989, e o fim dos regimes comunistas na Europa de Leste, muitos pensaram que estaria cumprida a pro-

messa que Lúcia escutara, em 1917. A própria Lúcia disse, mas já depois desses acontecimentos, que a consagração que o Papa fizera em 1984 teria sido plenamente realizada. A referência ao fim dos «erros da Rússia» tornou-se, entretanto, cada vez mais rara no discurso oficial do Santuário e da própria hierarquia da Igreja.

## HOLOCAUSTO E NAZISMO AUSENTES, SOLDADOS QUE DISPARAM TIROS E SETAS

A terceira parte do segredo seria escrita por Lúcia em 1944, a pedido do bispo de Leiria, D. José Alves Correia da Silva, mas só viria a ser revelada no ano 2000, durante a última visita do Papa João Paulo II ao santuário. A visão de um «bispo vestido de branco», que aos pastorinhos parecia o Papa, a subir «uma grande cidade meia em ruínas», era o centro da visão revelada por Lúcia. Mas era relativa a um tempo em que, na Igreja, se falava ainda do Papa como estando prisioneiro no Vaticano, depois da unificação de Itália e do fim dos Estados Pontifícios, em 1870.

«Chegado ao cimo do monte, prostrado e de joelhos aos pés da grande cruz foi morto por um grupo de soldados que lhe dispararam vários tiros e setas, e assim mesmo foram morrendo uns atrás outros os bispos, sacerdotes, religiosos e religiosas e várias pessoas seculares...», dizia o texto.

O documento não fala da perseguição dos regimes ateus contra a Igreja, mas, na interpretação lida pelo cardeal Angelo Sodano em nome do Papa e da Santa Sé, esse era o significado correcto dado por Lúcia. Nunca, neste processo e ao longo do século, há qualquer referência de Lúcia ao regime nazi — que o Vaticano considera de natureza pagã —, ao Holocausto dos judeus ou, mesmo, à perseguição movida pelos nazis contra tantos cristãos em toda a Europa ocupada.

É conhecido que, em 2000, o Papa João Paulo II fez saber que lia no documento de Lúcia a re-

ferência ao atentado que sofrera a 13 de Maio de 1981, na Praça de São Pedro, no Vaticano. No comentário teológico que publicou em Junho de 2000, o cardeal Ratzinger, então prefeito da Congregação para a Doutrina da Fé e futuro Papa Bento XVI, relativizaria essa leitura, falando do segredo como resultado de visões privadas e caracterizando como «razoável» que o Papa tivesse visto nessa descrição o atentado que sofrera. E acrescentava, numa alusão a livros como a *Missão Abreviada*: «A conclusão do “segredo” lembra imagens, que Lúcia pode ter visto em livros de piedade e cujo conteúdo deriva de antigas intuições de fé. É uma visão consoladora, que quer tornar permeável à força santificante de Deus uma história de sangue e de lágrimas.» (O texto do segredo e do comentário teológico ao texto estão disponíveis na página do Vaticano na internet ➔)

## VISÕES, PEREGRINAÇÃO E BUSCA DE SI MESMO

Não é por acaso que, nos quatro textos que pronunciou em Fátima, o Papa Francisco nunca tenha falado de aparições. Essa marca já tinha sido deixada pelo seu antecessor no Comentário Teológico referido.

Nesse texto, Ratzinger definia os conceitos: «A antropologia teológica distingue, neste âmbito, três formas de percepção ou “visão”: a visão pelos sentidos, ou seja, a percepção externa corpórea; a percepção interior; e a visão espiritual (*visio sensibilis, imaginativa, intellectualis*).» E acrescenta a seguir: «É claro que, nas visões de Lourdes, Fátima, etc., não se trata da percepção externa normal dos sentidos: as imagens e as figuras vistas não se encontram fora no espaço circundante, como está lá, por exemplo, uma árvore ou uma casa.»

Para Ratzinger, o que se passa em Fátima é da ordem da «percepção interior que, para o vidente, tem uma força de presença tal que equivale à manifestação externa sensível». Não faz sentido, assim, falar de aparições, nem mesmo à luz deste Comentário Teológico, o documento mais oficial da Igreja Católica sobre os acontecimentos de Fátima. Mas a visão interior, escrevia ainda, não se deve entender como uma «fantasia, que seria apenas uma expressão da imaginação subjectiva». Antes significa «que a alma recebe o toque suave de algo real mas que está para além do sensível, tornando-a capaz de ver o não-sensível, o não-visível aos sentidos». E o que se vê, conclui, são «verdadeiros “objectos” que tocam a alma, embora não pertençam ao mundo sensível que nos é habitual».

A perspectiva de Ratzinger é retomada e desenvolvida por Carlos Azevedo, no seu livro *Fátima — Das Visões dos Pastorinhos à Visão Cristã*, publicado já em 2017, e que provocou um debate no interior da Igreja Católica em Portugal.

A mudança de linguagem a que o livro apela tem tido correspondência numa parte do discurso do Santuário e de outros responsáveis católicos, no sentido de depurar as expressões mais ligadas a uma religiosidade popular muito marcada pelas ideias do sacrifício e da troca com o sagrado.

Além do discurso estético em mudança — de que a nova Cruz Alta, de Robert Schad, é o exemplo mais significativo —, «há uma nova narrativa religiosa muito presente nos fenómenos cristãos que apresentam mais vitalidade: a conversão é dirigida ao indivíduo, que é o interlocutor essencial. É o indivíduo que é chamado a converter-se», como nota o antropólogo Alfredo Teixeira, numa entrevista publicada no livro *A Senhora de Maio*.

Fátima continua a falar às pessoas, por causa dessa busca de sentido para a vida, pela procura de uma «identidade em movimento, muito cara à nossa experiência contemporânea», como diz ainda Teixeira. «A peregrinação é um gesto simbólico que descreve, de maneira lúdica e numa dimensão ritual, de forma muito eficaz, esta experiência contemporânea», menos dependente da religião votiva e mais próxima da busca da realização «de si mesmo». Ou seja, do *lugar* onde, como dizia o documento do II Concílio do Vaticano sobre a Igreja no mundo actual, cada pessoa se encontrar com Deus.

(Este texto é devedor de algumas ideias ou excertos de artigos antes publicados pelo autor no semanário *Expresso*, nas revistas *História — Jornal de Notícias*, *Vida Nueva*, *Catalunya Cristiana* e *World Mission* e na página da Rádio Renascença na Internet.)

[António Marujo, além de jornalista, escreve no blog [Religionline](#) ↻]

# FÁTIMA

Miguel Tamen

Que torna um filme cómico é certas pessoas (o realizador, os actores) fazerem coisas cómicas; e o que torna um filme azul é certas coisas (objectos filmados, a emulsão da película, a iluminação) serem azuis. Um filme religioso não é no entanto o resultado de certas pessoas fazerem coisas religiosas; ou de certos objectos terem a propriedade de ser religiosos. *Fátima*, de João Canijo, não é, apesar do título, um filme religioso. Um filme que se passe em Fátima não é necessariamente um filme religioso. Posso fazer um filme religioso passado num submarino ou num circo; e posso fazer um filme religioso usando um burro, que ninguém consideraria um objecto religioso.

A maior parte das pessoas, no entanto, concordaria trivialmente que *Fátima* é um filme sobre religião, ou melhor, um filme em que certas pessoas fazem coisas que pessoas religiosas fazem. Pessoas religiosas fazem coisas como: dizer certas coisas; ir a certos sítios; fazer certos gestos. Qualquer actor aprende a fazer essas coisas numa escola de actores, exactamente como aprende a fazer de dama antiga ou de almirante. Os realizadores dizem aos actores coisas como: «Faz-me uma cara muito religiosa»; ou: «Entrame nessa igreja». Um filme sobre religião depende por isso essencialmente dos seus actores, e de eles saberem fazerem essas coisas.

Os actores de *Fátima* são sobretudo actrizes.

Quase todas as actrizes principais do filme se caracterizam por saber muito bem fazer certas coisas; e coisas que a maioria de nós associa a coisas religiosas. Conseguem rezar a Avé Maria, blasfemar, andar a pé pelas estradas, zangar-se e fazer as pazes umas com as outras. Pode argumentar-se que isso é o que acontece ao resto de nós, mas evidentemente há uma diferença: os actores não fazem as pazes uns com os outros; fazem a cara de quem está a fazer as pazes; fazem os barulhos característicos de quem reza a Avé Maria; fazem movimentos característicos de peregrinos em movimento.

Na escola de actores ou na escola de realizadores eu posso aprender a imitar certas coisas; e fazê-lo muito bem. Posso porém adquirir crenças religiosas nessas escolas? Não decerto porque o queira ou quando o queira; mas posso, se quiser, aprender a fazer cara de quem as tem. E como é que sei que uma pessoa que faz cara de crença religiosa tem uma crença religiosa? Na peça conhecida de Molière, o herói é alguém que faz cara de crenças religiosas e nós sabemos que não tem nenhuma dessas crenças; mas como o herói é um actor, é alguém que pode ou não ter uma crença a fazer de quem tem uma crença de modo a que todos percebam que não tem crença nenhuma. O filme de João Canijo é mais simples: é feito por actrizes que podem ou não ter crenças religiosas a fazer cara de crença, de modo a que

todos concordem que alguma coisa deverão ter. Mas exactamente o quê? E exactamente quem?

Tão interessante como o filme, e tão parecido com o filme, é por isso aquilo que o realizador e as actrizes dizem sobre o filme. Por exemplo, o realizador declarou que as actrizes, e ele próprio, se prepararam para fazer o filme andando a pé como os peregrinos fazem: «As nove actrizes que fazem a peregrinação (. . .) tinham de documentar a “romaria”. Com as novas tecnologias foi mais fácil. Elas iam duas a duas integradas em cinco grupos de peregrinos reais, em Maio e Outubro [de 2015], porque se juntasse mais que duas não iriam interagir com os restantes elementos, ou então seria uma interacção muito mais circunscrita. Daí fiquei com as notas e ia transcrevendo os diários e, no fim de cada peregrinação real, reuníamos para resumir e sintetizar e acrescentar as coisas que podiam ter escapado.»<sup>1</sup> A actriz Anabela Moreira foi uma dessas actrizes. Observou que fez o que fez «só para o João poder saber o que era uma peregrinação e para nós todas também sabermos o que era. Porque só quem vive este percurso tão gigante, tão louco, só quem o conhece, é que pode falar dele com propriedade. Até podes observar de fora, mas nunca vais entender.»<sup>2</sup> E pelo menos outra actriz, Rita Blanco, declarou que «este filme serviu-me, espiritualmente, para pensar o meu processo de trabalho com o João [Canijo]. (. . .) Era isto que eu levava dentro da cabeça enquanto caminhava».<sup>3</sup>

Deixando de lado a questão de saber se não será injusto descrever atitudes gerais de pessoas a partir destas poucas declarações (e talvez seja), quer o que o realizador diz que queria, quer o que as actrizes dizem que fizeram ajuda a perceber o que todos eles acham que estiveram a fazer. O realizador terá pedido às actrizes que fossem «documentar a “romaria”», usando «as novas tecnologias». Para isso integrou-as em grupos de «peregrinos reais». A distinção entre *peregrino real* e *actriz-a-documentar-a-romaria* é uma distinção que só pode ser feita por alguém

para quem o valor da religião é sobretudo documental; e para quem a função dos documentos é o de permitirem a certas pessoas fazer gestos e dizer coisas características de «peregrinos reais». O realizador acha que o filme consiste na descrição daquilo que certas pessoas fazem; embora para isso tenha tido que arranjar pessoas que lhe fizessem essas coisas.

Quanto à segunda actriz, enquanto fazia os movimentos que terá visto os peregrinos fazer, ou que o realizador lhe disse para fazer, pensava «[n]o [s]eu processo de trabalho com o João». Pensar no seu processo de trabalho com «o João» é para si uma actividade espiritual; o filme serviu-lhe para exercer essa actividade. No seu espírito a ideia de espírito coincide com o seu trabalho e com a sua profissão, com aquilo que faz. O seu trabalho é neste filme aquilo que «o João» lhe disse que fizesse, ou que ele esperava que ela fizesse.

Ambas as actrizes acreditam, embora de modos diferentes, que aquilo que fizeram fez acontecer certas coisas: acreditam que a sua peregrinação não-real teve efeitos espirituais. No entanto, quer as actrizes quer o realizador declaram também francamente não ter convicções religiosas e, pelo menos num caso, ter a convicção de que todas as convicções religiosas são falsas. Não fazem troça dessas convicções, mas também não conseguiriam fazê-lo. Para fazer troça de uma convicção seria preciso saber imitá-la: mas, sendo possível imitar a cara de quem tem uma convicção, não é possível imitar uma convicção. Será que é por essa razão que respeitam as convicções que não têm? E será possível respeitar uma coisa que não se consegue imitar? A questão tem algum interesse filosófico, mas felizmente não precisa de ser considerada. Pelo contrário, a imagem que prevalece das declarações sobre o filme é a de que ninguém tem crenças religiosas mas todos parecem ter um certo medo, ou uma certa pena, de não as ter. Mas medo de quê, se essas crenças são falsas? E pena porquê?

Há várias maneiras de descrever actividades

que normalmente não praticamos e pensamentos que normalmente não temos, isto é, as crenças que não nos ocorre entreter. Uma é transformarmo-las em sociologia, antropologia ou história, quer dizer, em descrições daquilo que as outras pessoas fazem. Nessa altura as nossas descrições serão documentários. Desse ponto de vista não há qualquer diferença entre um documentário com «peregrinos reais» e um documentário com actrizes a fazer de peregrinos reais, porque a atitude de quem filma e de quem é filmado é sempre a de descrever e imitar actividades que não pratica. Não adianta por isso, como faz a primeira actriz, reclamar um privilégio cognitivo que poderia vir de se ter visto peregrinos entretidos nas suas actividades.

Um documentário, com efeito, não nos diz nada sobre aquilo de que fala; mas mostra-nos sempre aquilo que nunca passou pela cabeça de quem o fez. Um bom exemplo disso é o que dizem as actrizes sobre o seu trabalho: que causou a ocorrência de sentimentos e opiniões, nomeadamente sobre religião; é a isso que chamam ter uma experiência «espiritual». A maneira de

descrever os pensamentos religiosos que não temos é descrever os pensamentos que temos como sentimentos, experiências ou opiniões; e portanto de transformar as crenças religiosas em ocorrências psicológicas ou mentais; transformar a religião em experiência espiritual.<sup>4</sup> Para as duas actrizes, o que se passou com elas é de natureza psicológica.

Embora não seja um filme religioso, e especialmente porque não é um filme religioso, *Fátima* é uma imagem muito exacta daquilo que a religião é para quem não é religioso: a descrição de um conjunto de práticas características e de ocorrências mentais com efeitos benéficos e valor documental. Desse ponto de vista, o filme é um sintoma de um entendimento sociológico, histórico, antropológico e psicológico da religião. É todavia errado pensar que só tem este entendimento quem não se considera religioso. Referindo-se a Fátima, um bispo católico recentemente declarou que as visões dos pastores de Fátima «são fenómenos psicológicos naturais».<sup>5</sup> João Canijo e as suas actrizes não o teriam posto melhor.

## NOTAS

- 1 João Canijo a Ana Pina, «Confissões do realizador de *Fátima*» . *Diário Económico*, 26 de Abril, 2017.
- 2 Anabela Moreira a Bernardo Mendonça, «Este filme foi a maior loucura que todas nós actrizes fizemos por um realizador» . *Expresso online*, 27 de Abril, 2017.
- 3 Rita Blanco a Inês Lourenço, «Gosto muito de interpretar mulheres portuguesas. É qualquer coisa que me comove» . *Diário de Notícias*, 26 de Abril, 2017.
- 4 Anabela Moreira, idem: «Desenvolvi o meu próprio sistema de crença. Acredito que de facto não somos só o corpo.»
- 5 D. Carlos Azevedo a Rosa Pedroso Lima, «Nossa Senhora não aprendeu português para falar com Lúcia» . *Expresso online*, 25 de Abril, 2017.

# TESTEMUNHOS



*Na sequência de uma secção dedicada à influência do digital no cinema, a Forma de Vida elaborou uma secção de testemunhos sobre a Rádio, uma forma de comunicação que tem estado a sofrer alterações drásticas desde que o mundo digital se tornou omnipresente na vida quotidiana. Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves entrevistaram Isilda Sanches, locutora e programadora que passou recentemente de uma rádio local para a Antena 3. Em complemento, pedimos a duas pessoas com ligações a rádios universitárias que escrevessem sobre as suas experiências: Sérgio Xavier, que continua ligado à Rádio Universitária do Minho (RUM), e Hugo Ferreira, entre outras coisas fundador da editora Omnichord Records, que começou a sua ligação à música exactamente com uma experiência na Rádio Universitária de Coimbra (RUC).*

# RÁDIO

Sérgio Xavier

Já por várias vezes teve morte anunciada, mas a realidade é que a Rádio sempre teve a capacidade de se reinventar e de se adaptar às novas circunstâncias.

A principal ameaça terá surgido porventura com a chegada da Televisão mas, em 1981, um projecto inovador, a MTV, intrometia-se objectivamente num domínio reservado à Rádio. Este canal novo estreava a sua emissão com «Video Killed the Radio Star», tema celebrizado pelos The Buggles. Provocação? Constatação de facto? Inevitabilidade histórica? A música acompanhada de imagem seria o golpe derradeiro? Afinal não. Mais uma vez, as notícias sobre a morte da Rádio eram manifestamente exageradas.

Mas é inquestionável, são vários os desafios que continua a ter de enfrentar. Tal como a maioria dos média clássicos, a Rádio tem de lidar com novas formas de consumo, novos hábitos, novos concorrentes.

Sem pretender ser exaustivo, é possível elencar alguns pontos que concorrem para alterar a sua natureza ou questionar o seu enquadramento e posicionamento.

Desde logo, a sua eventual fragilidade perante os meios de natureza visual. Nos tempos que correm, o apelo da imagem é muito forte e, pelo menos para alguns, essa realidade acarreta uma desvantagem para a Rádio. Por alguma razão, são cada vez mais frequentes os vídeos feitos a

partir de estúdios de Rádio, como se de um sucedâneo da Televisão se tratasse.

A Rádio começou por ser um meio «efémero, fugaz, volátil, imediato, instantâneo, irrepitível, de fluxo contínuo, um meio do presente com linguagem no presente, o meio de informação do aqui e agora, do directo» (Reis, p. 13). Mas, se analisarmos em detalhe estas características, facilmente reconhecemos que actualmente a Rádio é isto, mas que também poderá ser o oposto. A noção de temporalidade, por exemplo, foi totalmente alterada com a digitalização e posterior armazenamento de conteúdos sonoros: o momento do locutor não é necessariamente o do ouvinte. Os *podcasts* introduziram a fragmentação onde antes havia continuidade. A transmissão na Internet, em paralelo ou complementarmente à hertziana, abre espaço a novos públicos. Por outro lado, a imediatez característica da Rádio deixou de lhe ser exclusiva, já que a Internet conferiu essa capacidade a outros média. Por exemplo, é frequente o recurso a directos no Facebook, realizados por órgãos de comunicação social que integram esse expediente na sua rotina, dada a simplicidade de meios técnicos exigida.

Há mais factores que contribuem para o abalo deste edifício. As plataformas de disponibilização de música para audição em *streaming* têm conquistado adeptos, principalmente entre

os jovens. Uma série de novas funcionalidades, aliadas à desmaterialização da música, tornam estas novas estruturas bastante atractivas para quem consome música. Para além dessa tendência actual, importa igualmente analisar o impacto que estes novos hábitos terão nas audiências a médio e longo prazo.

E o estatuto da Rádio, enquanto *legitimador* de qualidade, é posto em causa? Um jovem músico que acabou de editar o seu primeiro disco sente algo de especial em ouvir a sua música pela primeira vez no éter? É provável que seja tão ou mais relevante ler uma recensão num blogue ou receber uma centena de «gostos» na sua página de Facebook após disponibilizar a sua música nova no SoundCloud.

Incontornável nesta discussão é também a tendente concentração de estações por grupos económicos. Este caso é ainda mais grave quando assistimos à aquisição, ou pelo menos ao direito de uso, de frequências locais. Significa isto que muitas rádios locais se tornam meros retransmissores das emissões nacionais.

Sem me querer alongar muito nesta questão, dado o seu carácter demasiadamente complexo, importa no entanto ressaltar alguns pontos que considero importantes. O primeiro aponta para o esvaziamento da programação destas emissoras locais de qualquer conteúdo respeitante ao seu meio de origem. Do ponto de vista jornalístico, as rádios locais contribuíram «para o exercício de um jornalismo de proximidade, trazendo para o cenário radiofónico um olhar sobre os pequenos problemas locais das populações, bem como novos protagonistas que eram frequentemente esquecidos pelas principais rádios do país» (Bonixe), algo que paulatinamente tem vindo a desaparecer.

Por outro lado, esta aglomeração é uma grave ameaça à riqueza e à diversidade de conteúdos da Rádio. Uma uniformização da programação é também evidente em algumas rádios nacionais, patente nas estafadas *playlists* que repetem músicas várias vezes ao dia ou nos omnipresentes

programas de humor, que reforçam o papel da Rádio enquanto mero meio de entretenimento, desvalorizando o seu papel formador e informador.

Estes são apenas alguns dos desafios que se deparam à Rádio enquanto meio de comunicação. Reafirmo que não é meu objectivo a enumeração e análise exaustivas destes desafios e/ou oportunidades que se colocam à Rádio, antes a chamada de atenção para pontos que considero relevantes. Porque convém perceber que relevância merecem estas questões para quem diariamente faz Rádio: que influência têm no seu trabalho quotidiano? Recorrendo ao meu exemplo e à minha prática, estes são aspectos tidos em linha de conta nas várias funções que desempenho.

Na emissão diária que medeia entre as 8 e as 20 horas, designada de programas de faixa ou de continuidade em contraponto aos chamados programas de autor, a presença do locutor/animador assume um carácter mais impessoal ou, pelo menos, a marca autoral está mais diluída. São espaços principalmente preenchidos com programação musical, com a presença de rubricas sobre temas vários — ambiente, tecnologia, cinema, saúde, sugestões de livros, crítica musical ou apontamentos históricos. Esse esvaziamento autoral torna-se mais flagrante em estações onde exista um sistema fechado de *playlist*, ou seja, onde as opções musicais estão condicionadas a uma lista pré-existente que reduz as escolhas do locutor. A *playlist* acaba por subverter a essência da Rádio, anula o lado humano, automatiza aquilo que é suposto ser genuíno. E o mais estranho é que ao ouvirmos certas emissões, o próprio elemento humano, a voz, surge pouco natural, sem enganos ou hesitações e num estado de quase euforia. Naturalmente que não me revejo neste modo de comunicar/entretêr. Concebo a Rádio como meio de descoberta, de apelo à curiosidade, é aí que reside o seu fascínio e riqueza. É dessa forma que gosto de a ouvir e de a fazer.

Enquanto elemento com contributos na definição da linha editorial da estação à qual estou ligado, tenho também tido a preocupação de dar visibilidade e apoio a projectos de comunicação divergentes, seja através de produção externa como «Rádio Aurora — A Outra Voz», um programa feito a partir do Hospital Júlio de Matos, seja com produção própria de programas e rubricas que criem algo de novo e distinto. Só assim a Rádio se consegue afirmar enquanto meio de comunicação, através de conteúdos formativos e informativos diferentes.

Assim, desenvolvo desde 2011, numa parceria com António Ferreira, uma rubrica intitulada «Leitura em Dia», que consiste numa sugestão literária por dia. Com especial incidência no romance, apresenta igualmente literatura infantil e juvenil, ensaios e alguma poesia. Além da abrangência de géneros, é preocupação central dos responsáveis incluir editoras e autores com menor presença no espaço mediático.

Esta rubrica surge na sequência de outro programa, também dedicado aos escritores e à literatura: «Livros com RUM». Este espaço semanal de uma hora arrancou em 2005 e na sua génese contou, para além de mim e do António Ferreira, com a Marie Silva, que abandonou o projecto volvido cerca de um ano. Começou por ser um programa de entrevistas a escritores, acompanhadas de música alusiva ao tema falado, com sugestões literárias e um destaque mais alargado a um livro. O programa foi sofrendo algumas mutações e acabou por assumir um carácter de grande entrevista, passando as sugestões a ser apresentadas na já referida rubrica diária.

Mais recentemente, há cerca de um ano, iniciei uma colaboração num outro espaço semanal, o «(In)Confidências». Trata-se de uma rubrica de duração variável — entre os quatro e os sete minutos — onde se fala de uma pessoa numa dimensão mais íntima ou num aspecto singular da sua obra. Aliás, dada a natureza da rubrica, seria impossível uma apresentação exaustiva da pessoa em causa; o objectivo prende-se mais

com a evidência de aspectos menos conhecidos ou pequenas particularidades. Mais do que retratar, a ideia passa por dar pequenas indicações e estimular a curiosidade para descobrir mais sobre a pessoa e o seu trabalho criativo. Lou Andreas-Salomé, Chavela Vargas, Ruy Belo ou Luna Andermatt são apenas alguns dos autores que passaram por esta rubrica, que, a meu ver, apresenta um enorme potencial de exploração e de enriquecimento sonoro.

Tenho centrado grande parte deste texto em pontos que constituem ameaças à sobrevivência da Rádio, mas é inegável que os avanços tecnológicos trazem novas oportunidades, novos ouvintes, facilitam o arquivamento e a partilha de conteúdos sonoros. As ferramentas de edição e produção áudio, aliadas à facilidade de acesso a música e ao enorme espólio existente, permitem criar conteúdos sonoros com uma simplicidade inimaginável há poucos anos. Com os recursos disponíveis, consigo usar uma entrevista do William S. Burroughs ou um excerto de um filme do João César Monteiro para ilustrar um programa sobre estes autores. Mas a tecnologia não se aplica apenas ao *modo de fazer*, tem implicações no *modo de ouvir*. Os conteúdos radiofónicos não se esgotam na emissão, perduram na sonosfera digital. A criação de arquivos radiofónicos tem sido uma preocupação minha desde há muito e a recente profusão de plataformas exponencia o seu alcance, alarga a base potencial de ouvintes. Este novo modo de ouvir reconfigura a relação locutor-ouvinte, distende-a no tempo, altera os contextos para os quais foi concebida. Por exemplo, recentemente percebi que alguns programas produzidos por mim foram usados num enquadramento diferente, em sala de aula.

Ainda que partilhe da opinião de Madalena Oliveira e Pedro Portela, quando referem que a Rádio carece de mais reflexão e análise, já que tem sido «uma espécie de parente pobre dos estudos dos média» (p. 6), estou em crer que, na sua diversidade e plasticidade, os novos tempos vão obrigar a reconfigurar a forma da Rádio, mas

jamais a alterar a sua essência. Em Fevereiro passado, aquando da celebração do Dia Mundial da Rádio, e quando questionado sobre os desafios que a Rádio enfrenta, Pedro Portela, radiologista e investigador da Universidade do Minho, afirmou que «o Homem sempre gostou que lhe contassem boas histórias», e enquanto houver quem queira contar histórias a Rádio não morre.

Arriscaria dizer que a Rádio é o meio de comunicação mais *natural*, já que vive sobretudo à base da voz e da palavra e, na sua essência mais básica, não precisa de qualquer artificialismo. Na sua diversidade, vai existindo e assumindo várias formas por esse mundo fora: numa estrutura nacional e altamente profissional, num

modelo voluntarista numa rádio comunitária (e que falta faz a regulamentação em Portugal deste tipo de estruturas), numa rádio-escola ou, eventualmente, num *podcast*, um modo de fazer Rádio amador no amplo sentido do termo, mas que acarreta um grande compromisso com o ouvinte e uma efectiva vontade de comunicar. Conheço alguns projectos desta natureza, muitas vezes feitos de forma caseira e completamente solitária e que, em certa medida recuperam o espírito das rádios livres que marcaram o panorama radiofónico nos anos 80 em Portugal.

É esta a magia da Rádio, ser profunda e intimamente humana.

## BIBLIOGRAFIA

Bonixe, Luís. «O local como especialização — as rádios locais portuguesas enquanto espaço para a comunicação de proximidade». 2014. Consultado em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/5287/1/Lu%C3%ADs%20Bonixe.pdf>

Oliveira, Madalena & Portela, Pedro. «A rádio na frequência da *Web*». Revista *Comunicação e Sociedade*, Vol. 20 (2011): 5-8.

Reis, Isabel. «A reconfiguração da temporalidade da rádio na era da Internet». Revista *Comunicação e Sociedade*, Vol. 20 (2011): 13-28.

# ENTREVISTA ISILDA SANCHES

Helena Carneiro e Maria de Almeida Alves

A Forma de Vida entrevistou Isilda Sanches, locutora e programadora na Antena 3.

## Porquê a mudança da Oxigénio para a Antena 3?

Estava há 16 anos na Oxigénio. Foi uma rádio que criei de raiz, era como um filho. Mas já eram 16 anos — aos 16 anos já se é um bocadinho independente. Tive o convite para vir para a Antena 3 e achei que era uma oportunidade que não devia perder, apesar de ter sido uma das decisões mais difíceis que tive de tomar. Para as pessoas que me seguiam na Oxigénio não foi fácil perceber a minha saída para a Antena 3. A política musical é diferente. A Oxigénio é muito direccionada para um tipo específico de música, mas também mais fechada em termos de estilos. Está mais vocacionada para a música de dança, *funk*, *hip-hop*, até ao *jazz* e faz parte de um grupo em que há outras rádios que ocupam outras franjas do espectro, nomeadamente o *rock* alternativo — abordado pela Radar —, o *jazz* — que perdemos para ser abordado pela Marginal —, e outra música mais comercial que tinha a ver com outras rádios do grupo — a MEO Sudoeste e a Nostalgia. O facto de haver este espartilhamento não quer dizer que eu só gostasse daquele tipo de música. Aliás, eu venho do *rock*, como a maior parte das pessoas em Portugal da minha geração. Quando crescemos não havia muitas alternativas e havia géneros que eram olhados com

desdém porque eram muito «felizes», havendo aquela ideia de que «as pessoas inteligentes não dançam», essas coisas muito parvas. Depois, nos anos 90, deixei-me levar pelo ritmo, sem vergonha, de forma bastante despidorada, e foi com a rádio que descobri a música de dança, nomeadamente com a XFM, logo a primeira rádio em que trabalhei. Aí é que foi a mudança de paradigma para mim e para muita gente que trabalhou também na rádio. Levámos com um grande embate em termos de revoluções musicais. Os anos 90 foram muito ricos nesse aspecto e aconteceram muitas coisas novas. Mas não vendi os meus discos de *rock* e continuo a gostar de coisas que não envolvem sequer ritmos dançantes. O meu gosto musical sempre foi muito abrangente. O facto de me ter especializado na música de dança não quer dizer que tenha esquecido tudo o resto. Daí também não ser muito difícil rever-me na política musical da Antena 3. Se por um lado foi difícil sair da Oxigénio, porque era o meu meio, onde estava segura, e onde sabia para quem estava a falar de cada vez que entrava em antena, por outro foi um desafio. Não estava cansada da Oxigénio, mas foram 16 anos e havia que tomar uma decisão: «Ou fico aqui para sempre, ou então vou tentar ainda fazer outra coisa». Depois há sempre o atractivo de uma rádio nacional. Os meus

pais nunca me tinham ouvido na rádio, porque emitia só para Lisboa — também foi uma maneira de chegar às minhas raízes. Mas no fundo foi a questão do desafio, de não querer parar, e até de provar a mim própria que conseguia fazer isto, que conseguia ir buscar o conhecimento que já tinha e unir os pontos todos. É a minha grande ambição: não haver barreiras entre estilos.

**Então a haver constrangimentos, a nível de políticas de programação, esses existiam na Oxigénio, e não na Antena 3.**

Na Oxigénio tinha muito mais constrangimentos de estilo, porque éramos aquilo a que se chama uma rádio temática. Éramos uma rádio de música e estávamos posicionados naquilo a que se chama «urbano», mas mesmo assim numa perspectiva que não existe em muitas rádios no resto do mundo, porque passávamos muita música antiga. Normalmente, o *urban* tem a ver com R&B, e nem sequer passávamos muito isso. Tentávamos passar toda a música que seria possível ter numa rádio que estava mais vocacionada para a música de dança. Isso, obviamente, implicou ir buscar coisas muito atrás, o que apreciávamos. Há sempre aquele interesse extra em mostrar alguma coisa que mais ninguém mostrou: a origem dos *samples*, de quem é esta ou aquela versão... São coisas que, na música nova, não são muito faladas. Mas a música nova é nova porque saiu agora, não vem do nada, deve sempre a alguém. Mostrar isso foi sempre o meu desafio na rádio.

**Na Antena 3 está a conseguir fazer isso e regressar às suas raízes?**

Sim. É óbvio que não passo *house* à tarde. Mas essas que não dão para passar à tarde passo no meu programa, o «Muitos Mundos», onde passo coisas que também não davam para passar à tarde na Oxigénio, porque são mais experimentais. Aqui na Antena 3 também há uma política musical. O constrangimento principal tem a ver com a música portuguesa, por causa da aplicação da lei da música portuguesa e da fiscalização.

Como a Oxigénio tinha o estatuto de rádio temática, estava posicionada num estilo que alegámos que não tinha produção musical suficiente para cumprir a quota, e foi-nos dado o direito de não a cumprir. Mas passávamos muita música portuguesa que não estava editada ou que era instrumental. A lei da música portuguesa diz que não chega a música ser feita por músicos portugueses, tem de ser cantada em português, e isso é um constrangimento muito grande no mundo actual. Não só porque o inglês está generalizado, mas também porque põe de lado a música instrumental, o que é um absurdo. Os Dead Combo são instrumentais, o Rodrigo Leão, até há pouco tempo, também era instrumental. Esse tipo de constrangimento, aqui, é maior e é fiscalizado. A Antena 3 pertence a um grupo que está ligado ao Estado, portanto há uma fiscalização contínua. Essa é a parte mais complicada. Para se cumprir a lei como ela supostamente está enunciada é muito difícil. Nem sequer a produção de música portuguesa permite isso. Ou seja, se calhar permite, mas não com a música nova que está a sair. Permite com alguns géneros antigos, com determinados estilos, mas no grosso, no *indie rock*, na *pop* electrónica, no *hip-hop*... Se bem que no *hip-hop* fala-se em português mas, por exemplo, um produtor de *hip-hop* que só faça *beats*, como o *Beats Vol. 1: Amor*, do Sam the Kid, não seria considerado para a quota. Essas coisas fazem-me confusão.

**Isso implica uma preocupação maior com a programação?**

Sim. Não necessariamente minha, porque as rádios hoje em dia têm um software que permite fazer essas contas, mas digamos que isso às vezes coage um pouco a *playlist*. Acaba por obrigar a mais repetições, para garantir que passam as músicas que têm de passar. Para mim é incompreensível como é que se pode achar que instrumentais ou cantar em inglês não conta na quota de música portuguesa. Não percebo como é que isso é possível num mundo global. Se as

peçoas que estão a tocar nasceram em Portugal, ou vivem em Portugal — porque também temos esse caso, há muita gente que, não tendo nascido em Portugal, está cá a viver —, é música portuguesa ou não é? Daqui a pouco é preciso mostrar o cartão de cidadão... Isso faz-me confusão e estou convencida de que deve ser da interpretação.

**Disse que, quando entrava na Oxigénio, já sabia quem estava do outro lado, quem a estava a ouvir. Como é a relação com os ouvintes da Antena 3?**

Foi muito estranho, no início. Tive de mudar de pele, literalmente. Primeiro, já tinha interiorizado completamente, já tinha «oxigénio» na ponta da língua — a primeira vez que fiz emissão obviamente saiu-me um «oxigénio»... Ainda por cima com uma banda que não tinha nada a ver com a Oxigénio, Mumford & Sons. Obviamente fui gozada! Foi difícil. Agora já passou quase um ano e meio e já sei mais ou menos quem está do outro lado. Sei sobretudo que está muito mais gente! Isso é mais estranho. Aquilo com que ainda tenho dificuldade, e acho que não sou só eu, é lembrar-me de que não estou a falar só para Lisboa. Não estou a falar só para a cidade de onde estou a emitir, estou a falar para o país inteiro. Temos muita informação sobre o que se passa aqui à nossa volta, até porque conhecemos as pessoas, mas passam-se outras coisas no resto do país. Às vezes martirizo-me a pensar: «Podia ter dito isto e não sabia!» Agora vou muito mais ao Facebook ver as páginas dos artistas para ver onde vão tocar, estou mais atenta. Porque Portugal não é só Lisboa, nem é só Lisboa e Porto, e essa é a parte em que tenho mais dificuldade. Claro que, sendo muito mais e sendo no país inteiro, não sei quem é que está do outro lado, mas acho que agora já sei mais ou menos.

**Já teve reacções?**

Sim, vai-se tendo. Felizmente, até agora, não tive nenhuma má, pelo menos não directamente diri-

gida a mim. Mas quando se fala para muita gente está-se mais exposto. E é muito difícil ser-se alvo só de carinho, até seria estranho. Mas sim, tive reacções, e é engraçado ver pessoas que ainda estão a descobrir que agora estou aqui. Na Oxigénio, no início, também não sabia quem é que lá estava. E ao fim da tarde tinha um programa com a participação dos ouvintes através do Facebook, por isso sabia mais ou menos quem eram e como é que pensavam.

**Aqui não há esse tipo de interacção?**

Aqui não. Há outros programas que têm interacção com o Facebook, mas eu também tenho poucas entrevistas e já há tantas coisas com o Facebook... Nem sei se à hora a que faço emissão há assim tanta gente no Facebook que permita interacção. A Oxigénio era uma coisa mais familiar, de amigos. Isto é um porta-aviões! [Risos]

**Nesse sentido, acha que tem influência sobre as pessoas que a ouvem?**

Se me ponho a pensar nisso, não digo nada! Não sou o Dale Carnegie, não ensino a fazer amigos e a influenciar pessoas. Se calhar tenho, mas não gosto de pensar nisso.

**Não pensa nisso quando está a fazer a emissão.**

Também não vou dizer que faço tudo o que me passa pela cabeça. Às vezes saem-me coisas que não deviam sair, mas tento medir o que penso e o que faço. E sim, tento influenciar pessoas. Estou a espalhar o gospel. Quando são coisas em que acredito mesmo, é óbvio que tenho aquele orgulho — e nem gosto da palavra orgulho —, tenho a vaidade de poder dizer: «Fui das primeiras pessoas a passar isso!» Ou quando alguém me vem dizer: «Ouvi no teu programa!» Há algo de profeta que as pessoas que fazem rádio e que gostam de música têm, que é um bocadinho chato. Eu já era assim antes de fazer rádio, já era assim na escola. Claro que a maior parte dos meus amigos estavam-se nas tintas para os discos que eu que-

ria que eles ouvissem, mas eu insistia. Agora é fantástico, porque tenho um programa de rádio. Tornei-me um bocadinho menos chata, já não ando sempre a doutrinar os meus amigos, agora passo na rádio e pronto. E até posso fazer a coisa com um certo ar *blasé*. Mas quando gosto realmente de uma coisa, gosto de angariar adeptos. Agora, é um mérito muito pequeno porque não faço a música. Gosto de me ver como um meio de transmissão. As coisas chegam até mim e eu gosto de as fazer chegar aos outros. Quando sei que alguém vai gostar daquela coisa, aí sim, digo directamente. Faço isso também com as séries de televisão. Quando vejo uma série de que gosto, vou logo para o Facebook escrever sobre isso. Quando gosto de uma coisa, gosto de mostrar aos outros. Houve uma parte ali na adolescência em que detestava quando alguém dizia: «Eu tenho esse disco que tu tens». E eu pensava: «Afinal não sou assim tão especial quanto isso». Hoje em dia não.

#### **Hoje em dia dá-lhe mais gozo partilhar.**

Obviamente. É essa a minha função.

#### **E, nesse sentido, quando programa, fá-lo tanto para si como para os outros.**

Sim. Se eu não estiver a programar para mim, também acho que vai soar falso. Tenho de acreditar no que estou a fazer. Obviamente não posso dizer que adoro tudo o que passo; isso nem sequer acontecia na Oxigénio, por exemplo. Há coisas de que gosto muito e há outras que não, mas essas penso que pode haver pessoas que vão gostar. Não tenho um gosto irrepreensível. Ou seja, tenho para mim, mas tento ter o distanciamento suficiente para perceber que coisas que a mim não me dizem muito vão dizer algo a outras pessoas. Aí é onde sou mais profissional. Penso: «Vou retirar-me parcialmente da equação. Na verdade, isto para mim é batido, já me soa a outras coisas, já ouvi isto quinhentas vezes, mas está bem feito. Vamos lá dar uma oportunidade: vamos passar isto». Se

tiver de passar uma coisa que desprezo, aí acho que as pessoas vão notar; mas isso não acontece. Às vezes, quando era preciso fazer campanha por bandas que vinham a festivais — isso acontecia muito na Oxigénio, porque era uma rádio que pertencia, numa determinada fase, a dois dos principais promotores de festivais em Portugal —, tínhamos de passar coisas nas quais não acreditávamos. Mas depois ia-se ver e essas bandas eram dos grandes chamarizes do festival e não valia a pena estar armada em esquisita. Eu podia não achar grande piada mas, bolas, sejam felizes!

#### **Há pouco falou em ter de mudar de pele quando veio para a Antena 3. Numa ocasião, disse que tinha tido de aprender a falar com um sorriso, que percebeu que isso fazia diferença. Era mais séria na Oxigénio?**

Não, na Oxigénio desenvolvi a minha personalidade em rádio. Na XFM é que era terrível... Aí, as pessoas gozavam comigo e diziam que parecia aquela personagem do *Cães Danados*, do Tarantino, o que fazia rádio, porque era muito monocórdica; diziam-me que estava sempre com um ar de desdém. E eu não percebia! Mas, obviamente, era falta de experiência. Diziam-me: «Levanta os cantos da boca». E era a única coisa que era preciso fazer. Isso foi algo que, por mo terem dito, fui desenvolvendo. Na Oxigénio não era mais séria, não. Como sabia quem estava do outro lado, sabia até onde podia ir. Aqui contendo-me. Hoje em dia contendo-me menos, já estou mais à-vontade — agora já mudei de pele. Quando usei essa expressão tinha a ver com mudar o meu vocabulário, porque já tinha interiorizado uma série de chavões que temos de utilizar em rádio, e a Oxigénio estava inscrita no meu ADN. Ainda hoje a frase «Oxigénio, música para respirar» está pronta para sair. Mas agora, mesmo que isso aconteça, já tenho muito mais à-vontade para, na primeira sílaba, saber o que tenho de fazer.

**Sente que a responsabilidade é maior na Antena 3, por causa do alcance? Falar para mais pessoas implica mais responsabilidade?**

Sim. Para mais pessoas e para um público não tão uniforme. São pessoas muito diferentes. A escala é maior, a diversidade é maior, a responsabilidade é maior, e eu tento não pensar muito nisso para o medo não ser maior, também.

**Começou primeiro por escrever sobre música do que a trabalhar em rádio.**

É verdade. Sou a chamada *geek*. Tive dois irmãos mais velhos. Foram os dois muito influentes na minha vida. Nasci no Sabugal — que na altura era uma vila, agora é cidade —, perto da Guarda, já muito perto da fronteira com Espanha. Cresci a ouvir rádio. Ouvia muito o «Som da Frente», do António Sérgio. Foi muito importante na minha formação cultural, musical e enquanto ser humano, ouvir rádio nos anos 80. Nasci em 1969. Ouvia o John Peel — consegui montar uma antena para apanhar o programa, gravava cassetes para mostrar aos meus irmãos. Escrevi-lhe cartas, a que nunca respondeu, e depois conheci-o em Glastonbury, em 94. Tenho cartas dele, uma delas a pedir-me desculpa por nunca ter respondido. O John Peel foi uma pessoa mesmo incrível, super aberto. Acho que nunca vou conseguir ser tão afável com alguém que não conheço de lado nenhum como ele o foi comigo. Meti conversa com ele numa casa-de-banho do festival e ele podia perfeitamente ter olhado para mim e pensado: «Quem é esta maluca?» Mas não — saiu da casa-de-banho, esteve a falar comigo muito tempo e passou a mandar-me cartas. Ele colaborava na XFM — tenho duas cartas dele. Eu vivia para a música; era daquelas pessoas que tinha um intervalo de 20 minutos e ia a casa carregar no REC da cassette para gravar o «Sinais de Fumo» do «Som da Frente». Às vezes pedia à minha mãe para pôr a gravar e ainda houve outras vezes em que faltei às aulas. Aquilo era de facto importante para mim. Se aos dez anos me perguntassem o que queria fazer diria que era trabalhar com

música e escrever sobre música. E acho que foi quando eu tinha 13 anos que o *Blitz* — que não existia há muito tempo, um ano ou dois, talvez — lançou um concurso em que oferecia o *Live in Concert* dos The Cure. Tínhamos de escrever um artigo sobre eles e eu fui uma das dez pessoas seleccionadas. Não fui eu que ganhei; não tive o artigo publicado, só tive lá o nome e recebi o disco em casa. Mas aquilo serviu-me como uma espécie de incentivo e então fui para Comunicação Social porque queria escrever sobre música. Enquanto estava a estudar tive a sorte de conhecer pessoas que tinham a mesma paixão que eu, nomeadamente o Rui Miguel Abreu, que também tinha ido para Comunicação Social pela mesma razão. Comecei a escrever sobre música enquanto ainda estava na faculdade. Fiz cadeiras de todas as áreas: publicidade, cinema, jornalismo... Não fiz nada de rádio, mas acabei na rádio. Antes disso, ainda trabalhei em cinema. Mas o que eu queria mesmo era escrever sobre música. Juntava a minha mesada para comprar discos, e tinha listas. Ainda consegui manter a rádio e a escrita regular até 2008, altura em que acabou o suplemento do *DN* e perdi a avença. Às vezes tenho saudades, mas a coisa está muito complicada para a comunicação social e parece que as pessoas deixaram de se interessar por música. Pelo menos é isso que os editores dizem.

**Mas tem tido colaborações no *Observador*.**

São esporádicas. Agora já não pertença a nenhuma estrutura de jornal, mas enquanto houve condições para isso, enquanto o meio da imprensa escrita em Portugal foi suficientemente saudável para poder ter trabalhadores e colaboradores em número considerável, aproveitei sempre. Escrevi no *Blitz*, no *O Independente*, no *Diário de Notícias*, no *Já*, tive uma colaboração com a *Elle*. Ainda pensei em fazer um blog, mas aí vou ser muito honesta: a Internet é muito interessante mas tem um efeito perverso ao nível do consumo de cultura, porque habituou as pessoas a terem de borla aquilo que deveria ser um tra-

balho pago. Posso fazer um parágrafo sobre alguma coisa, mas agora escrever um texto longo... Tomei a decisão de não o fazer porque qualquer dia ninguém é pago por coisa nenhuma, e não podemos viver de boa vontade. Por isso optei por não ter muito essa presença online. Prejudico-me, porque sou menos visível, até porque há muito aquela competição, de termos de estar sempre a fazer coisas. Mas não quero ter nada a ver com isso. É tudo uma grande falácia, especialmente as questões do ego. Isso é tudo falso. As pessoas já não prestam atenção ao que lêem em papel, e muito menos na Internet. Às vezes tenho umas fases de maior descrédito em relação ao sistema moderno, mas continuo a ser uma cidadã minimamente inserida no meio social.

#### **Mas não escreve só sobre música.**

#### **Recentemente escreveu sobre literatura, sobre Philip K. Dick... ➔**

K. Dick é a minha paranóia. Sou aquilo a que se chama uma «Dick Head» e acho — acho — que agora já não posso dizer que ele seja menosprezado, porque já tem muito crédito nos círculos literários.

#### **Nos últimos anos cada vez mais.**

Acho que ele de facto tem uma produção filosófica, vou pô-la nesses termos, que é muito profunda, e que a mim me diz muito. Revejo-me nas dúvidas dele, nas questões que ele levantou. Obviamente, como quase todas as pessoas, entrei em contacto com o K. Dick através do *Blade Runner*. Vi o filme, adorei, e só vim a conhecer o Philip K. Dick na faculdade quando me emprestam *O Homem Duplo*. Tive logo uma epifania. Fui procurar mais coisas. Na altura ainda não havia Internet. Depois, com a chegada da Internet, acabei por aprofundar a pesquisa. Ele tinha uma filha chamada Isolda e achei que isso era um sinal, coisa de adolescente. Agora tenho tudo o que há do K. Dick em português, mesmo aquelas edições más. Tenho a colecção Argonauta, com as traduções do Eurico da Fonseca, que são

algumas vezes ingenuamente mal feitas. Também tenho edições em inglês, ainda não tenho é o *Exegesis*, mas estou a pensar encomendá-lo. Já estou tentada há muito tempo, mas ainda não tomei a decisão — aquilo deve ser muita paranóia e às vezes até pode ter efeitos um pouco perversos. [Risos]

#### **Também escreveu sobre uma série, *Black Mirror* ➔.**

A *Black Mirror* tem a ver com o K. Dick. Gosto muito de ficção científica — vi o *Star Trek*, vi o *Espaço 1999*. Eu vivia no campo e para mim a ficção científica era mesmo um escape. Passei a minha infância a olhar para as estrelas e a pensar: «Será?» No caso de *Black Mirror*, e embora esteja catalogada como uma série de ficção científica, acho que se trata mais de um retrato extremamente impiedoso e acutilante, um alerta para a realidade em que vivemos. Acho que é das séries mais perturbantes e interessantes que foram feitas em televisão desde sempre. Há ali um olhar sobre nós, sobre as pessoas, sobre a nossa relação com a tecnologia, que é importante; é importante que aquelas coisas sejam ditas, a ideia de nos devolver a nossa imagem num espelho negro, e de não ser uma boa imagem. É importante porque andamos todos muito deslumbrados pelo brilho da nova tecnologia — os *smartphones*, os relógios que contam os batimentos cardíacos enquanto corremos, a presença constante, a disponibilidade constante, aquela coisa do «mandei-te um e-mail e tu não me respondeste», como se uma pessoa tivesse de estar disponível 24 horas por dia. E lá está: é o meu espírito de profeta. Com a *Black Mirror* senti mesmo que tinha ajudado a espalhar o gospel. A série chega-me por uma pessoa que também é jornalista e que também já tinha escrito sobre ela, o André Santos, que estava na *Time Out*. É ele que dá a dica.

**Vê alguma ligação entre Philip K. Dick, *Black Mirror*, e a música em que agora é especialista, música de dança?**

Sim, claro que sim, tem tudo a ver com tecnologia. O K. Dick, no *Universos Paralelos*, faz uma descrição que no original se chama «eye in the sky», e que é o título de um disco do Alan Parsons Project, uma banda ligada ao *rock* progressivo que utilizava muito os sintetizadores. Há uma outra passagem em que ele descreve a música do futuro, e diz: «já estou a vê-los, sentados nos chãos dos seus apartamentos de North Beach, a utilizar máquinas para fazer ritmos» — isto para mim é a música de dança. Por causa do *Blade Runner*, o K. Dick deve ser dos autores que tem mais parcelas espalhadas pela música industrial e electrónica; muitos dos diálogos do *Blade Runner* foram *samplados* por bandas de *rock* industrial e de música de dança, durante os anos 80 e parte dos 90. Até o Tricky: o «let me tell you about my mother» [da música «Aftermath»] é do *Blade Runner*. Portanto, sim, acho que está tudo ligado. Para mim faz sentido, por um lado de um ponto de vista tecnológico, porque o K. Dick antecipa muitas dessas coisas, e por outro porque acho que ele já estava a falar de uma sociedade em que a realidade é mutante e em que as próprias pessoas arranjaram outra maneira de serem gente nelas. Aquelas personagens meio à deriva lembram-me muitos amigos meus que saíam para dançar, iam à procura dos discos e mergulhavam naquela realidade paralela da música, porque era a realidade deles; consigo perceber que eles desligavam e iam para o seu universo paralelo. Para mim faz tudo sentido, mesmo que às vezes a união de pontos, o bordado que faço ao unir os pontos, não seja lá muito atractivo. O K. Dick, a *Black Mirror*, para mim têm tudo a ver com música electrónica; pode não ser dançável, mas tem a ver. A música de dança tem um elemento de método, e também um lado quase de pulsão rítmica ancestral que fala muito comigo. O que me chama na música é o ritmo. Nesse sentido é uma coisa ancestral, que nem se-

quer tem a ver com o verbo, não tem a ver com a palavra. Obviamente adoro letras e tive a minha fase de decorar as letras — ainda me lembro de canções dos Smiths e sei as letras e gosto disso —, mas o que fala primeiro comigo nem sequer tem a ver com nenhum tipo de racionalização, é mesmo uma pulsão física que tem a ver com o ritmo e que funciona muito bem para mim.

**Ainda faz sessões de DJ?**

[Risos] Às vezes. Cada vez menos. Tenho uma coisa, que pode ter a ver com fazer rádio, ou então já era assim, mas não me dou muito bem em cima de palcos, com gente a olhar para mim; sinto-me escrutinada. Acabou por não fazer muito por mim, não ser muito satisfatório. Quando toquei a seguir ao Lindstrøm no Vodafone MexeFest, nesse dia decidi: «Reformo-me. Isto não volta a acontecer. Tocar a seguir ao Lindstrøm é razão para me reformar porque assim saio em alta.» E durante uns tempos dizia isso, mas é claro que já voltei a pôr música. Sim, ainda faço, mas não com a regularidade que fazia.

**Recentemente também escreveu sobre doze mulheres ☺ que foram pioneiras na música electrónica. Foi uma maneira de fazer justiça às mulheres ou à electrónica?**

Às mulheres. Se bem que a Daphne Oram, por exemplo, é importantíssima na história da electrónica. O que eu acho é que essa história não está contada, como não estão outras histórias, a das mulheres na ciência, por exemplo. E acho que é importante. Estamos no século XXI; há uma ditadura do «agora» que às vezes é muito injusta, e isto mesmo na era da «retromania». Achamos que agora é tudo muito revolucionário, que a música é muito ousada, que toda a gente faz coisas que há dez anos seriam impensáveis — mentira! Foram feitas coisas muito mais arrojadas no início do século XX. Ninguém ou muito poucos sabiam dessas mulheres, depois sabe-se da Daphne Oram, depois de mais uma ou outra, mas há muitas mais. Eu própria andei

a pesquisar. No cinema é a mesma coisa. As pessoas pensam que agora se faz imensa coisa mas — e pareço uma velha a dizer isto — já foi tudo feito. Muito provavelmente os gregos pensaram em tudo. [Risos] Na parte rítmica, obviamente, a cena ancestral e tribal já tinha lá tudo. Portanto, o que é que nós fizemos? Complicar as coisas, no fundo. Fomos pondo camadas para parecer que somos originais. Tenho uma sobrinha adolescente, e é engraçado porque eles pensam, como todos nós, que o mundo começou no ano em que nasceram. Também foi por causa disso que quis ir à procura dessas mulheres e contar a história. Não tanto por um culto do passado, da nostalgia do passado, mas porque é importante dizer que não somos assim tão à frente como pensamos. Houve gente que fez coisas extraordinárias em condições extremamente adversas. Sempre adorei aquela ideia de raparigas a rodar botões; se me tivessem dado a oportunidade era isso que teria feito. Gosto daquela coisa de uma parede modular de sintetizadores, ligar as máquinas e rodar botões e aquilo ficar para ali a fazer coisas, adoro. Ainda não tenho um sintetizador modular mas tenho um teremim...

#### **Estivemos a falar de escrita e de rádio, mas nunca quis fazer música?**

Deixo isso para quem sabe. Mas não. Nunca quis subir a um palco para tocar, isso foi sempre o mais complicado. Comprei um teremim porque adoro o som, que vem da minha fixação na ficção científica. O som do teremim já vinha dos filmes clássicos de ficção científica e de terror: arrepiante-me. É epidérmico. Finalmente, há uns seis anos, comprei um teremim, que é muito mais difícil de tocar do que alguma vez imaginei. Não tocamos em lado nenhum, é só ter os braços suspensos, saber a escala e andar... É uma coisa muito complicada, e para já é preciso ter musculatura, coisa de que ninguém se lembra; uma pessoa está ali cinco minutos a brincar e dói, mas adoro o instrumento. Quem sabe se algum dia ainda me lembro de fazer alguma coisa, até porque agora

já tenho um programa de edição.

#### **Deu aulas na ETIC. Como foi essa experiência? Parece mais uma oportunidade que teve de espalhar o gospel.**

É. Foi estranho.

#### **Especialmente para quem não gosta de estar à frente de pessoas.**

É isso. É essa parte que é estranha. As turmas eram pequenas, por isso ao fim de duas ou três aulas já estava à vontade com os alunos. Mas tinha sempre dúvidas: «Será que tenho alguma coisa para lhes ensinar?» A minha dúvida é sempre essa. Tenho algum conhecimento mais especializado, mas se calhar não é assim tão especializado que me torne uma professora indispensável. Tecnicamente, por exemplo, não posso ensinar produção, tem de ser sempre algo como jornalismo ou história da música. Foi interessante, mas sofro sempre um bocadinho com estas coisas.

#### **A oportunidade partiu de um convite da ETIC?**

Partiu de um convite do Rui Miguel Abreu, que organizou lá o curso de jornalismo. Posso dizer que tive excelentes alunos em vários anos. Isso deu-me um grande gozo e continua a dar-me um grande gozo ver que eles continuam ligados à música. Ainda no outro dia houve um aluno de jornalismo que me mandou um disco. Já se passaram três anos e ele mandou-me um disco dele, da prensagem dele, da editora dele; só tem vinte e cinco discos e deu-me um a mim. É aí que acho que, se calhar, até consegui... Não podemos fazer muito sobre a maneira como os outros nos recebem, e eu tento fazer o meu trabalho o melhor que consigo e de forma honesta, tento colocar lá um bocadinho de mim.

# O VENENO E O BICHO

Hugo Ferreira

**E**ra um antigo balneário convertido na sede da Associação de Estudantes, numa escola de uma vila que servia sobretudo gentes de aldeias. Paredes rugosas, com *posters* mal colados, e sofás amarelos que tinham sido comprados em segunda mão a uma daquelas casas mais ou menos clandestinas onde se faziam matinés ao domingo à tarde. Anos noventa ainda mal medidos numa Associação de Estudantes improvisada onde, numa estante debaixo dos antigos chuveiros, se colecionava *dossiers* e jornais, e onde havia uma aparelhagem com leitor de cassetes, sempre pronto para carregar no *REC*, e um precioso gira-discos.

Quando chegava um disco novo o ritual era metódico: com uma boa corrida conseguíamos gravar uma canção a cada intervalo das aulas, e ao final do dia já tínhamos os lados A e B passados para fita. Era o milagre da desmultiplicação: dois lados do vinil num lado de uma cassette, três contos e picos de um bem escasso passados para duzentos paus que faziam barulho até no *Walkman* a caminho de casa.

Bem vistas as coisas, era a pirataria quando ninguém sabia que era pirata, aquelas cassetes que enternecem os saudosistas e não passam de amontoados mal gravados e com péssima qualidade que eram ouvidas até gastar a fita. Suspeito mesmo que a cassette, e a capacidade de gravar e repetir a audição das canções de que gostávamos

na adolescência e juventude, tenha sido uma das razões que levou essa geração a um autismo musical que ainda hoje se reflecte no consumo em massa de êxitos cristalizados dos anos 80 e 90.

Voltando aos sofás amarelos, era dia de *Rock Radioactivo*: alguém tinha conseguido um exemplar do disco que prometia transformar os nossos dias e, quem sabe, a nossa vida. Colocar a agulha e ouvir «A Minha Sogra É um Boi» parecia-nos um acto de desobediência civil que, mesmo naquele antigo balneário, nos levava a subir o volume até que alguém batesse à porta. Mas quem se aproximou não bateu e acabou por entrar com um sorriso. Era um professor de matemática estagiário; baixámos o volume com a mesma rapidez com que a irreverência se pode fazer cobardia: «Podem continuar a ouvir à vontade, rapazes. Adoro esse disco. Sabem que no meu programa de rádio tenho passado muito outra do lado B, a “Amor Eterno”.»

De repente, virei a capa do vinil para confirmar o alinhamento e o «Amor Eterno» acabou por se tornar premonitório de uma devoção à música e à rádio que ia começar logo ali, na então Rádio-Escola, e crescer na tal rádio onde o professor Fausto Silva fazia (e ainda faz) o «Santos da Casa» — a Rádio Universidade de Coimbra (RUC).

Ao completar o 12.º ano, as seis opções de curso eram todas para Coimbra e a prioridade

era conhecer a RUC e tentar tudo para entrar nos seus estúdios e corredores. Quando fui pela primeira vez a Coimbra, para tratar da inscrição na faculdade, a longa fila de horas à porta da Secretaria foi a desculpa perfeita para poder descer a Rua Padre António Vieira e subir a escadaria da Associação Académica de Coimbra. Quando entramos a medo num espaço que fomos aprendendo a venerar mesmo sem o termos conhecido, o resultado só costuma ser uma confirmação ou uma desilusão. Ali, foi uma superação. Encontrar pessoas como o António e o Braga a discorrerem sobre nomes de que eu nunca tinha ouvido falar com uma paixão inabalável ia provar-me que a rádio não é um bichinho, é uma necessidade de aprender primeiro e transmitir depois, de jogar permanentemente ao «toma lá, dá cá» com o que mais gostamos: a música. De nos tornarmos veículos. Mas o final de 1996 e início de 1997 era um ano lectivo atípico na Rádio Universidade e, pela primeira vez em alguns anos, não haveria cursos de programação para novos estagiários.

Passei meses a gravar cassetes com planos de alinhamentos por auto-recreação e a entregá-las à Direcção da RUC, até que a insistência e a evolução deram frutos e, no ano seguinte, conseguia aquele horário da típica e boémia quinta-feira entre a uma e as três da manhã. Aquele horário aparentemente pouco radiofónico acabou por ser uma porta para um envolvimento apaixonado à melhor escola que alguma vez podia ter encontrado.

Na verdade, a Rádio Universidade de Coimbra foi muito mais do que uma ocupação extracurricular e assumiu-se como principal formadora e potenciadora de quase tudo o que encontrei nos anos seguintes.

Com um curso de Direito que aparentemente ficou ligado à máquina assim que acabou o período de estágio e se fizeram os exames da Ordem, os vários passos que se seguiram, no sector empresarial ou associativo, têm bases sólidas nas vivências de uma instituição que se supera

constantemente, embora a sua organização subsista no limiar da anarquia.

Mais de cem pessoas a tentarem fazer o que lhes dá mais prazer de uma forma que se pretende organizada e profissional pode parecer um mito, mas existe. A RUC era (e provavelmente ainda é) assim. Não há impossíveis quando estamos todos a fazer o que mais gostamos e, desde a gestão corrente à constante reinvenção da programação, passando pelas produções ocasionais, todos os dias havia desafios novos que era preciso mostrar que conseguíamos superar.

Por muito que a tecnologia evolua, e por muitas aplicações e sistemas de organização que se criem, a concretização de uma filosofia com a organização do trabalho em equipa e a gestão de temperamentos e vontades vão continuar a ser os pilares da evolução de qualquer instituição.

E, com a batuta bem segura no «Podemos fazer o que os outros não podem e/ou não querem», crescemos a dar voltas à procura do nosso ritmo e das nossas notas. Não deixa de ser incrível que, ao longo de meia dúzia de anos passados na Lusa Atenas, possa ter assistido aos últimos anos dos Tédio Boys, às noites na cave das químicas e na States, ao aparecimento de todo o movimento que nos deu os Belle Chase Hotel, os Wraygunn, Bunnyranch, Legendary Tigerman ou os Tu Metes Nojo, os palcos secundários das queimas das fitas, concertos únicos no TAGV (Teatro Académico Gil Vicente) ou no Le Son e festivais como o *Coimbra em Blues*.

Foi naqueles corredores, e nas salas da técnica e dos discos, que se começaram a criar projectos como Sean Riley & The Slowriders ou Sensible Soccers. Foi ali que se fizeram concertos num estreito corredor ou se tentou bater o recorde do Guinness com o Braga a fazer 70 horas contínuas de emissão.

Nas fileiras da Rádio Universidade de Coimbra estava um grupo de gente absolutamente brilhante que hoje, espalhada pelo mundo, continua a mostrar a fibra e a valência de uma geração que era tudo menos rasca. Desde cientistas

premiados a directores de meios de comunicação, desde artistas consagrados a empresários, a maioria da geração RUC subiu a pulso e provou que a meritocracia não é um termo académico.

Nos anos em que a Internet se reduzia aos canais de *chat* e a fazer *ping* de quando em vez para confirmar se mais alguém usava e-mail, fomos aprendendo a procurar, a produzir e a comunicar. E a sermos o que queríamos ser. Nós.

A relação entre a evolução e a revolução é sempre difícil de descrever, intensa de experimentar e morosa de avaliar. Com o advento da Internet, entrámos num estágio sem comparação na história. Passar o início dessa fase num meio de comunicação, e rodeado de pessoas em constante combustão criativa, foi uma dádiva.

Saber pensar e saber comunicar em plena Revolução Digital pode ser um bálsamo que nos permite o acesso e a partilha de tudo a todos, mas também pode ter um efeito castrador. É talvez por isso mesmo que aumenta a responsabilidade de quem viveu e cresceu sem *www* para

poder passar o testemunho de que a forma como conseguimos pensar e comunicar são mais importantes que qualquer conjunto de *links* e de aplicações.

A minha ideia de que a única limitação que temos são as ideias teve na RUC um laboratório por excelência, e influenciou decisivamente a grande maioria daqueles que por ali passaram.

Entre os *slogans* «Uma escola para a vida» e «Todos os que se passam, passam-se na RUC», aprendemos da melhor forma a ficar «sempre no ar».

Quando mais tarde se entra para uma associação cultural como a FADE IN, se começa uma empresa como a TTO (Tratamentos Térmicos do Oeste), quando se arranca com um projecto de uma editora como a Omnichord Records, ou quando se cria um gabinete de exportação musical como a *Why Portugal*, sente-se que, sem a RUC, provavelmente os meus dias de hoje não teriam metade da piada nem da agitação. E isso, não há nenhum curso que nos dê.

## PLAYLISTS



*A Forma de Vida convidou os participantes na secção de testemunhos a fornecer uma playlist autobiográfica, onde a palavra «autobiográfica» poderia sugerir diversas coisas: uma lista de canções que contasse uma história, uma lista de canções importantes, um best-of, ou só uma lista de canções que se estão a ouvir actualmente.*

# PLAYLIST

Sérgio Xavier

- Caetano e Gil, «Cinema Novo»: Tropicália 2, 1993.  
Chet Baker, «I get along without you very well»: My Funny Valentine, 1954.  
Fausto, «Não Canto Porque Sonho»: P'ró que Der e Vier, 1974.  
José Afonso, «A Mulher Da Erva»: Cantigas do Maio, 1972.  
Joy Division, «Atrocity Exhibition»: Closer, 1980.  
Mão Morta, «Paris»: Mutantes S.21, 1992.  
Pavement, «Father To A Sister Of Thought»: Wowee Zowee, 1995.  
Serge Gainsbourg, «Baudelaire»: N°4, 1962.  
Sérgio Godinho, «As Certezas Do Meu Mais Brilhante Amor»: Era uma Vez um Rapaz, 1985.  
The Cure, «A Night Like This»: The Head on the Door, 1985.  
The Smiths, «There Is a Light That Never Goes Out»: The Queen is Dead, 1986.  
Yo La Tengo, «Sugarcube»: I Can Hear the Heart Beating as One, 1997.

OUVIR ➔

# PLAYLIST

Isilda Sanches

- The Beatles, «Tomorrow Never Knows»: Revolver, 1966.  
Joy Division, «She's Lost Control»: Unknown Pleasures, 1979.  
Bauhaus, «Bela Lugosi's Dead»: Press the Eject and Give Me the Tape, 1982.  
Sonic Youth & Lydia Lunch, «Death Valley 69»: Bad Moon Rising, 1985.  
A Guy Called Gerald, «Voodoo Ray»: Hot Lemonade, 1988.  
Underworld, «Dirty Epic»: Dubnobasswithmyheadman, 1993.  
Sandals, «We Don't Wanna Be The Ones To Take The Blame»: Rite to Silence, 1994.  
Marvin Gaye, «What's Going On»: What's Going On, 1971.  
Moloko, «Forever More»: Statues, 2003.  
Alice Coltrane, «Journey Into Satchidananda»: Journey Into Satchidananda, 1971.  
Omar S + Kay Alce, «Not Phazed»: Jive Time, 2010.  
Black Leotard Front, «Casual Friday»: Casual Friday, 2004.  
Bjorn Torske, «Hast (Dj Sotofett remix)»: Hast (Dj Sotofett remix), 2009  
Sonya Spence, «Let Love Flow On», Sings Love, 1981.  
Jeanette, «L'Amour Joue Du Violon», Todo es Novo, 1977.  
Gloria Ann Taylor, «Love is Hurting Thing»: Deep Inside You, 1974.  
Frank Sinatra, «Young at Heart»: This Is Sinatra, 1956.

OUVIR ➔

# PLAYLIST

Hugo Ferreira

Tom Waits, «Cemetery Polka»: Rain Dogs, 1985.

Velvet Underground and Nico, «Venus in Furs»: Velvet Underground and Nico, 1967.

Serge Gainsbourg, «Requiem por un Con (Bof le Pacha)»: Comic Strip, 1967.

First Breath After Coma, «Nagmani»: Drifter, 2017.

Sonic Youth, «Bull in the Heather»: Experimental Jet Set, Trash and No Star, 1994.

Radiohead, «Palo Alto»: No Surprises, 1998.

Nick Cave and The Bad Seeds, «Lay Me Low»: Let Love In, 1994.

Mr Bungle, «Ars Moriendi»: California, 1999.

Belle Chase Hotel, «Kurt Weill Time»: Fossanova, 1998.

Pavement, «Harness Your Hopes»: Brighten the Corners, 1997.

Blur, «The Universal»: The Great Escape, 1995.

Sigur Rós, «Starálfur»: Ágætis Byrjun, 1999.

OUVIR ➔

# CRÓNICAS



# O GATO E O RATO DA REVISÃO

FACA DE PAPEL #2

Alda Rodrigues

Afastada do mundo glamoroso das discussões académicas, a revisão de texto é uma forma de leitura que permanece na obscuridade. Sempre que um revisor precisa de explicar a alguém que esse é um dos seus modos de vida tem de se armar previamente com a paciência possível para comentários sobre viagens de comboio e de autocarro. Trata-se, com efeito, de uma actividade tão misteriosa que às vezes os funcionários dos Centros de Emprego, intrigados, exigem dela uma descrição pormenorizada antes de preencherem as fichas dos desempregados.

Num universo sem seres humanos todas as frases nasceriam bem escritas, se houvesse frases. No nosso universo as coisas não se passam assim. As gralhas, os erros morfosintácticos, as repetições, os lapsos, os passos ininteligíveis e as más formulações são frequentes. Ainda assim, parece existir um certo pudor em relação ao erro, como se este não estivesse sempre à espreita, à espera de acontecer.

A leitura que um autor faz do seu próprio texto é diferente da leitura de um revisor. A leitura que um tradutor faz da sua tradução é diferente da leitura de um revisor. Os revisores são profissionais que têm a função de realizar uma leitura atenta e distanciada com o objectivo de detectar e resolver problemas. Ao contrário do que alguns autores, tradutores e até certos revisores pensam, os revisores não corrigem para se

divertirem nem para tentarem demonstrar que sabem mais do que o autor ou o tradutor — se um revisor escrever ou traduzir também precisará de revisão —, mas sim porque trabalham para melhorar a legibilidade dos textos.

Melhorar a legibilidade de um texto significa, antes de mais, limpar problemas que possam afectar o prazer da leitura. Assim, a leitura de revisão é muito diferente não só da leitura do autor e do tradutor, mas também de leituras de lazer ou de investigação. Apesar de existir para facilitar o mais possível o prazer da leitura dos outros, a leitura de revisão, visto ter como fim identificar problemas, é um dos tipos de leitura que menos prazer permitem.

Numa fotografia com o subtítulo *Proofreader* que Sophie Calle usou na instalação intitulada «Take Care of Yourself», apresentada na Bienal de Veneza de 2007, a figura feminina (da própria artista) lê com atitude desconfiada uma carta em que o namorado põe fim à relação. É assim que os revisores passam os dias: perante ecrãs com texto ou folhas de papel, tensos, desconfortáveis, inseguros, obrigados a duvidar do que o autor ou tradutor consideram certo, lendo com uma atenção pouco saudável, para que mais ninguém precise de ler com tanto desprazer.

Lutar contra o erro é uma missão inglória. Há-de sempre escapar uma gralha qualquer, que ficará a aguardar sossegadamente na livraria que

o revisor se aproxime dos expositores com as saídas recentes para folhear o livro em que trabalhou. É esse o momento — não as três ou quatro leituras integrais a que um livro é submetido antes de ser impresso — que a gralha escolhe para se revelar em todo o seu esplendor. Nenhum revisor experiente, porém, conseguirá reagir à ocorrência de algum erro com o horror e o espanto das pessoas que não trabalham em revisão. Os revisores convivem com o erro quotidianamente e reservam o assombro para as circunstâncias raras em que pouco ou nada corre mal.

Os revisores costumam ser tratados como figuras menores da edição. São criaturas praticamente invisíveis; a maioria das pessoas não se lembra deles se não encontrar um erro. Por esse motivo, alguém que começa a trabalhar em revisão dificilmente encontra modelos que possa emular.

Certas profissões (médicos, advogados, jornalistas, desportistas) têm grande visibilidade na televisão e noutros meios de comunicação, com direito a séries, filmes e programas de debates. Visto que o grosso do trabalho de revisão é realizado por pessoas sozinhas a ler, a escrever no computador, sentadas, a pensar, o ofício não costuma ser considerado visualmente interessante. Apesar disso, como concordará qualquer pessoa que já tenha participado, voluntária ou involuntariamente, numa discussão sobre revisão, é uma profissão com elevado potencial dramático.

Os revisores que conheço reúnem um conjunto de características: olho para o pormenor, conhecimentos de linguística, experiência de leitura, memória visual, cultura geral, familiaridade com as convenções de edição, ouvido para o tom e os ritmos da linguagem, intolerância a pretensiosismos bacocos, além de um certo brio, generosidade e abnegação. Trabalham por respeito para com o autor ou tradutor e o leitor, geralmente sem obterem por isso qualquer tipo de reconhecimento — pelo contrário, por vezes gerando algum ressentimento. Estas características manifestam-se em graus diferentes em

cada revisor. Nenhuma delas pode, só por si, ser considerada decisiva para fazer um bom revisor. Aliás, algumas, se presentes em excesso, prejudicam a actividade. Felizmente, revisores diferentes têm temperamentos e capacidades distintos: uns revisores têm mais facilidade para identificar e resolver certos problemas, outros têm mais olho para questões de outro género. Não há revisões intocáveis e perfeitas. A revisão ideal exigiria pelo menos dois revisores com respeito pelos critérios um do outro.

Não nos precipitemos, contudo, para a canonização do revisor. Sempre que dois ou mais revisores se encontram para discutir critérios e correcções há probabilidade de conflito. Apesar da importância da actividade, o trabalho da revisão implica muitas vezes a imposição de critérios discutíveis e a atenção a pormenores que facilmente passam despercebidos ao leitor descomprometido. (Ironicamente, são as questões menores — maiúsculas e minúsculas, localização das notas de rodapé, algumas vírgulas, embirrações pessoais e arbitrariedades — que geram as discussões mais acesas entre profissionais de revisão.) Tal é a intensidade dramática destes debates, que qualquer leigo, testemunha inocente ou até especialista na matéria que tenha assistido a uma discussão sobre revisão se terá sem dúvida interrogado sobre a ausência incompreensível de abordagens literárias, teatrais, televisivas ou cinematográficas à profissão.

Enquanto o mundo do espectáculo não acordar para o potencial dramático do ofício, no entanto, o revisor em busca de representação vê-se reduzido a identificar-se com figuras que originalmente não foram concebidas para esse fim, sabendo que as interpreta de modo enviesado. Por exemplo, de acordo com o artista John Everett Millais, o óleo *Mariana* (1851) representa uma personagem de *Measure for Measure*, de Shakespeare. Esta obra podia, porém, servir como retrato do revisor ao fim do dia, exausto, tentando endireitar as costas depois de horas na má postura exigida pela caça ao erro. Quan-

do foi exposto pela primeira vez, o quadro apareceu acompanhado de uma legenda com um excerto de um poema homónimo de Tennyson onde a enunciadora se queixa do cansaço e do carácter desinteressante da sua vida (depois de ter sido rejeitada pelo noivo quando o seu dote se perdeu num naufrágio): «She only said, “My

life is dreary, / He cometh not,” she said; / She said, “I am aweary, aweary, / I would that I were dead!”» Perto do canto inferior direito da tela, reparamos num ratinho algo perdido e triste — uma espécie de erro que passou despercebido e não sabe para onde ir. Assim é o fim de um dia de trabalho de revisão.



Sir John Everett Millais, *Mariana*, 1851.

Se os revisores tivessem um totem, os gatos e os ratos seriam fortes candidatos. Nesta parelha, sem dúvida o revisor assume o estatuto de caçador. Aliás, os revisores com gatos em casa já terão notado muitas vezes que os animais de estimação seguem com um certo interesse e admiração o olhar de revisão, procurando de vez em quando verificar o papel ou o ecrã que atraem a atenção do dono, não vá dar-se o caso de alguma presa digna de nota estar em questão. É preciso sublinhar, no entanto, que na actividade de revisão se dilui alguma da antinomia que tradicionalmente opõe o par constituído por gato e rato. Um tanto paradoxalmente, o estatuto do rato não é totalmente alheio ao do revisor.

Nas artes visuais, à semelhança dos revisores, os ratos são quase sempre figuras menores e secundárias, remetidos para os cantos mais escuros das imagens. Ao mesmo tempo, tal como os erros, os ratos parecem quase sempre criaturas fora do lugar, um elemento que é necessário esconder. Por um lado, os ratos são como os erros, por vezes bem escondidos, que o revisor está encarregado de capturar; por outro, podem instalar-se no interior do responsável pela correcção, corroendo-o por dentro, enchendo-o de dúvidas sobre as próprias capacidades sempre que constata que deixou um ou mais erros escapar.

O revisor é inseparável do erro. Sem erros não haveria revisor. O revisor transporta o erro no coração. Mais do que isso, como os ratos roem, o revisor rói os textos, alimentando-se dessa destruição por alguns lhe chamarem aperfeiçoamento, correcção.

Há um *cartoon* de Tom Gauld que tem como protagonista Marvello, o Prodigioso Ratinho da Gramática. Marvello constata que desperdiçou a vida numa demanda inútil para tentar corrigir o que nasceu torto. Está deprimido ao ponto de nem a perspectiva de identificar e corrigir erros e gralhas o conseguir animar. Sente-se estafado, atordado com a vertigem do desperdício do seu próprio tempo.

Não se trata só de pensar que passou a vida a tentar contrariar o universo, a lutar contra a natureza das pessoas e da própria língua. Marvello está ciente de uma oposição não só existencial mas também filosófica ao seu trabalho. A sobrevivência exige transformação através do erro: as pessoas e a língua precisam de erros se querem garantir a adaptação e sobreviver. Lutar contra o erro é como lutar contra a maré, sabendo que se vai ser engolido por ela — e desejando, a partir de certo ponto, ser-se engolido por ela.

Alguns revisores gostam do que fazem, outros não. Os revisores mais cansados da actividade e das discussões vão adquirindo um certo fascínio pelo erro. Pensam que por vezes é preciso escrever mal se queremos dizer aquilo que precisa de ser dito. Quando as pessoas escrevem, têm de errar. Têm de entrar pelas palavras dentro, com construções estranhas, circular em torno do tópico principal até acharem a expressão que mais lhes convém.

De onde vêm as regras? As regras são impostas a um universo desregrado. As regras existem para tranquilizar as pessoas. Basta dizer que «há uma regra que nos obriga a» para as pessoas se sentirem reconciliadas com o universo escorregadio da linguística. Seria bom que viver, falar, escrever pudessem simplesmente depender de seguir regras. Mais do que isso, tudo seria mais fácil se perceber se as coisas tinham corrido bem dependesse de avaliar o cumprimento da regra. Contudo, é preciso por vezes ignorar a regra.

*Fallor ergo sum*, «erro, logo existo», escreve Santo Agostinho em *A Cidade de Deus*. Lendo esta citação descontextualizada, Marvello interroga-se: se não posso cometer erros, não existo; se só corrijo os erros dos outros, não existo; um texto sem erros existe? E ainda: só se lembram de nós quando deixamos os erros escapar; só aí começamos a existir; a possibilidade de errar ajuda-nos a existir; não poder errar apaga-nos.

Marvello tem de se acalmar.

Para não ceder à vertigem, precisa de encontrar um equilíbrio entre o predador e a presa

dentro de si. Por um lado, tem de redescobrir o prazer da adrenalina da caça; por outro, por muito que o escorracem para os cantos, convém que compreenda que roer os textos para os corrigir é não uma actividade meramente parasitária e destrutiva mas sim um passo indissociável da construção.

Ler o poema «North Haven», de Elizabeth Bishop, pode ajudar Marvello. Não é propriamente um texto sobre revisão: é uma elegia que carrega o peso da história complicada e dolorosa da amizade entre a autora e Robert Lowell, tendo sido escrito em memória do poeta. Contudo, qualquer revisor que o leia reconhecerá nos seus versos uma das mais belas representações de sempre desta actividade.

Perante o lugar onde costumava passar férias, por vezes encontrando-se com Lowell, a

poeta reflecte sobre o carácter cíclico da Natureza e sobre a renovação e as perdas dentro da repetição. Bishop constata que até a Natureza faz revisão. Os pássaros que regressam são pássaros revistos: parecem os mesmos, mas pertencem a uma nova geração, provavelmente já com correcções. Mesmo estes pássaros novos aperfeiçoam as suas canções, tal como os poetas revêem os seus textos. E sem dúvida os últimos quatro parágrafos desta crónica sairiam a ganhar depois de uma reformulação.

Bishop não diz isto, mas nós sabemos bem que a própria História se repete e os erros também, se não prestarmos atenção. «[R]epeat, repeat, repeat: revise, revise, revise.» Os mortos nada podem alterar, mas enquanto houver vida haverá revisão.

# VIOLÊNCIA, ARTE, DOCUMENTO

Bruno Dias Vieira

O OLHO PREVENIDO #2

A warm wind began to blow. Here and there in the distance I saw many small fires, like elf-fires, smoldering. Nagasaky had been completely destroyed.

Yamahata Yôsuke

If a work is artistically successful it will condense significant social experience some way.

Jeff Wall

The world itself as taken on a photographic face.

Kracauer

As psicotecnologias emergentes exercem sobre nós aquilo a que Bernard Stiegler chama «psicopoder», um largo conjunto de efeitos tecno-industriais e psicopolíticos que ameaçam a nossa atenção. A sua captura pelos meios tecnológicos é um fenómeno global que envolve a Humanidade numa experiência alucinatória que começa a ser estudada pela psicopatologia. A «hiper-atenção», na expressão de Bernard Stiegler, é correlativa da abolição temporal e provocada pela divisão da atenção simultaneamente por diversos meios tecnológicos e de imprensa. O fluxo contemporâneo de «violência balística» das imagens é uma guerra constante que tem o objectivo de impedir a construção do pensamento, do desejo e da linguagem. A guerra em marcha está orientada para a relação íntima que temos com o tempo, da qual nascem os processos de subjectivação. É ao tempo e às errâncias do sujeito, à formação da sua palavra, que

a indústria agressiva de produção visual aponta as suas armas com a finalidade de destruir o que de mais essencial temos na condição humana: a intimidade temporal, a construção dessa temporalidade, o uso construtivo do tempo:

(...) the coupling between audiovisual speeds and the instantaneity of reflexes and all of the drug effects that aren't simply a question of chemical hallucinogens but rather of hallucinatory effects connected to television, video clips and the acceleration of the passage of image sequences (60 images per second...). You see it again in economy: all of these monetary fluctuations are connected to a constant impacting and telescoping of values that can never be stabilized because the entirety of the world is everywhere co-present... We no longer live even in a world of seconds; we live in a world of infinitely tiny units of time. And this passage from an extensive to an intensive time will have

considerable impact on all the various aspects of the conditions of our society: it leads to a radical reorganization both of our social mores and of our image of the world. This is the source of the feeling that we're faced with an epoch in many ways comparable to the Renaissance: it's an epoch in which the real world and our image of the world no longer coincide. (Virilio 2001, 114)

Assistimos na difusão visual a uma colagem de imagens sem pensamento aliada a uma violência e aceleração, uma hiper-visibilidade que desqualifica e reduz a imagem ao tempo da sua visão, a um valor de exposição que anula o tempo da sua criação. A grande viragem do capitalismo está não tanto no aumento da produção, mas na captação da libido do consumidor ao controlar as suas imagens mentais. Esta indústria de difusão visual introduz dispositivos que tendem a fundir o sujeito naquilo que vê. A hiper-industrialização, que se caracteriza por uma invasão total da nossa psique, alcança os ínfimos aspectos da vida privada, as nossas imagens mais íntimas do estado de vigília e do sonho.

Jean-Luc Nancy, em *The Ground of the Image*, associa a imagem à violência que opera do exterior, que não suporta as relações nem as conexões geradas pelas forças da vida, que permanece ignorante de qualquer reflexão e uma intrusa destruidora e cega para as articulações e regras necessárias à vida. Os tempos da existência não lhe interessam, apenas a destruição ao quebrar as formas, deixando o ser apenas com a marca daquilo que violou, a marca de ter sido violentado. A violência rouba o rosto, desfigura, impõe-se como verdade pela força e pela cegueira, não aceita outras verdades. A violência reduz-se à destruição e essa é a sua verdade, sendo a sua forma a do golpe que atinge algo ou alguém: «Violence and truth have in common a self-showing act; both the core of this act and its realization take place in the image.»(Nancy, 21)

A generalidade das imagens que circulam entre os indivíduos são violentas, antes de mais

porque remetem apenas para si próprias. São auto-suficientes naquilo que ignoram do mundo ao mostrarem-se sem abrir espaço à reflexão, ao pensamento, inibindo a linguagem através sua auto-referencialidade. A imagem é mais do que nunca um «elemento nocivo» que contagia e se transmite rapidamente entre os indivíduos, uma espécie de epidemia transmitida graças ao tremendo mimetismo e automatização do ser humano. Este poder soberano experienciamos todos os dias na anarquia e repetição tribal das notícias.

Numa altura em que a contemporaneidade é marcada pela erosão das oposições e pela transgressão, a violência é mais insidiosa, ambígua e manipulável, ao mesmo tempo que parece gerar-se automaticamente ao surgir de todos os espaços de poder. Se parece espontânea aos nossos olhos é porque ela se exerce livremente e é constitutiva do nosso mundo contemporâneo. René Girard, em *Peste na Literatura e o Mito*, revela-nos analogias surpreendentes entre a peste e a sociedade, entre as epidemias e os fenómenos sociais que lhe estão associados: «A peste é a metáfora transparente de um certo tipo de violência recíproca que se propaga, no sentido literal do termo, como a peste. A justeza desta metáfora deve-se justamente a este carácter contagioso.» (177)

Girard recorre, um pouco depois, à descrição do pesadelo de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky:

as relações intersubjectivas se deterioram e a sociedade inteira desmorona-se pouco a pouco. «Parecia-lhe ver o mundo inteiro desolado por um flagelo terrível e sem precedente... Triquinas microscópicas, de uma espécie desconhecida até então, introduziam-se no organismo humano. Mas estes corpúsculos eram dotados de inteligência e vontade. Os indivíduos que eram afectados com eles tornavam-se no próprio instante desequilibrados e loucos. Todavia, coisa estranha, nunca os homens se tinham considerado tão sábios, tão seguros de possuir a verdade. Nunca tinham tido

tal confiança na infalibilidade dos seus julgamentos, das suas teorias científicas, dos seus princípios morais. Aldeias, cidades, povos inteiros eram atingidos por esta doença e perdiam a razão. Todos estavam angustiados e sem condições para se perceberem uns aos outros. No entanto, cada um pensava ser o único a possuir a verdade e desolava-se ao ver os seus semelhantes. Matavam-se uns aos outros numa espécie de fúria absurda.» (178)

O aparelho fotográfico tem uma componente automática que é explorada à exaustão no comércio das imagens, a da imagem que numa espécie de magia se gera a si própria. Neste automatismo publicitário todo o traço que foge ao controlo, todo o traço daquilo a que Benjamin apelidava de «inconsciente óptico» é apagado, pois o indivíduo não se envolve de nenhum modo, a não ser de modo casual, com o que fixa na imagem e no modo como a distribui. É este automatismo que abre a uma utilização fraudulenta, à falsificação e à publicidade, pois uma imagem não é, por si só, objectiva.

Se este carácter endémico tomou conta das imagens foi no sentido de uma intencionalidade que ultrapassa a relação do produtor com as imagens e com o espectador. Ela já não é individual, é uma intencionalidade global que diluiu as barreiras entre produtor e receptor, numa espécie de imagem auto-gerada que esvaziou a intenção, a autoridade, o autor, a consciência e inconsciência que antes faziam parte da imagem. Todos estamos envolvidos nesta partilha de imagens, que se geram e multiplicam quase automaticamente, necessitando apenas de um mínimo impulso para se espalharem como o veneno na água.

O que resta então do nosso olhar condicionado pelo olhar não humano da máquina fotográfica? A cobertura fotográfica de um acontecimento violento, catástrofe ou guerra é profundamente ambivalente. Apela à compaixão do espectador, mas parece, a maior parte das vezes, *pretender* apelar à compaixão. Ao apelar à

consciência do espectador, frequentemente cria apenas um afluxo enorme de imagens de violência, num misto de sadismo e *voyeurismo*, que não tem deixado de nos invadir desde a primeira grande guerra, provocando em nós a indignação reforçada numa espécie de coesão social amnésica. A imagem da crueldade, ao invés de *tocar* o espectador, apelar à sua consciência e transformar-se numa força política capaz de inverter uma situação dramática, despoja o espectador da experiência do mundo. A experiência da imagem sem a experiência do mundo é o que caracteriza o visual, a imagem como um instante sem memória, amputada de um mundo interior, de uma esfera simbólica, a do universo da pintura, da poesia e da música.

A tragédia e a violência habitam desde sempre a nossa imaginação, os nossos dias, noites e angústias. Os seres humanos degladiam-se desde tempos imemoriais. A noite do mundo é habitada pela violência, a nossa história construída sobre milénios de guerras e destruições. Os mitos fundadores da civilização são gerados pela violência e se a cultura nos mostra um apaziguamento dessa violência, nela também está contido o germe que a pode destruir. Há no nosso íntimo um lugar de sintomas individuais e colectivos povoado por estas imagens de violência. A ambivalência habita o coração do mundo, da cultura, da religião, da imagem e da violência. Para que tenhamos a compreensão dessa violência é necessário pensá-la na sua relação com a imagem.

Se a fotografia nos possibilita ver e aceder ao real de outro modo, e transformar-se num instrumento essencial ao pensamento, contudo, a sua essência reserva ao real todo o género de equívocos e falsidades que se dão como verdadeiros. Será a frieza abstracta da fotografia incapaz de olhar um corpo torturado sem nos transmitir a noção de que se trata de mais um corpo destinado a ser um número entre outros? Como se deverá comportar a imagem fotográfica perante a morte e o horror?

A história do séc XX é moldada por fotografias. Se a fotografia tem como uma das propriedades intrínsecas a atestação temporal, a especificidade de se ligar à história e de definir o evento, o séc.XX veio a ser aquilo do qual temos imagens. Os acontecimentos são, na sociedade mediatizada, imagens fotográficas e a percepção colectiva de um acontecimento é moldada pelas fotografias. Quer isto dizer que as imagens reenviam a outras imagens e já não à realidade: «The life of the Spirit is not the life that shrinks from death and keeps itself untouched by devastation, but rather the life that endures it and maintains itself within it.» (Findlay, 19)

Nas fotografias que nos chegaram logo após o deflagrar das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki iremos observar duas atitudes que poderão elucidar o testemunho e comportamento

face a uma paisagem de desastre. Os fotógrafos Matsushige Yoshito (1913-2005) e Yamahata Yôsuke (1917-1966) foram testemunhas de um desastre nunca antes visto. Matsushige era na altura um repórter que trabalhava para o principal jornal de Hiroshima e foi sobrevivente do primeiro rebentamento a 6 de Agosto de 1945; a sua casa estava a apenas 3km do epicentro da explosão. Depois da explosão caminhou em direcção ao centro da cidade munido de uma máquina fotográfica sem, no entanto, tirar qualquer fotografia, apesar da completa destruição, dos corpos em agonia, dos quarteirões destruídos, das chamas constantes que transformaram tudo em cinzas e escombros. Contudo, e apesar do que testemunhava, Matsushige raramente fez disparar o aparelho fotográfico. Ao todo não fez mais do que cinco fotografias.



Em Nagasaki não houve repórteres sobreviventes no local que pudessem fotografar e testemunhar o desastre, por isso foi enviada uma equipa constituída por Yamahata Yôsuke, Azuma Jun (1903-1977) e Yamada Eiji (1912-1985). Quando chegaram a Nagasaki já anteviam um cenário nunca antes visto, segundo o que já sabiam de Hiroshima. Yamahata durante o seu percurso tirou centenas de fotografias, apesar da dificuldade em continuar devido à amplitude do desastre. O que nos interessa é que estes dois fotógrafos resumem dois olhares radicalmente diferentes perante o desastre. Matsushige é um sobrevivente; foi directamente tocado pelo que aconteceu não como espectador, mas como parte integrante do drama vivido. Fazendo parte do drama e não sabendo o que fazer a seguir à explosão, as fotografias obedeceram a um impulso de reflexos resultante do treino a que foi submetido pelo exército para fotografar desastres de guerra, tanto no enquadramento como na mensagem que inadvertidamente fez passar. O ponto de vista a partir do qual fotografou foi o resultado de um cruzamento entre os clichés de um jornalismo de propaganda, a perda instantânea e brutal da realidade e a ausência de contexto originada pela ignorância da situação:

*C'est pourquoi on peut dire que les photographies qu'il a faites ne montrent pas la catastrophe, qu'elles ne sont rien d'autre que la trace dans le nouvel ordre des choses des règles existant pour lui dans l'ancien. Pris dans les filets d'une subjectivité soudain sans interface, ces clichés n'adhèrent pas avec le réel reconnu par tous comme étant celui de Hiroshima. (Lucken)*

As fotografias de Matsushige não conseguem

testemunhar a singularidade e extensão do desastre, testemunham antes a sua incapacidade em ver. Sob o efeito do choque, da estupefacção, essa incapacidade não mostra uma perda de dignidade, mostram antes um outro lado, o do homem transformado pela violência: «la violence, la violence laisse des traits profonds, la violence a coupé la ligne de vie...le survivant n'est pas outre, il est un autre» (Godard).

A sensação de realidade depende de um espaço simbólico; quando há uma violência demasiado forte há uma perda brutal de realidade e o espaço simbólico revela-se inconsistente. As inconsistências de um espaço, qualquer coisa que nele não funciona, é o que nos dá também o efeito de realidade. Na desorientação total engendrada por esta paisagem de desastre são sobretudo os significados que se perdem, pois os itinerários e organizações espaciais por nós percepcionadas são também textuais. A amnésia momentânea de um choque é possivelmente o destino mais certo para o testemunho directo do acontecimento. Os gestos mais quotidianos, os reflexos de imagens pré-feitas, as coisas mais banais são, normalmente, aquilo a que o testemunho directo se agarra quando exposto a um grande trauma. No centro de tão grande violência não há testemunhos ideais; Hiroshima bloqueia a nossa actividade mental. A psicanálise revela-nos a importância da ligação estreita entre a linguagem e a imagem no tratamento de atopias em pacientes que perderam o sentido de pertencerem a um espaço, tempo ou história. A criação de lugares imaginários assegura um papel vital na recuperação da identidade. Deste modo, criações temporais e espaciais são possíveis através da criação de outras geografias, da invenção de lugares através da dinâmica da nossa subjectividade.



Yamahata Yôsuke, Nagasaki, 10 de Agosto 1945.



Yamahata Yôsuke, Nagasaki,  
10 de Agosto 1945.

As fotografias de Yamahata Yôsuke testemunham o seu percurso por entre os destroços; na caminhada até ao centro de Nagasaki observa a perda constante e total da realidade. Vemos, ainda antes, uma extensão de paisagem completamente destruída, a amálgama do que foi violentado, um espaço sem limites onde aparentemente nada indicia o que ali existia; é difícil ver algo mais do que o nada. Nesta paisagem de destruição dos indícios de vida era necessário ao fotógrafo encontrar uma matriz para poder produzir imagens. O lado mais cru e destruidor da violência transformou a paisagem numa atmosfera imensa, tudo aquilo que contraria a vida veio à superfície. Deste fundo de destruição era necessário ao fotógrafo fazer um exercício do olhar e momentaneamente apoiar-se em indícios fugazes para que fosse possível demarcar e articular o espaço e daí isolar uma imagem do fundo de terror que parece infinito. Face ao terror, e por mais árduo que seja, é necessário um esforço de construção para que, simplesmente, possamos ver.

Para construir esse olhar são necessários indícios: sem eles não há imagem; mas sem esse fundo imenso do qual ela se destaca também não. Apesar da destruição quase total nessa imensa atmosfera, há aqui e ali indícios de vida; um homem ferido, olhares perdidos, uma mu-

lher com um bebé, alguns escombros ainda reconhecíveis da sua antiga função. Foi necessário ao fotógrafo compor estes indícios para captar o horror e o vazio que o rodeavam; Matsushige, sob o choque, não o conseguiu fazer. Os enquadramentos, os pontos de fuga, o trabalho das formas, o trabalho do pintor que interroga com o olhar aquilo que vê — naquilo que superficialmente podemos designar como um olhar frio perante o horror — são necessários para mostrar esse horror. O enquadramento limita e abre a imagem, intensifica-a ao definir uma fronteira e um contraste, cria um lugar onde caminhamos lentamente ao encontro daquilo que vemos:

Car la photographie participe, malgré tout, de l'image méditative, c'est un temps de pause et, de ce point de vue, une réhabilitation du regard libre et responsable, individuel. La vitesse est notre ennemi n°1 et la photo détient la qualité du temps arrêté : l'instantané interroge le monde, en nous le révélant dans sa nudité. (Debray, 1)

Aqui a frieza do aparelho fotográfico não trabalha contra aquilo que o fotógrafo vê, não transforma o horror em espectáculo. À composição foi necessária a distância da pintura, e se podemos falar em beleza e construção elas não se situam *por cima* da destruição, mas habitam



Yamahata Yôsuke, Nagasaki, 10 de Agosto 1945.

o próprio coração da tragédia e do testemunho. Mais importante que tudo o resto, deram-nos a ver a amplitude da *era atômica* com a destruição de Nagasaki. A fotografia deve ser uma tarefa de construção:

A situation is philosophical, or «for» philosophy, when it forces the existence of a relation between terms that, in general, or in common opinion, can have no relation to each other. A philosophical situation is an encounter. It is an encounter between foreign terms. (Badiou, 3)

Faz parte da dor de um acontecimento trágico e violento a dificuldade em transmitir ao outro a violência que marcou a vítima. Naquilo que uma imagem transmite crê-se que aquele que a olha tente saber algo específico dessa imagem, pois imaginar não significa esgotar a verdade de um acontecimento, mas sim fraternizar a palavra e imagem, mesmo que imaginar fique aquém do acontecimento. Se o terrível nos olha devemos ser capazes também de o olhar, o que implica uma acção, imaginação, responsabilidade, uma resposta, uma atitude. Rejeitar e conjurar totalmente a imagem, ou aceitá-la passivamente, é dar-lhe um poder enorme, é conceder-lhe um poder absoluto; pode ser um meio de apagar os indícios de um crime terrível ou de o conter numa museificação donde ele não possa escapar. Porque o que é difícil é saber o que vemos numa fotografia, na sua riqueza de conteúdo, o que há de resistência, de ético, de político na sua construção, mas também o que há de instrumentalização, propaganda, mentira e falsidade; em suma, o ponto de vista que circula através das imagens. O mal-visto está directamente ligado ao mal-dito, ao mal-utilizado, ao mal-enquadrado historicamente. A difícil tarefa de ver o que há numa imagem só é possível se a palavra fraternizar com a imagem. Contudo, fraternizar não implica que a imagem seja totalmente coextensiva ao discurso que a habita, esse é o discurso do controlo industrial e do comércio das

imagens: «A work of art is always a document: a document about the artist, about its time and the context in which it has been made... but it's different in nature from photojournalism.» (Luc Delahaye)

A tensão entre o documentário e a estetização da violência é uma questão central na relação da arte com o documento. Como vimos nas fotografias de Nagasaki, violência e estética convivem lado a lado, mas é necessária toda uma arte para construir a fotografia e o olhar que a contempla. Uma coisa é dizer que um acto violento é belo, outra que a violência faz parte da experiência estética, pois ela também interrompe, intensifica e provoca mudança. A contemplação de um quadro, a leitura de um texto, escutar uma música, podem ser actos que tomam conta de nós; podemos ser violentados nesses actos como o somos quando confrontados com a violência, perder o controlo de nós próprios perante o excesso de beleza.

A tensão entre arte e documentário distingue também a produção fotográfica de Jean-Luc Delahaye, à qual Mark Durden, em *Picturing Atrocity*, chama «documentary pictorial». Nas fotografias *Baghdad II* (2003), *U.S. Bombing on Taliban Positions* (2001) ou *Taliban* de 2001, Delahaye desafia o sentimentalismo jornalístico através da ambiguidade da imagem, optando pelo peso existencial daquilo que a imagem capta, pela dignidade no modo como a imagem é construída, concedendo a dignidade ao assunto ou situação que fotografa, e por uma aproximação à tradição pictórica da grande escala. A distância que Delahaye escava do jornalismo é construída através de uma neutralidade que o afasta da fragmentação, da falsificação e do utilitarismo a que a imagem jornalística está condenada:

On his work's distinction from photojournalism, he has spoken about being interested in including the broad context of a given situation and how «photojournalism is at its best when conceived as a series — the picture story», only he «was never really interested in telling stories, I'm more into



Jean-Luc Delahaye, *U.S. Bombing on Taliban Positions*, 2001, 112 × 238 cm



Jean-Luc Delahaye, *Taliban*, 2001, 110 × 237 cm

the production of individual images with strong narrative structures, and at that time there was a necessity to formalize clearly what I was standing for: simplicity, some clarity, the refusal of a photographic style and the mystification of reality that comes with it». (Durden, 243)

As narrativas de Delahaye denotam um distanciamento em relação ao assunto e colocam a imagem não num interesse objectivo, deixando o fotógrafo ao espectador a liberdade de se re-

lacionar com a imagem: «I am not making commentaries on the battlefield.» O trabalho da cor, a escala ampla e panorâmica das fotografias, a proliferação de pormenores, que aproximam o espectador à imagem, formam uma unidade orgânica e densa esteticamente. O distanciamento que o fotógrafo marca em relação ao assunto permite ao espectador reconhecer a diferença essencial em relação à censura jornalística das imagens e à incapacidade de ver e pensar a realidade na sua complexidade, uma alternativa ao

espectáculo empobrecido das imagens gratuitas de violência e terror consumidas todos os dias. Este modo de aparecer «entre» coloca o olhar em crise, em dúvida. Neste aspecto a imagem está mais ligada a um regime político que Aristóteles assinalava como frágil, pouco sólido e incerto, onde o esquecimento e a incerteza habitam a imagem partilhada pelos cidadãos, algo pouco seguro, mas que, no entanto, não é tomado de modo instrumentalizado, como um objecto. A

fotografia, ao imitar uma coisa, compete com a coisa imitada e disputa a presença dessa coisa no mundo. Nessa disputa a imagem também mostra como a coisa é. Arranca da coisa a imagem e fá-la avançar adiante, como um dispositivo de presença, a acção de se manifestar, de avançar para fora de si. A imagem é então aquilo que avança em direcção a nós e extrai a sua força precisamente da incerteza do espaço que ocupa *entre* os indivíduos, porque a verdade tem a natureza da ficção.

## BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alain. *Polemics*. London, New York: Verso, 2006.
- Debray, Régis. *Pourquoi l'œil naïf*, Entretien réalisé à l'occasion de la sortie du livre *L'œil naïf*, 1994, <http://regisdebray.com/arts:articles> 
- Durden, Mark. *Picturing Atrocity*. Londres: Reaktion Books, 2012.
- Findlay, J.N. Introdução a *Phenomenology of Spirit*, de Georg Hegel. Londres: Oxford University Press, 2004.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Londres e New Haven: Yale University Press, 2008.
- Girard, René. *A voz desconhecida do real*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- Lucken, Michael. «Hiroshima-Nagasaki: Des photographies pour abscisse et ordonnée».  *Études Photographiques*, N.º 18, Maio 2006.
- Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.
- Stiegler, Bernard. «Biopower, psychopower and the logic of the scapegoat» , *Arsindustrialis*, 2 Novembro 2008.
- Virilio, Paul. *Virilio Live. Selected Interviews*, editado por John Armitage. Londres: Sage, 2001.
- Virilio, Paul. *The Original Accident*. Tradução de Julie Rose. Cambridge, RU e Malden, MA, EUA: Polity Press, 2007.

## FILMOGRAFIA

- Godard, Jean-Luc. *Notre Musique*, 2004.

# ON HANDEL'S SAUL AT THE GLYNDEBOURNE

A ARTE ALEGRE #2

Sara Eckerson

The Glyndebourne presented Handel's *Saul*, directed by Barrie Kosky, in 2015. Opus Art released a DVD of this performance in 2016. We highly recommend the Bärenreiter-Verlag edition of the vocal score to read while listening to any version of *Saul* (HWV 53). The Bärenreiter

edition is especially apt for accompanying the Glyndebourne production: the DVD packaging states that the Glyndebourne production used the edition of the oratorio published by Bärenreiter (and edited by Percy M. Young) as their score.

\* \* \*

## 1.

George Frideric Handel's *Saul* was first performed in London in January 1739. Handel composed *Saul* in the relatively new form he was experimenting with: oratorio. Using the story of Saul's downfall from the book of 1 Samuel of the Old Testament, Handel's librettist Charles Jennens (who is most famous for the *Messiah* libretto of 1741) had drafted a version of the text as early as 1735. The oratorio takes place within bookends that are imposed on the two Books of Samuel: it begins with the defeat of Goliath (1 Samuel 17:55; Handel provides the heading for the first vocal song: "An Epanicion or Song of Triumph for the Victory over Goliath and the Philistines"); and it concludes with the lament for the deaths of Saul and Jonathan from 2 Samuel (2 Samuel 1:27). Early in Act I, the High

Priest sings the words to a poem that mirrors the chaos that will ensue in the oratorio, a chaos that lasts until Saul's death:

Nature began of labour eas'd,  
Her latent Beauties to disclose  
A fair harmonious world arose,  
And tho' by diabolick guile,  
Disorder Lord it for a while  
The Time will come  
When Nature shall pristine Form regain  
And Harmony forever reign.

Although Saul's jealousy and raging in the oratorio correspond with the torment inflicted on him by an "evil spirit" (1 Samuel 16:14 and 18:10), Handel presents Saul as a strong ruler with steady airs.

Through this representation, Handel projects some of Saul's backstory into the oratorio. If we recall earlier in 1 Samuel, Saul was a young man out looking for his father's lost donkeys when he met Samuel who soon anointed him as ruler of the Israelites (1 Samuel 9:3-10:1). Saul's rise to become king is swift in the Scripture. It suggests that, by his own accord, Saul might not have been ready for this station because he was hiding among the baggage at the moment when Samuel was to appoint him as king before the crowd of Israelites (1 Samuel 10:22). This is a pronounced image of fear we find early in Saul's history. After Saul has made several poor choices, Samuel informs him that the Lord has rejected him as king (1 Samuel 15:23). The defeat of Goliath renders this rejection quite clear, and Saul begins to spiral downward by laying waste to his own good judgment. We can identify with this weakness more when we see an aspect of ourselves in Saul's narrative—for example, to be soothed by music, or to rage when we hear of success that is not our own. This is the hero Handel gives us in the oratorio, an individual who has been defeated and rejected, and accordingly we feel sorrow when Saul dies on the battlefield. The (Dead) March, and "Mourn Israel" Elegy on the Death of Saul and Jonathan at the conclusion of the oratorio are telling of Handel's sympathy for his oratorio's hero. The Scripture tells that Saul commits suicide from fear of what the enemy would do to him and it is Jonathan who is rightfully killed by the Philistines in battle (1 Samuel 31:1-6). But Handel's musical account does not impose a moral judgment by representing these two conditions of death as cowardly versus courageous; and this is (in light of the circumstances of the original story) a generous gesture.

We might argue that the Scripture is less charitable toward Saul than Handel's illustration of the same individual in music. Handel's original audience would have been familiar with the story of Saul from a religious education, and from the popularity of the theme of Saul and

Saul's madness for works of music and the arts in England during the seventeenth and eighteenth centuries. The score offers an interpretation of the story first, by making the oratorio centered most prominently on one character (Saul's airs generally have stronger melodies) and second, with frequent appearances of the word "virtue" in the libretto. Handel's treatment of the word "virtue" (explored in one instance below) is often simple, but striking. For example, in a context to express that virtue is more valuable than material wealth, Handel's music allows the beauty of the word's meaning to blossom. This is essentially critical nuance expressed in music; Handel's interpretation of the libretto and the original story as found in the Old Testament reveals that the oratorio is not worried about going through the motions of detailing a plot—he seems much more interested in expressing the power of virtue musically.

Handel's treatment of Saul's airs reflects meaning from the libretto, and offers a perspective on different episodes in the original story. It is critical of the original story by making Saul into a person who reflects faults and values familiar to us in our daily lives. When Saul's son Jonathan enters the narrative space of the oratorio, he complements Saul himself. Jonathan is compassionate and recognizes the value of virtue over greed and arrogance. As a voice of reason in the oratorio—as in the Scripture—he establishes a value for virtue that is both human and not necessarily of noble birth; further, he is able to respect his father at the same time as align himself with the highest virtue. Handel's Jonathan expresses conviction through an eagerness to explain and defend his beliefs. We find his airs appeal to what is good and what is possible. Further, we recognize in Handel's musical settings that Saul, despite his misery and madness, also has the capacity for that good. The tragedy that befalls Handel's hero is that Saul succumbs to his own desperation, and he is never able to reunite with the light that had once blessed him.

## 2.

Christopher Purves, who plays the titular role of Saul, embodies the disorder that is described in the High Priest's poem (cited above)—both in his own airs and by bleeding into the airs of the other characters. Purves's tone and approach to the musical elements of Saul's part are commendable. The character of Saul is sometimes portrayed by an aging basso, with a vocal color that crackles with vibrato. Purves is, much to the contrary, fully infused with diabolical steam and his voice is steady with the richness of the Fiend.

But whenever a production like Glyndebourne's *Saul* comes around, the heavy-handedness of critical debate generally follows on whether this particular oratorio, or any oratorio by Handel, should be staged at all. Percy M. Young—the editor of the score the Glyndebourne production used—famously made a strong case that *Saul* should not be staged. This argument is frequently regarded as old-fashioned for current taste, as it was published in 1948: *to recognize the sublimity of Saul it is necessary to refer to the intellectual and not the corporeal*. Handel's oratorio genre emerged precisely out of the political and religious environment. Thus some may argue that, in Handel's time, the lack of physical staging elements was not necessarily chosen first and foremost for aesthetic reasons.

One problem that goes beyond whether the oratorio should be staged or not is that the mood of stage direction—the set, the costumes, the physical movement—often communicates a different story than the one that is being sung about in the oratorio. Barrie Kosky's production provides an overload of information in directions that one might not have ever associated with *Saul*: a roco party, *West Side Story*, and fearsome gore in the form of graphic, feverish images.

But any production should not be written-off solely because it was staged or not staged. Kosky's particular vision, beyond what is mentioned above, presents happy parallels with *King Lear*

within the action. The connection between Handel's *Saul* and Shakespeare's *King Lear* is not far away from the imagination of even the most conservative critic of this oratorio. The uncharted dimension the director takes, however, is building Saul's rage and anger into a descent toward (clinical) madness. Saul's movements subsequently inspire an audience to feel uncomfortable, sickened, and rather gloomy. Someone familiar with the oratorio under different direction may remember that Saul is Handel's hero here and is supposed to be someone we can relate to (and thus we should be inspired *not* to feel and act as he does, hence one of the virtuous messages of the work). Yet Saul's insanity in this production is extreme and sometimes outright loony (as in the vision of Samuel); this makes it difficult to relate to Saul as “a person like me,” but instead awakens the thought: “Gosh, what a terrible disease. I'm glad I don't have that.” Notice that presenting the character of Saul in this way is like placing a layer of wax paper over the pages of Handel's score: it is a little noisy, and it is something one must see through to recognize the musical skeleton and flesh. The warring between what is visual versus what is musical hits home when we realize that we are building a narrative from the visual *only* (which is something that this production invites us to do with scene after scene of glamorous outpourings of tangible material).

The staging of an oratorio tends to create a world where the music becomes the backdrop and motor, but not the centerpiece. The acting, props, and blocking of the participants (to borrow a term from the theater) are all supposedly inspired by the music, and this is how the director defends certain choices made. But a strange thing happens: rather than support the music, the staging becomes a metaphor that transfers its sense onto the music (and not the other way around, no matter how much the music inspired a choreographer's art).

Saul's jealousy in reaction to praises for the death of Goliath turns outwardly violent in Saul's air "With Rage I shall burst his Praises to hear." The direction has Saul roaming around the stage, exploding with noise; he is like a beast with an enormous thorn in its side. The basis of Saul's melodic line in this air is simple and strong—it plows through a minor triad full of certainty. These are stable intervals, but musically speaking it is a very private moment. The accompaniment begins at *piano*, which implies that the voice should have some amount of dynamic dimension to mirror the changes in

the instrumental parts. It is important that the voice reflects the differences between loud and soft levels, because it shows the ebb and flow of Saul's inner struggle. We need only to look at the libretto to understand we are witnessing something excruciatingly personal about Saul. In this short air, the king exposes his disease: his ability to deliberate is riddled with hate and envy. Saul does not need to scatter the chorus out of his path in order to let on that his future is dark and unfortunate; this is as certain as Saul is confident about the words he sings.

Violino I. *Andante.*

Violino II.

Viola.

SAUL.

Bassi.

With rage I shall burst his praises to hear!  
Wie wallt mir vor Zorn in Busen das Blut!

Organo tasto solo, e lottava bassa.

Example 1. Handel, *Saul*, act I, scene iii (*With Rage I shall burst his Praises to hear!*), mm. [0]-6.

The greatest opportunity for an introspective turn in this air is near its close, when Saul exclaims: "Oh! How I both hate the Stripling, and fear! What Mortal a Rival in Glory can bear?" This is the second time we hear Saul sing these words here, but the words are marked this time explicitly in Saul's part with *piano* at the exclamation "Oh!" as a break from what is immediately before it. Saul begins this line in the score quietly in the major mode, as though honesty has gotten the best of him and he must reveal what he is thinking about without the expressive connotations of the minor mode. Saul's confidence of what violence he *shall* do in the future dissipates into fear, because he is unsure of his ability to persevere with the psychological hardships

that face him. As an intellectual battle between strength and doubt, it strangles any kind of physical representation in movement; the music can tie together these opposing thoughts in an elegant way, and it almost goes unnoticed that they conflict with one another. Stage direction for this air, however, is forced to settle on one prevailing sentiment and externalize it through the annihilation of the weaker element (in this case, it is Saul's expression of doubt). By the end, what we see in the score is that fear controls the reasoning process; dressed so heavily with fear, Saul can hardly edge away. And the lightness of glory consistently moves ever farther from him. His melodic line stands stable on the dominant scale degree, which is a vantage point for change

and modulation, but his brokenness is evident (specifically through arpeggios and phrases stunted with interjections). There are many instances or arcs where the melody could move cleverly into the major mode for the duration, but it does not. It is stuck in a weary minor, with Saul's inability to come to terms with greatness that shades his own.

The character of Saul's son, Jonathan—played by Paul Appleby—serves as a bridge between sight and sound. His heartwarming gestures and the way he places himself upon the stage offer a balance to the family dynamic. We can also identify with Jonathan, whose duty and compassion he wears on his sleeve. Jonathan's physical appearance helps in this because he is wearing a strangely fitting suit. He is dressed as though from an era closer to ours than the rest of the cast. And to catch our attention without acrobatics, he uses understated physical moves

like a feathery turn of his palm in an attempt to explain his motives, complementing this with an electric expression in his eyes. But Jonathan's true art is the art of the musical phrase; at this point we find that we are not really talking about the gift that Handel provides in the airs for the character of Jonathan, but about Appleby's skill in the part.

In one of Jonathan's most impressive airs, "Birth and Fortune I despise!," we appreciate Appleby's depth as a singer and the full-range of his expressive technique. In the loosely paced "from virtue" sections, his voice is the only sound saturating the stage. Appleby approaches these measures with undeniable conviction, and accents the words "from virtue" with persuasive crescendo and decrescendo. Virtue becomes a book that Jonathan opens and closes. He takes in the words slowly, admiring the content.

Example 2. Handel, *Saul*, act I, scene ii (*Birth and Fortune I despise!*), mm. 27-40.

In Appleby's steady command of the air, the physicality of the stage direction is hardly noticeable. By giving such a sophisticated representation of the character, the singer as an individual shines through and we recognize not only superior musicianship but also grace. Appleby is clearly thinking about Jonathan's musical phrases as music, not theater.

Appleby's Jonathan helps to remind us how strong the instrumental music is in this oratorio. It is not a hidden fact that the greatness of the

oratorio starts out right on the first page, because one of the best instrumental works in *Saul* is actually the first piece we hear. This musical work (before the curtain raises) is a symphony with four movements (*Allegro-Larghetto-Allegro-Andante larghetto*). The Orchestra of the Age of Enlightenment, conducted by Ivor Bolton, performs this brilliantly. At present we are most interested in the third movement, which is an organ concerto. (This movement can also be an oboe concerto—one of the many fabulous

choices Handel leaves up to a music director.) Unlike concertos we might imagine from the late eighteenth and nineteenth centuries, like Mozart, Beethoven, and Liszt's concertos where we find solo parts for the solo instrument in all or almost every movement, Handel's is only one movement long within the larger context of the symphony. It is a taste of concerto, so to speak.

If we were watching Handel's own production of *Saul*, we can bet this movement would have been one of the highlights. Some remark Handel purposely included elaborate organ concertos in his oratorios to bring in more people to see the oratorio. Handel's middle-class public preferred instrumental concert music over Italian opera (that Handel was known for earlier in his career in London), and these persons would pay to see the great composer play the organ himself. Beyond being a wonderful composer, he was an extremely accomplished organist and improviser. As we see in the score for the opening symphony of *Saul*, at the close of the second movement, Handel has written "Org. ad libi-

tum," meaning the organist may improvise before the start of the third movement organ concerto. Again, this is a choice that Handel leaves up to the music director. In Handel's music in the oratorio, at the right moment, improvisation is king. In short, it shows the thoughtfulness and learnedness of the performers.

The transitions of the organ *solo* parts into where the orchestra joins in the *tutti* sections are the most impressive aspect of this opening concerto. These transitions are seamless and resemble a running relay race at the moment when the baton is blindly handed off to the next runner—the athlete who must take the lead does not look back, and the weight of a phantom hand disappears into the speed of the next leg. With great agility, the organ solo phrases blend into the *tutti* orchestral parts and the energy from the solo organ is flawlessly transferred into the orchestra as a whole. It is exciting to listen to, and it is arguably one of the best-executed moments in the entire oratorio.



Example 3. Detail of organ part: Handel, *Saul*, (*Symphony*, movement III), mm. 13-16.

Beyond the opportunities that Handel offers the organ soloist for improvisation, as in the closing section of the third movement, the music also allows the performer to display their skill of interpreting a musical phrase. Baroque musical notation only rarely indicates the shape of the musical phrase. For vocalists, the phrase is generally implied by the words of the libretto, the punctuation in the libretto—like commas and periods—and musical rests. Many of the chorus anthems in *Saul* are fugues, and punctuation is

crucial in order to identify words and meaning within a complex texture. For example, notice the simple phrases that constitute one of the memorable fugue anthems from *Saul*:

Envy! Eldest born of Hell!  
Cease in human Breasts to dwell.

Because the solo instrumental parts lack linguistic punctuation to indicate phrase, there is a freedom for embellishments and ornaments, as

well as expression. The organist does not stray far from the score in terms of improvisation in this performance, but the attention to phrase is second to none. As we see in Example 3 above, a long string of notes without a strong purpose or direction can sound tedious, but the organist effortlessly provides a shape to these musical phrases.

One of the other major instrumental works in this production is the symphony that opens the Glyndebourne's Part II (in the score, this is Symphony n. 58, Act II, scene v). This symphony is comprised of two movements (Largo—Allegro; the symphony has three movements in the score, but the third [Gavotte] is not always played). The second movement is another organ concerto, we presume for the delight of the audience to hear the great Handel play once more. The music for organ solo here is rich in figurations similar to those found in the Allegro movements of Handel's Suites for Harpsichord. The figures are not difficult to play from a technical perspective, thus at an Allegro 6/8 tempo, the music has a jovial, dance-like mood. The musical phrases, with few rests, disengage from the smiling flurry of sound only to pause on a note that is decorated with one of Handel's trills. Uplifting to a point of vertigo, it is an impressive feat for an organist to show the joy it is to play Handel's music; and the audience can experience, to some extent, the rapture of simple figurations that refer up to a pedal point—the same note ringing like the hours, six, twelve times through the measures, all easily played under the fingertips, combined with breezy scales in the interval of a tenth.

For Handel's first performance of *Saul* in 1739, Handel special-ordered an extraordinarily expensive organ for the King's Theatre. Handel was thrilled with this instrument as it gave him the ability to conduct the oratorio from the organ. This incredible organ concerto, here, in the middle of the oratorio, most likely drew the audience's attention not only to Handel's phenomenal playing but also to the organ itself. And

what an organ it must have been, costing over 100.000,00 € in today's currency, the concerto must have shown the beauty of music and also the beauty of the machine.

Unfortunately, the genius of this organ concerto is overtaken by a larger stage presence. The Glyndebourne production has placed this concerto as the opening to their Part II for a sensational *coup de théâtre*. Near the close of the first movement of the Symphony (n. 58), the curtain raises to a darkened stage that is illuminated by a field of candles and the sinister outlines of the hands and faces of several dancers in the back. There is a conspicuous dark rectangle at center stage, surrounded by tiny flames. Given the circumstances, this space suggests a grave. At the start of the symphony's second movement, from beneath the floorboards, the solo organist arises while playing this concerto on a relatively small organ (an English organ without foot pedals). This new, and unexpected, presence elicits laughter and applause from the audience. Once they quiet down, you do get the sense that the people are really, truly *listening*.

The organist stage guest is dressed in a costume similar to Saul's in Act I, and wears a lavish wig similar to those Handel has on his head in certain portraits. The organ and organist spin on this raised platform during the entire movement in a dizzying display of movement and image (or iconography). The organist, the talented James McVinnie, becomes the organist as star. As though Handel came down to bless the production, we are privy to a strange visitation from the oratorio's creator. But this moment creates a current of uneasiness as the whole thing borders on being blasphemous. And there is something lost, nevertheless, in the visual stimulus. Even if it recalls that the audience in Handel's time may have been able to watch Handel during the entire oratorio—both directing and playing the marvelous organ concerto movements—seated at the massive organ at the stage (as pictured in posthumous engravings), the expression would

have been of another kind. It is eerie when the creator and the created come face to face in this scene. Further, it compounds an additional iron-

ic element that is projected on the oratorio in a confusing and inconclusive juxtaposition: Handel, the composer, and Saul, the ill-fated king.



Plate 1. An oratorio performance at Covent Garden Theatre, as it appeared 1803-8. From Rudolph Ackermann, *The Microcosm of London* (1808-10), after A. C. Pugin and T. Rowlandson.

This is not Nature, we might say, but Beauty masked to serve a different master. The harmony of the production is resolved in the legendary (Dead) March when the most human (Jonathan) and the most supernatural (Saul) have perished with their heads in the sand. The aesthetic merit of the production as a whole inspires reflection on its parts, even if each moment recalls numerous associations each more wild than the next.

The Form of the oratorio, nevertheless, stands. And despite productions that pierce our spirit this way and that, the music will once again regain its proprietary throne.

VERSÃO PORTUGUESA 

# SOBRE UM FILME DE PEDRO COSTA

SEIS MAIS UMA #2

Raquel Morais

Chaque lecteur est un traître... très bien. S'il n'est pas capable de lire évidemment il est un traître, il fait sa propre interprétation. La difficulté c'est comme de voir un film, c'est de le voir réellement... et de ne pas se projeter sur l'écran... et la difficulté c'est de lire un texte, c'est de le lire réellement. Moi, j'ai lu trois textes dans ma vie, pas plus.

Jean-Marie Straub, *6 Bagatelas*

Pedro Costa realizou a sua primeira longa-metragem, *O Sangue*, em 1989. Onze anos depois, em 2000, criou *No Quarto de Vanda*, o filme que marca a sua passagem definitiva para uma outra zona, para um cinema em muitos aspectos distante do que fizera até então e de tudo o que à sua volta se continuou a fazer. *Cavalo Dinheiro*, de 2014, é actualmente o último da série.

Não esquecendo ou menosprezando a inequívoca singularidade de cada um dos filmes, a seguinte sequência de imagens, todas elas retiradas de longas-metragens do autor, procura traçar as relações entre esses filmes e a transfiguração que alguns elementos foram sofrendo.



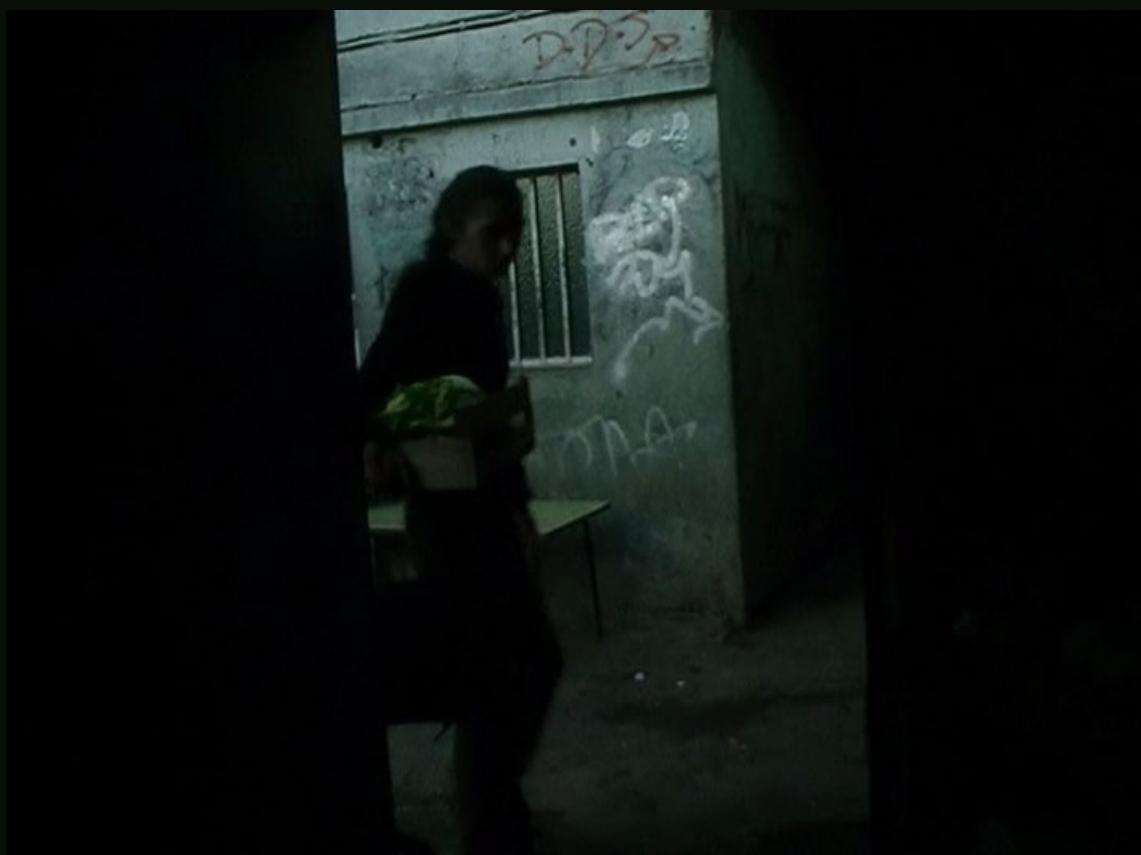












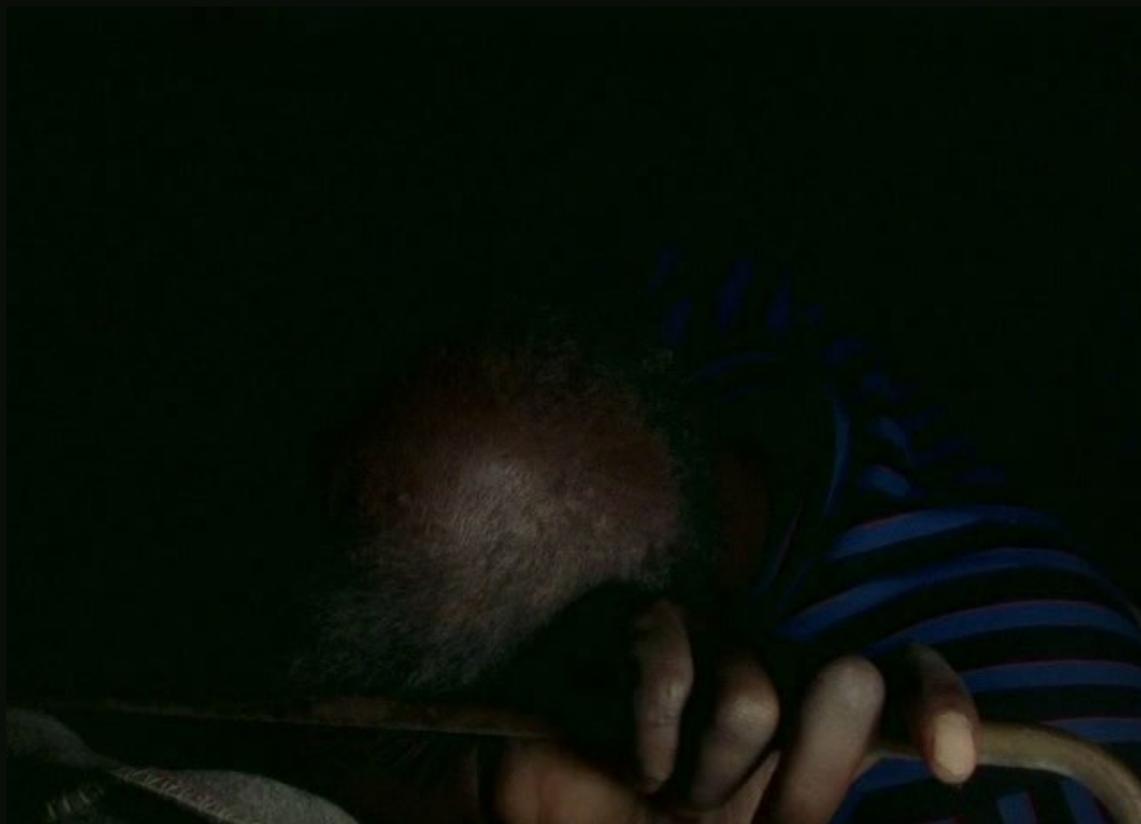










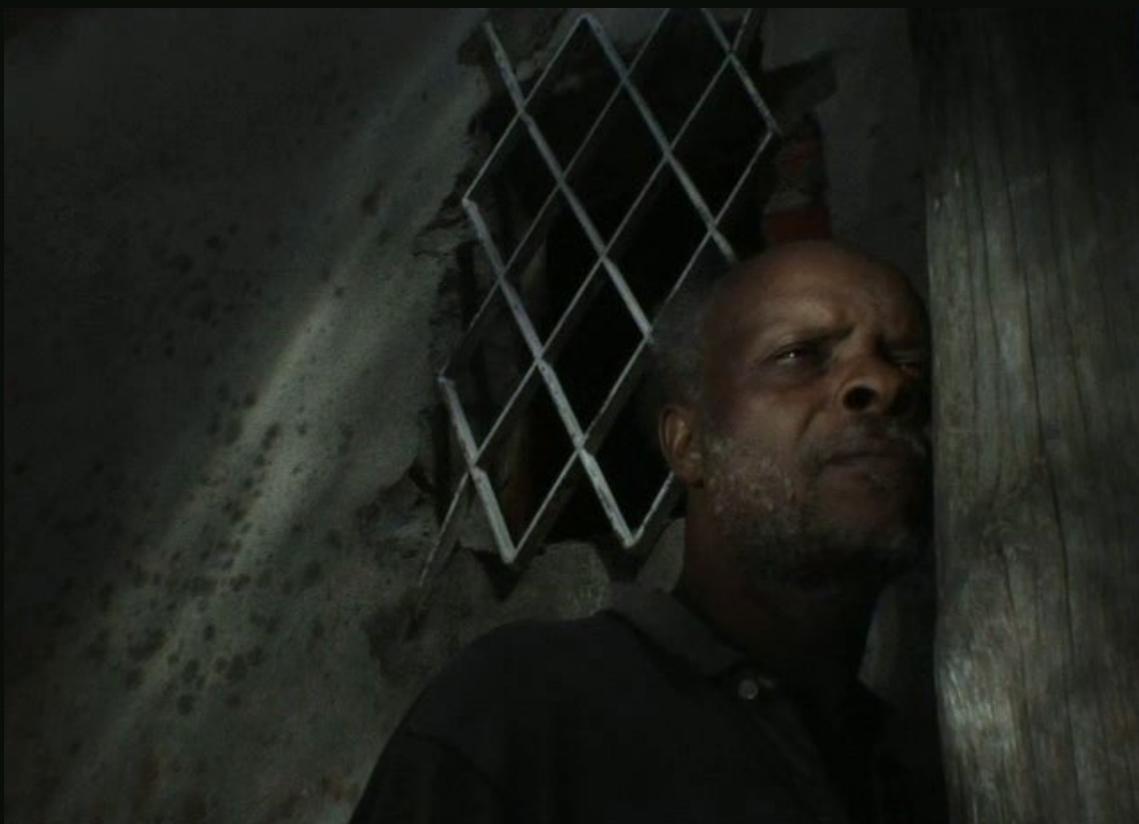
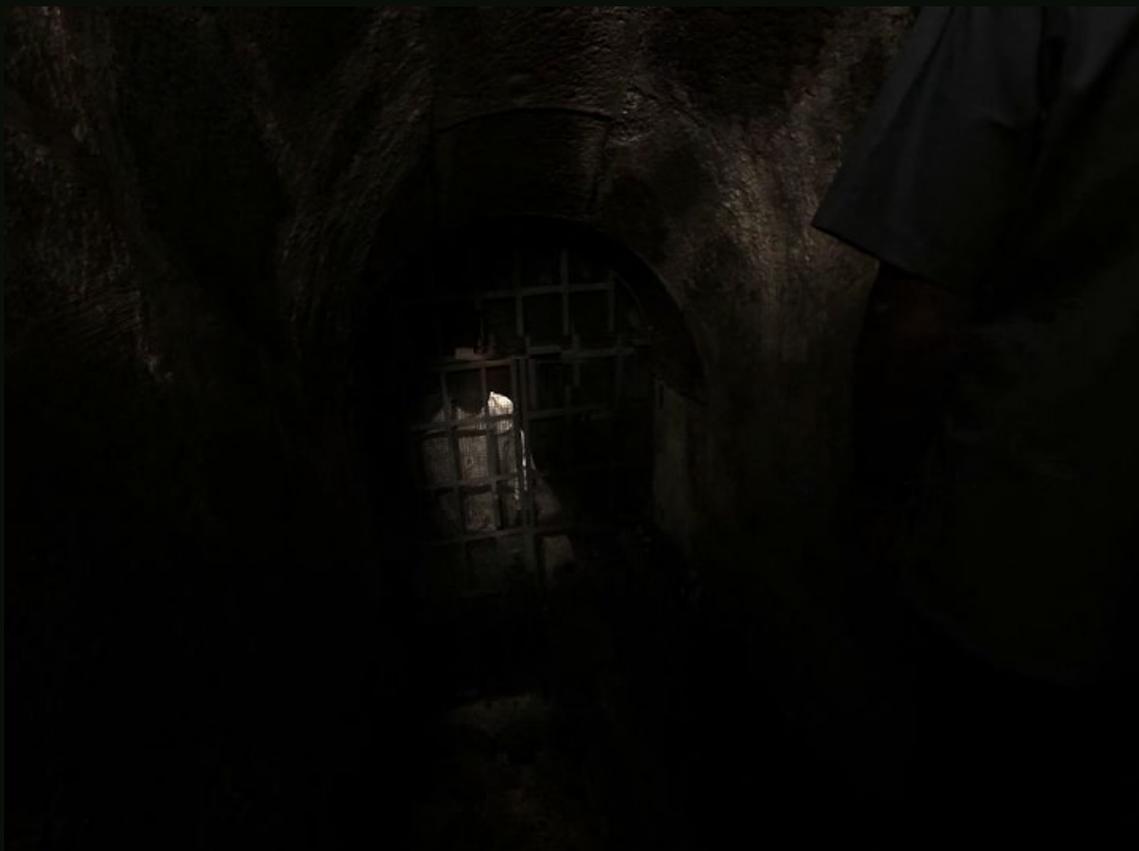




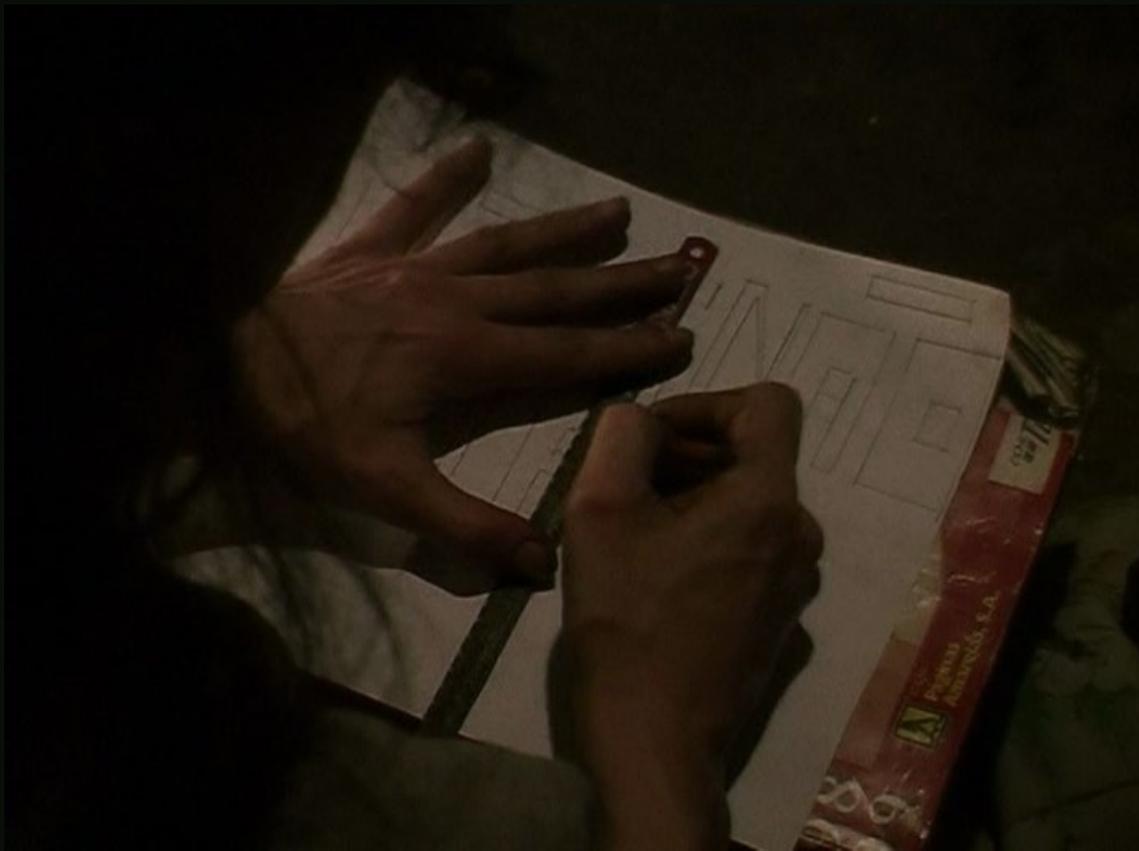




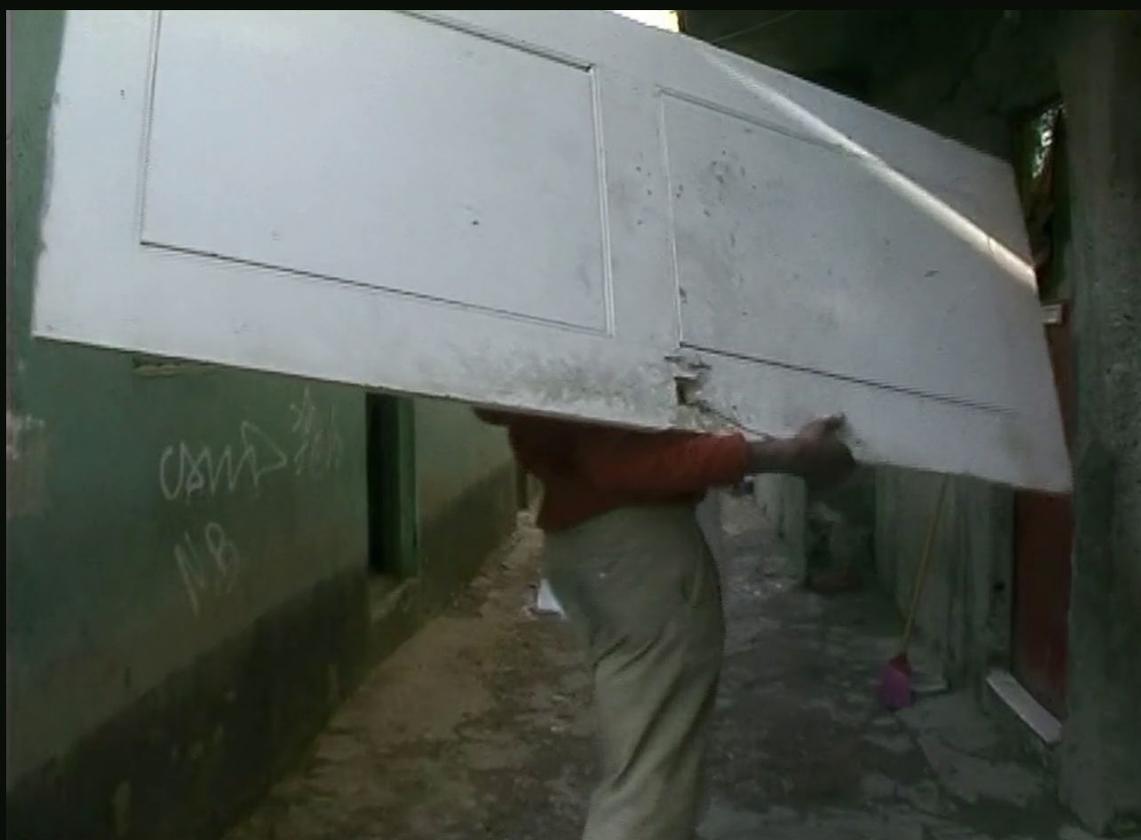












































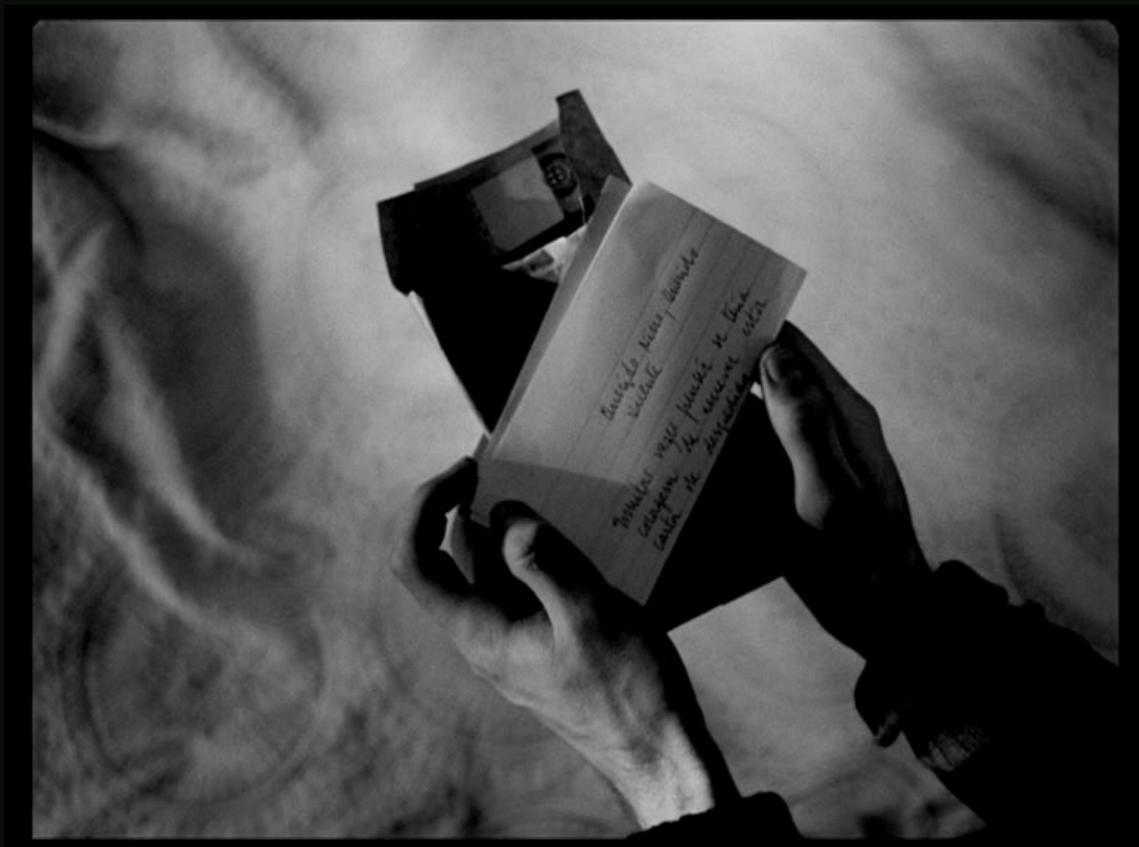
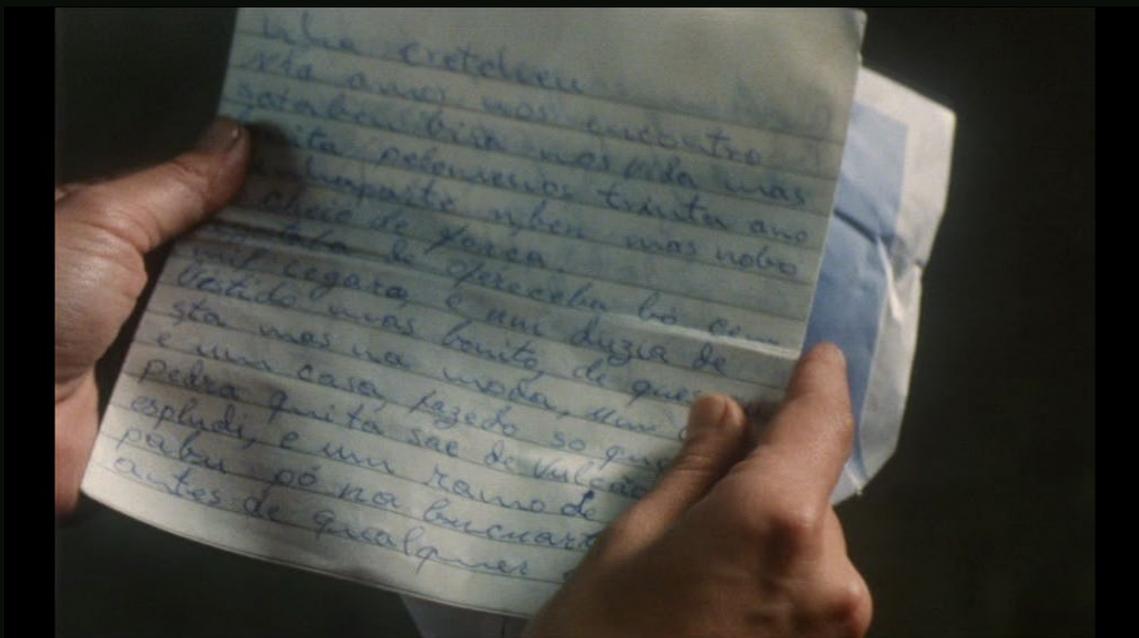
























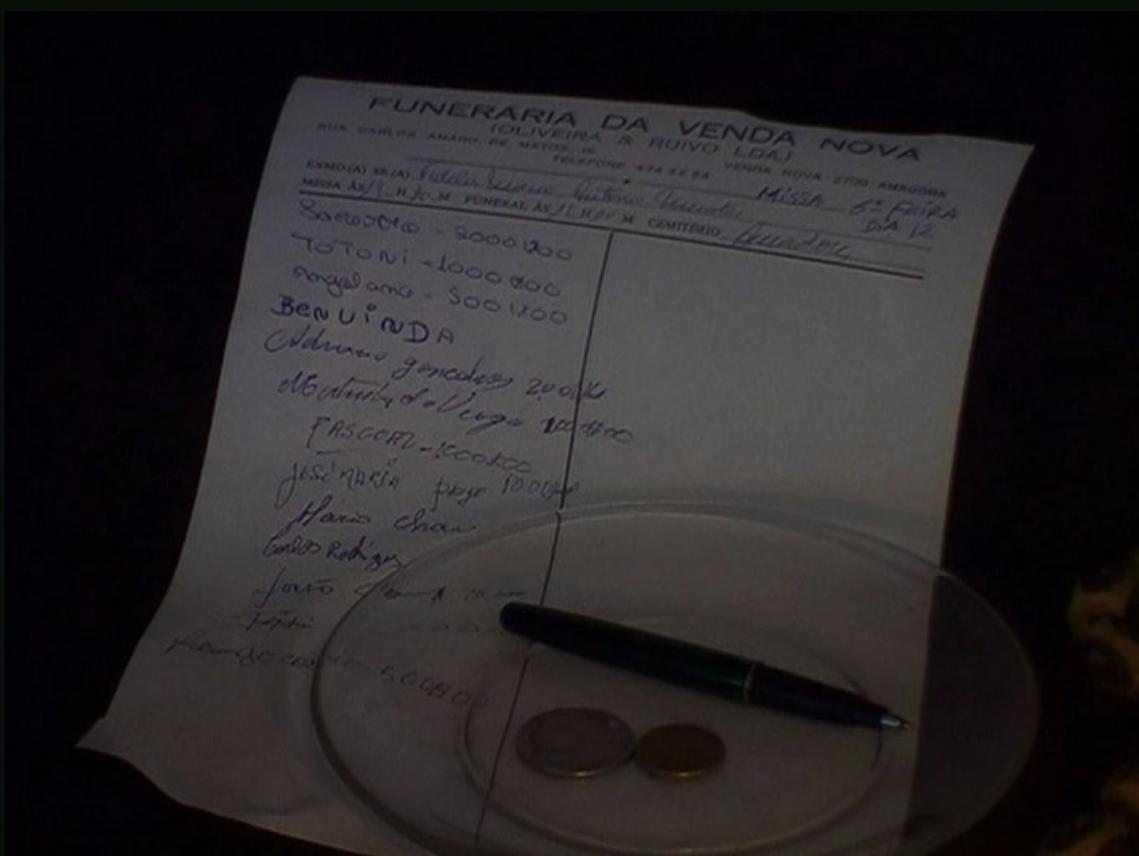










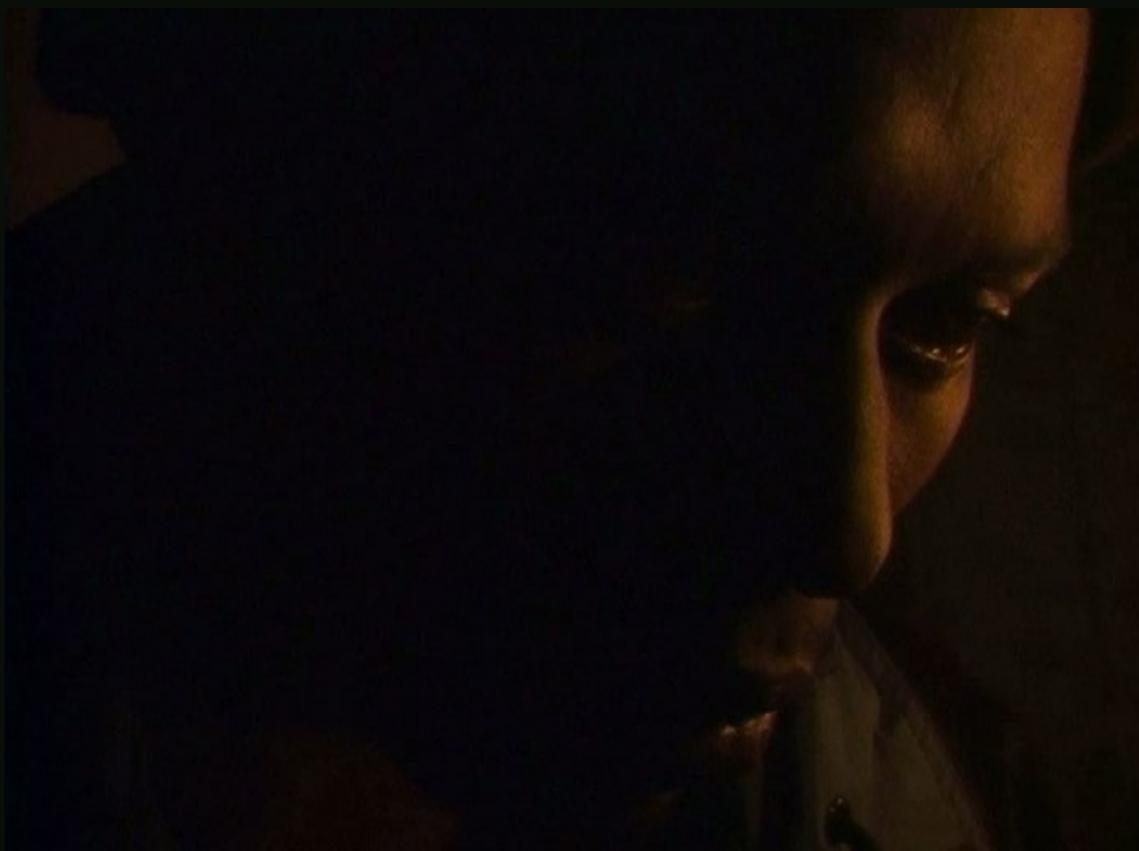




















Todas as imagens foram retiradas dos seguintes filmes de Pedro Costa:

**O SANGUE**

**CASA DE LAVA**

**OSSOS**

**NO QUARTO DA VANDA**

**JUVENTUDE EM MARCHA**

**CAVALO  
DINHEIRO**

# TRADUÇÃO



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

# CONTRA A OBSCURIDADE

Marcel Proust

Trad. Inês Morais

«É da escola jovem?» pergunta a todo o estudante de vinte anos que faz literatura todo o senhor de cinquenta anos que não a faz. «Confesso que não compreendo, é preciso ser iniciado... Além disso, nunca houve tanto talento; hoje quase toda a gente tem talento.»

Ao tentar destacar da literatura contemporânea algumas verdades estéticas que estou ainda mais certo de me aperceber de que ela as assinala ela mesma, ao negá-las, vou expor-me à acusação de ter querido desempenhar antes da idade o papel do senhor de cinquenta anos: não mantive no entanto a sua linguagem. Creio com efeito que, como todos os mistérios, a Poesia nunca pôde ser inteiramente penetrada sem iniciação e mesmo sem eleição. Quanto ao talento que nunca foi muito comum, parece que raramente o houve menos do que hoje. Certamente que se o talento consiste numa certa retórica ambiente que aprende a fazer «versos livres» como uma outra aprendia a fazer «versos latinos», cujas «princesas», «melancolias», «reclinadas» ou «sorrindo», cujos «berilos» pertencem a toda a gente, pode dizer-se que hoje toda a gente tem

talento. Mas aí não são senão conchas vãs, sonoras e vazias, pedaços de madeira apodrecidos ou ferragens enferrujadas que a enchente da maré atirou para a costa e que o primeiro que chega pode apanhar, se quiser, desde que ao retirarem-se a geração não os tenha levado. Mas que fazer da madeira apodrecida, frequentemente destroços de uma bela frota antiga — imagem irreconhecível de Chateaubriand ou de Hugo...

Mas é tempo de voltar ao erro de estética que quis assinalar aqui e que me parece despojar de talento tantos jovens originais, se o talento é com efeito mais do que a originalidade do temperamento, quero dizer, o poder de reduzir um temperamento original às leis gerais da arte, ao génio permanente da língua. Este poder falta certamente a muitos, mas outros, suficientemente dotados para o adquirir, parecem sistematicamente não aspirar a ele. A dupla obscuridade que disso resulta nas suas obras, obscuridade das ideias e das imagens, por um lado, obscuridade gramatical, por outro, será ela justificável em literatura? Vou tentar examiná-lo aqui.

\* \* \*

Os jovens poetas (em verso ou em prosa) teriam um argumento preliminar a fazer valer, para ilu-

dir a minha questão.

«A nossa obscuridade», poderiam eles dizer-

-nos, «é esta mesma obscuridade que se censurava a Hugo, que se censurava a Racine. Na língua, tudo o que é novo é obscuro. E como poderia a língua não ser nova, quando o pensamento, quando o sentimento não são mais os mesmos? A língua, para permanecer viva, deve mudar com o pensamento, prestar-se às suas necessidades novas, como as patas que se espalmam nas aves que irão caminhar sobre a água. Grande escândalo para aqueles que não tinham nunca visto aves senão andar ou voar; mas concluída a evolução, sorrimos por ela ter chocado. Um dia, o espanto que vos causamos espantará, como espantam hoje as injúrias com que o classicismo no seu fim saudou os inícios do romantismo.»

Eis o que nos diriam os jovens poetas. Mas nós, tendo-os felicitado em primeiro lugar por

estas palavras engenhosas, dir-lhes-íamos: Não querendo sem dúvida fazer alusão às escolas preciosas, vós haveis jogado com a palavra «obscuridade» ao elevar tão alto a nobreza da vossa. Ela é, pelo contrário, bem recente na história das letras. É uma coisa diferente o espanto e, se quiserdes, o mal-estar que puderam causar as primeiras tragédias de Racine e as primeiras odes de Victor Hugo. Ora, o sentimento da mesma necessidade, da mesma constância das leis do universo e do pensamento, que me proíbe de imaginar, ao modo das crianças, que o mundo vai mudar ao sabor dos meus desejos, impede-me de crer que as condições da arte, sendo subitamente modificadas, as obras-primas serão agora o que nunca foram, no decurso dos séculos: quase ininteligíveis.

\* \* \*

Mas os jovens poetas poderiam responder: «Espanta-se que o mestre seja obrigado a explicar as suas ideias aos seus discípulos; mas não é o que sempre aconteceu na história da filosofia, onde os Kant, os Espinoza, os Hegel, tão obscuros quanto profundos, não se deixam penetrar sem dificuldades bem grandes. Ter-se-á equivocado quanto ao carácter dos nossos poemas: não são fantasias, são sistemas.»

O romancista que recheia de filosofia um romance que será inestimável aos olhos do filósofo tal como aos do literato, não comete um erro mais perigoso do que aquele que acabo de atribuir aos jovens poetas e que eles não só puseram em prática, como erigiram em teoria.

Eles esquecem, como este romancista, que se o literato e o poeta podem chegar com efeito tão profundamente à realidade das coisas como o próprio metafísico, é por um outro caminho, e que a ajuda do raciocínio, longe de fortalecer, paralisa o ímpeto do sentimento que é o único que pode levá-los ao coração do mundo. Não é por um método filosófico, é por uma espécie de

força instintiva que *Macbeth* é, à sua maneira, uma filosofia. O fundo de uma tal obra, como o fundo mesmo da vida, de que ela é imagem, mesmo para o espírito que a esclarece cada vez mais, permanece sem dúvida obscuro.

Mas é uma obscuridade de um género completamente diferente, fecunda a aprofundar e da qual é deplorável tornar o acesso impossível pela obscuridade da língua e do estilo.

Não se dirigindo às nossas faculdades lógicas, o poeta não pode beneficiar do direito que tem todo o filósofo profundo de parecer em primeiro lugar obscuro. Dirige-se ele a elas, pelo contrário? Sem chegar a fazer metafísica, que quer uma língua muito mais rigorosa e definida, ele cessa de fazer poesia.

Uma vez que nos dizem que não se pode separar a língua da ideia, aproveitaremos para fazer notar aqui que se a filosofia onde os termos têm um valor quase científico deve falar uma língua especial, a poesia não pode fazê-lo. As palavras não são puros signos para o poeta. Os simbolistas serão, sem dúvida, os primeiros

a conceder-nos que o que cada palavra guarda, na sua figura ou na sua harmonia, do encanto da sua origem ou da grandeza do seu passado, tem sobre a nossa imaginação e sobre a nossa sensibilidade um poder de evocação pelo menos tão grande como o seu poder de estrita significação. São estas afinidades antigas e misteriosas entre a nossa língua materna e a nossa sensibilidade que, em lugar de uma linguagem convencional como são as línguas estrangeiras, fazem dela uma espécie de música latente que o poeta pode fazer ressoar em nós com uma doçura incomparável. Ele rejuvenesce uma palavra tomando-a numa velha acepção, desperta entre duas imagens disjuntas harmonias esquecidas, a todo o momento faz-vos respirar com delícias o perfume da terra natal. Aí está para nós o encanto nato do falar de

França — o que parece significar hoje o falar do Sr. Anatole France, uma vez que é um dos poucos que quer ou que sabe servir-se dele ainda. O poeta renuncia a este poder irresistível de acordar tantas belas adormecidas em nós se fala uma língua que não conhecemos, onde os adjectivos, se não incompreensíveis, pelo menos demasiado recentes para não serem mudos para nós, sucedem-se em proposições que parecem traduzidas em advérbios intraduzíveis.

Com a ajuda das vossas glosas, chegarei talvez a compreender o vosso poema como um teorema ou como uma charada. Mas a poesia pede um pouco mais de mistério e a impressão poética, que é muito instintiva e espontânea, não se produzirá.

\* \* \*

Passarei quase em silêncio a terceira razão que poderiam alegar os poetas, quero dizer, o interesse das ideias ou das sensações obscuras, mais difíceis de exprimir, mas também mais raras, do que as sensações claras e mais correntes.

Seja como for, no que diz respeito a esta teoria, é demasiado evidente que se as sensações obscuras são mais interessantes para o poeta, é na condição de as tornar claras. Se ele percorre a noite, que seja como o Anjo das trevas, aí levando a luz.

Finalmente chego ao argumento mais frequentemente invocado pelos poetas obscuros em favor da sua obscuridade, a saber, o desejo de proteger a sua obra contra os golpes do vulgar. Aqui, o vulgar não me parece estar onde se pensa. Aquele que faz de um poema uma concepção tão ingenuamente material para crer que ele pode ser compreendido por outros meios que não o pensamento e o sentimento (e se o vulgar pudesse atingi-lo assim, ele não seria vulgar), esse tem da poesia uma ideia infantil e grosseira que se pode precisamente censurar no vulgar.

Esta precaução contra os golpes do vulgar é portanto inútil às obras. Qualquer olhar retrospectivo para o vulgar, seja para o lisonjear por uma expressão fácil, seja para o desconcertar por uma expressão obscura, fizera falhar para sempre o alvo ao arqueiro divino. A sua obra guardará impiedosamente o vestígio do seu desejo de agradar ou de desagradar à multidão, desejos igualmente medíocres, que arrebatarão, infelizmente, leitores de segunda ordem...

Que me seja permitido dizer ainda do simbolismo, de que em suma se trata sobretudo aqui, que ao pretender negligenciar os «acidentes de tempo e de espaço» para nos mostrar apenas verdades eternas, ele menospreza uma outra lei da vida que é a de realizar o universal ou eterno, mas apenas nos indivíduos. Nas obras como na vida, os homens, por muito gerais que sejam, devem ser fortemente individuais (cf. *Guerra e Paz*, *O Moinho à Beira do Floss*), e podemos dizer deles, como de cada um de nós, que é quando são mais eles próprios que realizam o mais largamente a alma universal.

As obras puramente simbólicas arriscam portanto ter falta de vida, e por isso de profundidade. Se, além disso, em lugar de tocar o espírito, as suas «princesas» e os seus «cavaleiros» propõem um sentido impreciso e difícil à sua perspicácia, os poemas, que deveriam ser símbolos vivos, não são senão frias alegorias.

Que os poetas se inspirem mais na natureza, onde, se o fundo de tudo é uno e obscuro, a forma de tudo é individual e clara. Com o segredo da vida, ela ensinar-lhes-á o desdém da obscuridade. Será que a natureza nos esconde o sol ou os milhares de estrelas que brilham sem véus, resplandcentes e indecifráveis aos olhos de quase todos? Será que a natureza não nos faz tocar, rudemente e a nu, o poder do mar ou do vento do oeste? A cada homem ela concede exprimir claramente, durante a sua passagem sobre a terra,

os mistérios mais profundos da vida e da morte. Serão eles por isso penetrados pelo vulgar, apesar da vigorosa e expressiva linguagem dos desejos e dos músculos, do sofrimento, da carne a apodrecer ou viçosa? E eu deveria citar sobretudo, uma vez que é a verdadeira *hora de arte* da natureza, o luar onde apenas para os iniciados, ainda que brilhe tão docemente sobre todos, a natureza, sem um neologismo depois de tantos séculos, faz luz com a obscuridade e toca flauta com o silêncio.

Tais são as observações que cri útil expor, a propósito da poesia e da prosa contemporâneas. A sua severidade para com a juventude que se gostaria, quanto mais se a ama, ver fazer melhor, tê-las-ia tornado mais convenientes na boca de um velho. Que se me desculpe a franqueza delas, mais meritória talvez na boca de um jovem.

# WORKSHOP



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

# SOBRE PASCOAES

Sofia A. Carvalho

O título estabelecido, sendo intencionalmente amplo, requer um procedimento metodológico de delimitação temática. Porém, esta restrição pretende mostrar a sistematicidade e a robustez do pensamento de Pascoaes, independentemente da expressão genológica escolhida pelo autor, bem como sublinhar um aspecto pouco referenciado sobre Pascoaes, por insuspeito, que é o seu mordaz sentido de humor. É este último o resultado da atenção precisa com que o autor trabalha o sentido literal dos conceitos, a par da força crítica que lhes imprime.

Assim, e para que se torne exequível o argumento, o percurso que proponho é partir da leitura de uma estrofe da obra *Regresso ao Paraíso* (1912), que servirá de abertura ao tópico que gostaria de tratar, cotejando-a com duas das obras de maturidade do autor: *Santo Agostinho* (1945) e *O Empecido* (1950). A escolha destas duas obras prende-se com o facto de *O Empecido*, cujo título inicial seria *Idílio Pastoril*, surgir como uma obra coeva da biografia *Santo Agostinho*. Isto é: sabendo que a redacção da biografia termina em Outubro de 1944, noto que o prólogo desta novela singular data de 1945. Assim, e ainda que distem na sua publicação em cinco anos, o início da escrita de *O Empecido* revela-se próximo do final da redacção da biografia.

Leia-se a estrofe de *Regresso ao Paraíso*:

As montanhas, as árvores e os rios  
Tinham para os Demónios outro nome,  
O nome verdadeiro;  
Porque as almas ocultas da Natura  
Apenas se desvendam aos Poetas  
E aos anjos da Revolta.  
(Pascoaes, s/d: 111)

O que desta leitura me importa realçar é justamente aquilo que Pascoaes entende por «nome verdadeiro» e, a partir dessa compreensão, tentar perceber quais as qualidades ou atributos distintivos do poeta, esse anjo da Revolta, para que consiga aceder ao nome verdadeiro das coisas. Simultaneamente, analisarei em *O Empecido* [OE] a atribuição específica de um nome e, através do cotejamento dessa obra com a de *Santo Agostinho* [SA], proporei uma exegese da temática do desejo que permitirá deslindar qual a natureza singular do poeta.

Dando vazão ao primeiro tópico, diria que, segundo Pascoaes, existem duas famílias de palavras: a primeira, que inclui palavras vazias de sentido, porque o seu revestimento surge como enclausuramento do que, em si, é excesso — destas só podemos vislumbrar as pegadas que, logo, se furtam a uma delimitação proposicional; a segunda, que compreende palavras que encaixam perfeitamente no quadro semântico e nocional que lhes cabe, não apenas pela total convergência

entre o significado e o significante, mas, sobretudo, porque o que significam não atinge o carácter de grandiosidade das primeiras. Uma servem o propósito dialógico e comunicacional. Outras sugerem os domínios do excesso — «Ó palavras onde não cabe o nosso pensamento!» (SA, 1945: 123). Clarifica a este propósito Pascoaes:

As palavras Deus, eternidade, infinito, são as mais ocas de sentido, porque não podem contê-lo, o que é bastante triste. A palavra infinito tem um sentido, que lhe foge infinitamente; e, na palavra Deus, tal fuga é repentina. Mas um templo cabe dentro da palavra templo. Certos significados quebram o invólucro verbal, e desaparecem a voar. (SA, 1945: 17)

É esta última família vocabular que vai ocupar Pascoaes na construção eidética da sua obra, concedendo o autor uma clara predilecção ao campo psicológico e dramático das suas personagens, já que «o destino da nossa pessoa é ser um pequenino Universo espiritualmente dilatado até às alturas da divindade» (SA, 1945: 18).

O prólogo de *O Empecido* não é de somenos importância para encontrar não só o timbre de um novo rumo literário na obra de Pascoaes, mas também para perceber que nem sempre se pode concordar com o que um autor escreve sobre os seus propósitos. Diz assim Pascoaes:

Este livrinho inicia uma nova fase da minha obra literária. A novela é terreno que eu trilho pela primeira vez. Perdoe-me o leitor, portanto, a hesitação dos meus passos de menino, e não de velho, que eu não creio na meninice dos velhos, embora creia na velhice dos meninos... E viva a Primavera nos versos de Castilho! (OE, s/d: n.p.)

Este escrito, e contrariando o autor, não é uma novela. Não o é por falta, mas por excesso. Basta uma primeira leitura para perceber a sua índole indomesticável: o que aqui encontro é o trabalho de um fisionomista de ideias e de sentimentos, que vira a alma do avesso para melhor a com-

prender — a alma essa «estranha e mágica palavra» (*Versos Pobres*, s/d: 42).

Ora, o dom deste incrível fisionomista é o seu temperamento dominador. A força de visão — entendida como acto consciente de perceber cósmica e intimamente as coisas — é tal que as personagens gravitam de umas para as outras por força da dupla plasticidade do autor, a seu tempo cognitiva e imaginativa.

Relembrando o carácter obsessivo do autor, esse «maníaco escritor» como tão finamente se caracteriza (*Duplo Passeio [DP]*, 1994: 103), não me é indiferente a atenção dada pelo mesmo à relação entre António e Maria em *O Empecido*, depois de ter convivido com as duas personagens da biografia, Mónica e Agostinho. É certo que nesta relação a presença maternal, por excesso feminino de devoção e arrependimento, acaba por empecer Agostinho. Mas tal excesso conduzirá o santo até à serenidade da conversão, isto é, a um regresso ao colo materno por exaustão. Sobre este tipo específico de conversão Pascoaes não deixa de ser implacável ao afirmar: «Viver é sofrê-la, não satisfazê-la. Satisfazê-la não é ser poeta: é ser bispo» (SA, 1945: 100).

Também António acabará por ficar empecido por excesso de apropriação de Maria, isto é, António é a mãe que, depois de morta, nele renasce. Viva gerou o filho; morta é gerada por ele, tal o domina a recordação da mãe alucinada (cf.: OE, s/d: 281). Maria é a mãe absoluta que, depois de morta, não só continua a influenciar o destino do filho, como se torna aparição da Virgem Maria para o vulgo. Na verdade, entre Mónica e Agostinho, tal como entre Maria e António, a distância é muito pequena.

Todavia, o caso assume uma forma pungente em *O Empecido*, pois a existência de António «[...] será uma espécie de roupa emprestada — um tecido de emoções mal aderido à sua pessoa [...]. Será para si mesmo um companheiro fantástico [...]. Nem é dele a fisionomia, mas dum anjo» (OE, s/d: 16-17).

Respeitando o ritmo dualista do pensar de Pascoaes, e à semelhança do que acontece com Agostinho ao ver-se perseguido por duas figuras do Desejo (Tentação e Mónica), também António é açoitado por duas imagens femininas: a da mãe, de temperamento nervoso e litúrgico (*OE*, s/d: 15), e a de Isabel, que contraria a energia do seu nome: «Se o calor lhe lembra a mãe, a fogueira é imagem de Isabel. Oh, aquele perfil diabólico! O belo em demónio é terrivelmente sedutor; em anjo, leva-nos à oração... De longe, sedu-lo a rapariga; de perto, atemoriza-o [...]» (*OE*, s/d: 22).

Tal como Santo Agostinho, António surge como «[...] vítima de tendências contrariantes da sua vontade, que era abraçá-la até lhe quebrar as costelas, beijá-la até lhe carbonizar a cara!» (*OE*, s/d: 21). E como não lembrar aqui a lição de Schopenhauer, referência familiar e explícita na biografia de *Santo Agostinho*, sobre o desejo como motor do sofrimento — «todo o sofrimento resulta de uma desproporção entre aquilo que desejamos e o que podemos obter» (*Mundo como Vontade e Representação*, s/d: 120, §16).

Na linha do autor alemão, Pascoaes convoca a máxima do *Desejo Insatisfeito* — temática presente não só em *Santo Agostinho* e em *O Empecido*, mas em toda a sua produção literária. Porém, veja-se o que diz Pascoaes sobre o tópico do desejo em *O Empecido*:

O desejo não respeita ninguém... Ausente, a rapariga deslumbra-o. E neste deslumbramento há o despertar do instinto sexual [...]. É como se a rapariga estivesse dentro e fora dele; isto é, no seu coração e nos seus braços. [...] O amor nasce da ausência. Um ser ausente fala-nos à imaginação, essa amante olímpica de Homero. E imaginar é já divinizar. O amor excede as nossas palavras, e jaz mergulhado, ao longe, no mistério. E eis o que salva os tocadores da orfaica lira. (*OE*, s/d: 23)

Interessa-lhe, pois, o combate dessas forças contrariantes da vontade e, ao defender que no campo moral não existem crenças falsas nem

verdadeiras, mas fracas e fortes, Pascoaes acaba por afirmar, com arguta lucidez, que o valor da conversão é, algumas vezes, de carácter político (cf.: SA, 1945: 105).

Não sendo esta a única leitura possível acerca do tópico da conversão, porquanto esta poderá também indiciar uma viragem da consciência — próxima, a título de exemplo, quer do entendimento fenomenológico de William James (*The Varieties of Religious Experience*) e da análise filosófica de Pierre Hadot (*Exercices Spirituels et Philosophie Antique*), quer de Simone Weil em *La Pesanteur et la Grâce* — importa-me aqui cristalizar a posição argumentativa de Pascoaes sobre a conversão agostiniana, já que esta será útil para analisar o tópico do desejo e para determinar o perfil peculiar do poeta.

Por conseguinte, a manifestação da conversão de Agostinho assume para o autor um carácter de frouxidão que abala o sistema da dualidade, não só porque implica a opção por um caminho, anulando a angústia e o ímpeto criminoso que tanto seduz a atenção analítica de Pascoaes, mas também porque o caminho escolhido padece de justificação racional. Atente-se na elucidativa passagem:

Agostinho converteu-se. Mas conversão é contradição, um ato trémulo ou que hesita entre o sincero e o fingido. No seio da própria verdade, toca a falso... qualquer ato intelectual-emotivo, ou quente e frio, representa um conflito entre o pensamento e o sentimento, em que este *parece* vencer aquele. Quem muda de crença, por imaginar que estava em erro, como pode confiar no seu critério? Quem se enganou, não voltará a enganar-se? Angustiosa interrogação para um espírito *inteligente*, pois há espíritos *estúpidos*: — os que se imaginam inteligentes. (SA, 1945: 99)

O que move este autor é a vida séria ou contemplativa, bem como a crise agónica que a mesma comporta. Agostinho, descrito como tendo um temperamento sensual, místico e inquietante,

não passará a provação demoníaca, cederá e entregará a máscara de Bispo de Hipona. Por outras palavras: satisfazendo o desejo, mata a poesia que se alimenta do combate desiderativo do saber e da dúvida.

Esta atmosfera desiderativa gera e transforma espiritualmente os seres que habitam a nossa fauna psíquica, sublimando-a pelo princípio de excedência que, segundo Pascoaes, rege o funcionamento psicológico e cósmico: «A Psicologia é uma Superzoologia» (DP, 1994: 173). Veja-se essa mesma incidência temática nas duas obras em análise:

Também o nosso *eu individual* é um ente supremo, emanado da nossa Fauna psíquica, onde há cavalos, centauros, pássaros e anjos, o leão da selva e o da etérea constelação. Mas ele domina toda a Fauna, ou imagina dominá-la, lá de cima, do trono imperial. E aspira à imortalidade e à divindade. E talvez alcance tudo, se, porventura, o *desejar se converte no desejado*. Não é ele o produto dum desejo do nosso ser, no seu trabalho de auto-criação dum estado consciente ou o mais apto para viver? (SA, 1945: 39)

Não sabemos até que ponto a fantasia trabalha carnalmente, ou quanto ela pode intervir na organização celular dum ser humano [...]. O António, repito, é filho da Maria e dum ente fabuloso, ou santo espírito, que se introduz no leito de certas mulheres dotadas de imaginação poética. (OE, s/d: 46-47)

Retomando o argumento inicial sobre a não arbitrariedade do nome verdadeiro, apenas apreendido e compreendido pelo poeta, encontro em *O Empecido* terreno fecundo para perceber o intento de Pascoaes em, pelo nome, querer definir e cristalizar o drama confuso dos sentimentos das suas personagens e, nesse caso específico, querer determinar o ente fabuloso que é o pai de António:

O pai fuma, pega na sacola por desfastio, passeia, com ela ao ombro, nas leiras cultivadas por um irmão. O seu único cuidado é tratar do penso da vaca, mais do seu amor, muito mais, do que a esposa. Como ele a afaga e acaricia, e lhe anedia o pêlo, com a mão direita só ternura, com a esquerda é só erva... Ternura e erva, ou erva sentimental e a dos lameiros. Não resiste: beija-a no focinho. Junto da vaca, é uma espécie de homem-boi (já houve homem-cavalo) ou um boi falhado, não no moral, mas no físico, ou sem a anatomia do simpático quadrúpede, condenado a trabalhos forçados até ao dia em que o matam no açougue. (OE, s/d: 15)

Esta descrição do pai de António marca o temperamento bovino de Albino (OE, s/d: 66), já que em *Santo Agostinho* Pascoaes também sustenta que «O homem é ele e o mundo. Um boi é ele sozinho [...]» (SA, 1945: 37). Posto isto, Albino é uma espécie de pessoa errada. Sendo uma espécie de pessoa errada é natural que as suas ideias e sentimentos padeçam do mesmo erro. Ora, convicta de que o nome da personagem não surge como uma atribuição casual, antes como traço distintivo da visão do poeta, já que «Entre nós e o nosso nome há relações inexplicáveis, como entre o Verbo e a Carne.» (OE, s/d: 170), estou em crer que o nome do pai de António, Albino, se encontra próximo da sua natureza, quer fonética, quer etimológica. Atente-se, a este propósito, na contundente e sardónica descrição do encontro de Albino com a sua *ruça*:

Mas a vaca é a Ninfa, a semideusa tutelar da casa. Está na sua corte como Aretusa na fonte siracusana. O padre reserva-lhe algum vinho embebido em nacos de boroa. Finda a ceia, leva as sopas, numa tigela, à sua querida ruça, a *minha ruça*, como ele lhe chama, pondo, em voz humana, um mugido carinhoso. A vaca espera-o, àquela hora, e talvez o confunda com um animal da sua espécie, mas de mãos no ar, raquítico, descornado por deficiência autocriadora... [...]. O espírito do Albino avulta, diante da ruça, como um boi exótico, falhado... [...] ... A

ruça, mal o descobre, alonga o pescoço para ele, abre as narinas sensuais, e solta um mugido surdo intraduzível, ou apenas traduzível em latim vergiliano. Uma declaração de amor? Muge, mete o focinho na tigela, e saboreia eucaristicamente o pão e o vinho.

Se o Albino é padre zoólatra, a vaca, além de Ninfa, é sacerdotiza faraónica, com todos os bóis Ápis na aristocrática ascendência. (OE, s/d: 27)

Após a leitura deste excerto e ao atentar no nome peculiar desta personagem — Albino — torna-se difícil não recuperar a noção do distúrbio congénito do albinismo, cujas consequências poderão derivar em defeitos de visão ou, em última instância, em cegueira. Assim, o pai de António sofrerá de uma espécie de defeito de visão ou cegueira, porquanto não só confunde a sua esposa com a *ruça* da sua predilecção, como também se transforma no tal ente fabuloso, esse quadrúpede mitológico que assume, por excesso ou falha, uma forma humana no instante em que o sentimento vivo de bovino o domina, surgindo este ao invés do nome (OE, s/d: 191).

Ainda a este respeito, lembra certamente Pascoaes que o homem não se distingue da turba pelo sentimento, mas pela capacidade de o intelectualizar (cf.: SA, 1945: 57) e é por isso que Albino, através da figura tutelar da sua *ruça*, se torna para Pascoaes

antipaticamente humano, com bigode no focinho e perisca acesa. [...] Isolado da mulher e do filho, todo o seu pensamento está na vaca, a acariciar-lhe o pêlo, a beijá-la desde os cascos, rescendentes a bosta, à boca cheirosa a erva ruminada e evolada em místicos mugidos, porque são misteriosos. Uma declaração de platónico amor, em sons inarticulados, seria um enigma para os próprios discípulos de Platão. (OE, s/d: 64)

Portanto, e no interesse do argumento, assumirei que o nome verdadeiro do pai de António é uma deformação vocabular de *bovino* — «Albino é bovino excessivamente» (OE, s/d: 197). Esta

derivação, ponderada e intencional, não sendo ingénua, representa para Pascoaes uma espécie de manifestação da loucura ingénita ou dessa *Fauna psíquica* que é o homem. Neste sentido, é possível que Albino, espécie estranha de «boi humanizado» ou «falsificado» (OE, s/d: 175 e 244), não seja o único pai de António, já que Pascoaes admite a intervenção de deuses na geração de certos filhos e seres fantásticos: «O Albino acaba em vaca, e a vaca começa em Albino, por um processo mitológico muito natural nos inícios da Zoologia. Que é a Mitologia senão uma Pré-Zoologia?» (OE, s/d: 80).

Aclarado que está o nome verdadeiro da personagem, espécie de transição da «História Natural para a História Mitológica» (OE, s/d: 176) ou do amante para a coisa amada, resta tentar perceber em que medida o poeta se torna inimigo ou contraponto negativo da personagem, isto é, daquilo que é por si criado (OE, s/d: 178). Para que o argumento se torne claro e evidente, convém recuperar o mote do *Desejo insatisfeito*:

O desejo sexual é a própria vida a perpetuar-se; mas, satisfeito, desgosta-se ou fica arrependido. Não é a sua insatisfação a sua imortalidade e a energia criadora do nosso espírito? Ou então esse desgosto é o pessimismo do homem, a sua origem patológica, como se a vida, para o criar, adoecesse. (OE, s/d: 85)

De facto, ao longo de toda a sua produção literária, Pascoaes apresenta a Criação como doença. Fá-lo de forma reiterada: «Que é o Universo senão uma doença de Deus a manifestar-se materialmente? As estrelas são hemoptises, e os mundos tumores malignos. Deus está condenado à morte, mas não acaba de morrer. É eterna a sua agonia» (*Penitente*, 2002: 154). Pois bem: se a Criação é entendida como morte e doença, torna-se consequente afirmar que o homem é «de origem patológica» (*Homem Universal*, 1993: 50).

Portanto, se se encontra, dum lado, o desconcerto das almas que se desconhecem, ou porque

vivem contentes consigo ou porque vivem descontentes com o mundo, por outro lado, depara-se com a figura de domínio absoluto de si mesmo, a do poeta, a esculpir-se numa atitude e altitude inquebrantáveis em que domina o terrível desencanto: «Mas um poeta não se ilude; é o supremo ser desencantado e, por isso, cria encantamentos» (OE, s/d: 94).

O que se pode concluir daqui é que, em primeiro lugar, o homem é «Tudo menos homem» (OE, s/d: 197), porquanto não usa a figura que lhe pertence: «Na do Albino dá-se o regresso do bípede implume ao quadrúpede peludo; ou, antes, é uma alma de boi transmigrada para um homem [...]» (OE, s/d: 211); em segundo lugar, o poeta é o ser desiludido, entendido no sentido literal, isto é, sem ilusões. Daí o seu manifesto interesse de estudo e análise pela realidade.

Se, segundo Pascoaes, cada homem é o «Hotel da Barafunda» (OE, s/d: 239) — lembra Miguel Tamen que esta expressão designava a aldeia dos macacos no Jardim Zoológico, aspecto altamente significativo para a compreensão do sistema de Pascoaes —, isso deve-se ao facto de andar sempre de mãos dadas com a fantasia. Esta última, por sua vez, poderá tornar-se desejo satisfeito ou «desdobramento espectral da sexualidade» (OE, s/d: 254), pois o poeta, que assiste à cena, encontra fecundidade criativa no seu contrário, interferindo sempre que domina a fantasia e impondo a essa espécie de exaltação o refreio da sua actividade crítica e vigilante, cuja força reside no crânio e no axioma do *Desejo Insatisfeito* (*A Minha Cartilha* [AMC], 1954: 38).

Em Pascoaes, o poeta é aquele possui o dom racional da distinção, só ele é capaz de fixar e cristalizar a verdadeira natureza de coisas, virtude profundamente sólida e forte, ao contrário das personagens líquidas que descreve e que com ele não se confundem. É a sua incisa capacidade racional, espécie de instrumento de luta contra o drama fantástico, que permite combater e distinguir o fictício do verdadeiro. E só através do domínio hierático dessa faculdade será legítimo ao poeta sustentar

que: «O desejo, que é noivado, é divórcio depois de saciado. O que temos é uma sucessão de noivados e divórcios, o drama do amor a nascer e a morrer eternamente (OE, s/d: 131).» Nesta peculiar “*escala psíquica*” (AMC, 1954: 39), António «[...] estranha a fisionomia do pai, sempre bisonha e muda, de animal errado ou transviado da sua verdadeira condição zoológica. É homem, devendo ser boi» (OE, s/d: 259). Por sua vez, o poeta é entendido como um anjo da revolta contra um pai que afinal se revela padrasto e, por isso, «[...] o Bem e o Mal progredem ao mesmo tempo. São como duas forças paralelas que se prolongam, animadas dum movimento igual em velocidade. [...] o Reino de Deus aumenta, junto do Reino de Satã que se dilata» (*Poetas Lusíadas* [PL], 1987: 70-71).

Com efeito, surgindo Deus como ponto extremo desta relação, interessa a Pascoaes o processo violento do combate espiritual do Filho com o Pai ou, analogamente, do Homem com Deus. Como indica António M. Feijó, convém, aqui, ressaltar que a apologia de Pascoaes é sempre a do Filho.<sup>1</sup> Tal posição, defendida pelo teólogo Marcion, poderá encontrar a sua síntese no aforismo de Cristo: «Ninguém conhece o Pai a não ser o Filho» (Mt, 11: 27 e MGAG, 2007: 142).

Não é assim difícil perceber o vasto alcance desta luta, cujo teor claramente maniqueísta se torna sensível, por um lado, à imperfeição e precariedade da Criação e, por outro, ao sofrimento lúcido de admitir, sem lirismos e metáforas, a dupla natureza divina:

Dói-me sempre esta frase: Deus é o mal e o bem. Mas, se não a admitirmos, incompatibilizamos Deus com a existência, ou o Criador com a Criação. Mas Deus humanizando-se, transitou da acção para a contemplação, ou de poeta para crítico, a fim de corrigir o seu Poema, que tem o mesmo título que a célebre ópera de Haydn. (AMC, 1954: 25)

É assim que a poesia repete a Criação. Da estreita afinidade entre inspiração e criação, o poeta torna-se cúmplice do Crime da Criação, embora

consiga ser mais belo na sua obra que na sua pessoa, ao contrário de Deus: «Deus decaído na criação, o poeta elevado na sua obra, representam os dois aspectos mais vivos da tragédia universal: o aspecto humano da tragédia divina e o aspecto divino da tragédia humana» (PL, 1987: 100).

Na sequência do argumento, Feijó esclarece ainda que o movimento de correcção é feito de Filho para Pai: cabe ao filho corrigir o pai, tal como à criação corrigir o criador. Neste sentido, a irresoluta correcção cósmica dos contrários adquire um aspecto agónico restrito:

Deus criando, é ele; destruindo é Lúcifer. Lúcifer, eis a razão de Deus. E o nosso corpo não é a razão da nossa alma? O bandido gera o Santo, o profeta da Plebe, esse Isaías, fulmina o padre da Sinagoga, esse Caifaz, e o Filho corrige o Pai. E temos toda a Bíblia, com as páginas em conflito — umas lampejando o perfil de Cristo, outras, a do Anticristo. (AMC, 1954: 29)

O grande tópico que atormentou Santo Agostinho e António determinará a força visionária do sistema deste autor. O movimento nervoso e tensional da mundividência de Pascoaes encontra-se sublimado pela capacidade de aperfeiçoamento que subjaz à Criação: «Se é fatal o sofrimento, entendamo-nos com ele, divinizando-o» (DP, 1994: 128).

Percebe-se, assim, em que medida o nome verdadeiro e o atributo qualitativo do poeta, que não é um mero «receptor», antes um «transformador do pensamento em actividade» (SA, 1945: 20), se tornam manifestações de uma escala psíquica distinta, cuja bitola é a excedência e a capacidade de domínio. Esclareço: Pascoaes não entra na escala de temperamentos voláteis e

instáveis que, com tanto rigor e minúcia, descreve. A insatisfação torna-se inequivocamente um princípio poético operativo. Só este exercício supremo da insatisfação, símile a uma castidade lúcida, permite a forma de expansão do desejo sempre por satisfazer.

O poder do seu temperamento é justamente esse: o de analisar o real a partir de uma inteligência firme e de uma aguçada sensibilidade. Aquela afia a capacidade cognitiva e esta, ajustada que está ao princípio do desejo insatisfeito, adelgaça-lhe a imaginação. Exemplifico:

Sim, nesta consciência que nos pertence, todo o Cosmos se glorifica e diviniza [...]. Ao culto da miséria [...] sucederá o culto da nossa nobreza intelectual, que a faculdade racional é essencial a qualquer trabalho, ou de pedreiro ou de poeta; e por isso também, *a pena é irmã da enxada*. (AMC, 1954: 31)

O inquietante poder de análise e de conhecimento da natureza humana, aliados a um sentido de humor *sui generis*, torna a obra de Pascoaes um tópico de claro interesse universal, suplantando o que possa ser historicamente localizável ou típico duma época. Pascoaes possui, pois, uma capacidade de precisão e atenção ao real a que nada escapa e parece-me que quem não compreenda a grandiosidade disto enferma de grave miopia. Claro que a sensibilidade de cada leitor poderá repelir a atmosfera criada e desconhecer a força do seu pensamento, sendo possível que lhe passem despercebidas a riqueza psicológica e a sua complexidade. Fica, no entanto, lavrada uma exortação à sua leitura.

## NOTA

- 1 Tópico também patente no poema «Chuva d'Oiro». Aqui, é cantado o paradoxo da sensualidade e da castidade que coroa o acto parturiente de Cristo: «Em seu ventre imortal e casto, recebia/ Os germens celestiaes que traz a luz do dia [...] / Que de prazer

molhava a Virgem radiosa./ Por fim, cessou a chuva d'oiro, de repente./ E Maria sentiu seu ventre omnipotente/ Dilatar-se e crescer [...] / E seu ventre se abriu e deu á eterna luz,/ Para gloria do mundo, a alma de Jesus!...» (Vida Etérea, 1906: 55).

# A VANTAGEM DA INICIATIVA: O CASO DE AUSTERLITZ

Nuno Amado

Se a guerra for, como Carl von Clausewitz<sup>1</sup> famosamente propôs, «apenas a Continuação da Política por outros meios» (Clausewitz, 28), o objectivo ulterior de qualquer acção militar terá necessariamente de ser a paz (Clausewitz, 110), ou seja, o fim do conflito armado. Esta finalidade aparentemente contraintuitiva percebe-se melhor se aceitarmos outra das definições de Clausewitz, a de que a guerra é «um acto de força para compelir o inimigo a obedecer à nossa vontade» (Clausewitz, 13). Se a guerra serve para impor a vontade daquele que exerce a força sobre o inimigo, serve necessariamente para impor a paz nos termos desse agressor.<sup>2</sup> Não obstante estas considerações genéricas, Clausewitz acredita que, na guerra, «é mais fácil defender do que atacar». Isto porque é mais fácil manter um terreno do que tomá-lo» (Clausewitz, 159). Sendo que a diferença fundamental entre a acção de defender e a acção de atacar está no conceito de iniciativa, Clausewitz parece assim considerar que é intrinsecamente mais forte aquele que não assume essa iniciativa.<sup>3</sup> Pelo contrário, estou convencido de que, quando duas forças equivalentes se opõem (e isto serve para a guerra, mas também para qualquer jogo cujo objectivo seja superar um adversário), é aquela que assume a iniciativa que tem a vantagem teórica. E creio que o triunfo de Napoleão

na batalha dos Três Imperadores,<sup>4</sup> nos arredores de Austerlitz, em Dezembro de 1805, ajuda a elucidar esta convicção.

Em Agosto de 1805, a Inglaterra, a Rússia, a Áustria, a Suécia e Nápoles formaram a Terceira Coligação contra a França. De acordo com Ian Castle, em *Austerlitz 1805: the Fate of Empires* ➔, a estratégia dos aliados pressupunha uma ofensiva em 3 frentes, e foi posta em prática de imediato. A norte, uma força conjunta russa e sueca, com o apoio britânico, deveria atacar Hanover, ficando em posição de ameaçar a Holanda. A sul, uma força composta por tropas russas, britânicas e napolitanas deveria invadir o sul de França pela Itália. Era ao centro, contudo, que a maior parte das forças aliadas se encontravam. Dos três exércitos russos, o principal era o do marechal Kutuzov, que deveria atravessar a Áustria de modo a encontrar-se com um dos três exércitos austríacos, sob comando do arquiduque Fernando (na prática, o comando pertencia ao general Mack), na Baviera. Atrás de Kutuzov viria um segundo exército russo, comandado pelo general Buxhöwden, que deveria apoiar o exército de Kutuzov ou o terceiro exército russo, sob o comando do general Bennigsen, que avançaria a norte, pela Boémia, de modo a proteger o flanco direito de Kutuzov. A sul dos três exércitos russos, entrariam em acção o exército austríaco comandado pelo arquiduque João, com o objec-

tivo de defender o Tirol e manter a ligação com o norte da Itália, e o exército austríaco comandado pelo arquiduque Carlos, que tinha por missão expulsar os franceses da Lombardia e posterior-

mente, juntar-se aos exércitos do arquiduque Fernando e do marechal Kutuzov nas manobras na Baviera (ver figura 1).



Figura 1: Estratégia da Terceira Coligação, em Agosto de 1805. Austerlitz 1805 (p. 9) © Osprey Publishing, part of Bloomsbury

Assim que tomou conhecimento das intenções dos aliados no final de Agosto, Napoleão mobilizou a *Grand Armée*<sup>5</sup> (estacionada junto à costa norte francesa de modo a iniciar a invasão da Grã-Bretanha) para a margem ocidental do Reno, aonde chega a 22 de Setembro, numa altura em que o exército russo de Kutuzov ainda se encontrava na fronteira com a Morávia e, portanto, longe para poder auxiliar o exército austríaco

do general Mack contra os franceses. Duas semanas antes, Mack atravessara o rio Inn e entrara na Baviera. Descobrimo que não contaria afinal com os 22 mil bávaros, que se tinham aliado aos franceses, assumira uma posição junto ao rio Iller, perto da cidade de Ulm. Napoleão começa por iludir Mack com uma manobra de diversão: a Reserva de Cavalaria do marechal Murat e a Guarda Imperial avançam pela Floresta Negra,

dando a entender que os franceses planeavam atravessar o Reno por aquela zona, mas voltam para trás. Na verdade, o grosso do exército francês avançava a norte do Danúbio, começando a atravessá-lo a 7 de Outubro em Donauwörth (a leste de Ulm). Surpreendido, Mack não recuou para leste, de modo a não abandonar o Tirol aos franceses, nem procurou refugiar-se no Tirol para não expor o exército de Kutuzov à força total do exército de Napoleão. A 13 de Outubro, sabendo que a maior parte das forças francesas já estavam a sul do Danúbio, iniciou a retirada de Ulm, marchando em 2 colunas para nordeste de modo a reunir com os russos na Boémia. No mesmo dia, recebeu a notícia de que os ingleses tinham desembarcado na costa francesa e de que havia uma revolução em França. Assim se explicava por que motivo os franceses avançavam para Ulm pelo sul do Danúbio, quando podiam ter investido contra a cidade directamente, sem ter atravessado o rio (Ulm fica na margem norte do Danúbio): Napoleão estava a tentar retirar para o Reno pela margem segura do Danúbio. Com esta informação, Mack abandonou a ideia da retirada e decidiu evitar a retirada francesa. Só mais tarde perceberia que tinha sido enganado por um espião francês. Uma das colunas austríacas regressa a Ulm, enquanto a outra continua a avançar para Elchingen, onde é interceptada pelo VI corpo do marechal Ney. A 15 de Outubro, Mack estava cercado em Ulm. Limitando-se a definir uma posição defensiva, Mack esperava que Napoleão chegasse a Ulm por oeste. A sua estratégia não pressupunha a possibilidade de Napoleão atravessar o Danúbio a norte da posição em que se encontrava, e muito menos a possibilidade de isolá-lo em Ulm. Entregando a iniciativa ao inimigo, por não considerar que ele pudesse fazer alguma coisa extraordinária com ela, Mack entregou a Napoleão a possibilidade de ludibriá-lo. A 19 de Outubro, 60 mil austríacos saíram de Ulm sob cativo.

Depois da impressionante vitória em Ulm, a *Grand Armée* de Napoleão perseguiu os russos

ao longo do Danúbio. Essa perseguição foi interrompida a 20 de Novembro, depois de o exército de Kutuzov se reunir em Olmütz, na Moravia, com outro exército russo, sob o comando do general Buxhöwden, e com o resto do exército austríaco que escapara ao cerco de Ulm. A vanguarda do exército francês (apenas a Guarda Imperial, o IV corpo do marechal Soult, o V corpo do marechal Lannes e o corpo de Reserva de Cavalaria do marechal Murat)<sup>6</sup> ficara a sudoeste dessa posição, entre as cidades de Brunn e Wischau. Sabendo que os aliados não tinham nada a ganhar em enfrentá-lo naquele momento, dado que a Prússia entraria na guerra e reforçaria a aliança a qualquer altura, Napoleão precisava de provocar o conflito. Boa parte dos preparativos para a batalha de Austerlitz consistiram, pois, em convencer o inimigo a assumir a iniciativa de atacar. De facto, de nada servia a Napoleão a iniciativa de enfrentar um inimigo que, não ganhando nada em combater, podia continuar a retirar. A única maneira de manter essa iniciativa, e por isso a vantagem teórica que ela acarreta, seria fingir abdicar dela. Ao fazê-lo, abdicava de facto do ataque, mas não da iniciativa propriamente dita, que se traduziria na acção de induzir o inimigo a atacá-lo. Para tal, Napoleão começou por posicionar deliberadamente as suas tropas a leste de Austerlitz, mas não atacou, permitindo inclusivamente que Murat perdesse a posição de vanguarda em Wischau. A intenção era fazer com que os aliados acreditassem que hesitava. De seguida, enviou o general Savary supostamente para negociar um acordo de paz, e o general informou Napoleão da vontade que o Czar Alexandre teria em combater. Na verdade, os russos tinham 3 soluções: 1) manter a posição e esperar pelo exército do Arquiduque Carlos, que estava a retirar da Itália pela Hungria e já se juntara ao exército do Arquiduque João; 2) retirar para a Hungria, de modo a reunir com o Arquiduque Carlos mais rapidamente, ou continuar a retirada para leste levando os franceses atrás; ou 3) enfrentar Napoleão. Kutuzov defendia a

segunda solução, mas o círculo de oficiais próximos do Czar Alexandre pretendia o ataque e convenceram o jovem soberano de que era chegado o seu momento de glória. Napoleão voltou a enviar o general Savary ao quartel-general aliado com um pedido para o Czar se encontrar pessoalmente com Napoleão, de modo a manter a farsa de que continuava a interessar-lhe negociar, e ordenou que o seu exército abandonasse a posição que garantia nas colinas de Pratzen (entre Brunn e Austerlitz). Abandonar aquela posição altamente favorável, na perspectiva dos aliados, só podia ser um sinal de fraqueza. Ao mesmo tempo que a abandonava, reposicionando as suas forças ao longo da margem leste do ribeiro Goldbach, a 26 de Novembro, Napoleão dava ordens para que o I corpo de Bernardotte regressasse da fronteira da Boémia com a Morávia, e para que o III corpo de Davout, estendido de Viena a Bratislava, marchasse para Norte. A intenção era juntar 74 mil e 500 homens a tempo da batalha, mas Davout não conseguiria fazer chegar senão a divisão de infantaria do general Friant e a divisão de cavalaria do general Bourcier (cerca de 4 mil homens). Ao fingir ceder a iniciativa ao inimigo, Napoleão não cedeu a vantagem que me parece subjazer à ideia de iniciativa porque, na verdade, a iniciativa nunca deixou de lhe pertencer. Tudo foi calculado ao pormenor, e a iniciativa assumida pelos aliados no terreno fazia parte da iniciativa estratégica de Napoleão, que a excedia. A postura defensiva com que Napoleão aparentemente partiu para a batalha, e que contrastava com a postura ofensiva aparentemente assumida pelos aliados, fazia parte de uma intenção ofensiva maior, pelo que pressupunha a iniciativa que, no terreno, se transferiu de facto para o inimigo. Do ponto de vista dos aliados, a iniciativa pertencia-lhes. De facto, foram eles que, na prática, assumiram a postura ofensiva. Mas, estrategicamente, a iniciativa foi de Napoleão. Que os aliados assumissem a iniciativa era parte do plano posto em marcha e, por conseguinte, parte da iniciativa maior que consistia em executá-lo.

A 1 de Dezembro, os 73 mil aliados assumiam a posição nas colinas de Pratzen, dispostos em 5 colunas: as primeiras três respondiam ao comando do general Buxhövden (a 1.<sup>a</sup> coluna, sob o comando do tenente-general Dokhturov, tinha acampado acima da aldeia de Hostieradek, na zona sul do planalto, devendo marchar conjuntamente com as forças austríacas sob o comando do general Kienmayer, que estava acampado junto a Augezd; a 2.<sup>a</sup> coluna, comandada pelo tenente-general Langeron, acampada à direita da 1.<sup>a</sup> coluna, dividia a zona norte do planalto com a 3.<sup>a</sup> coluna, sob o comando do tenente-general Prebyshevsky), enquanto a 4.<sup>a</sup> coluna, uma força conjunta russa e austríaca, respondia ao tenente-general russo Miloradovich e ao general austríaco Kolowrat, e a 5.<sup>a</sup> coluna era comandada pelo príncipe Johann Liechtenstein. A norte das colinas de Pratzen, junto à estrada que ligava Brunn e Olmütz, posicionara-se a Guarda Avançada do tenente-general Bagration. A Guarda Imperial Russa, comandada pelo grão-duque Constantino, ficara na retaguarda, entre Austerlitz e Krzenowitz, onde estava instalado o quartel-general aliado. Napoleão, por sua vez, concentrara as forças no flanco esquerdo, apresentando evidentes debilidades à direita: a defender a margem oeste do Goldbach, de Telnitz a Kobelnitz, havia apenas a 3.<sup>a</sup> divisão de infantaria do IV corpo do marechal Soult, sob o comando do general Legrand (os 3 batalhões da brigada do general Féry, apoiada pela brigada de cavalaria do general Margaron e por alguma artilharia, defendiam Telnitz; os 4 batalhões da brigada do general Merle defendiam a margem do rio entre Telnitz e Sokolnitz; e os 4 batalhões do general Lasseur ficavam entre Sokolnitz e Kobelnitz), pouco mais de 6 mil homens. A maioria do exército francês estava, pois, posicionado a norte de Kobelnitz. O flanco esquerdo, disposto junto à estrada que ligava Brunn a Olmütz, era defendido por todo o V corpo do marechal Lannes e pela Reserva de Cavalaria do marechal Murat. A sul desta posição, estavam as outras duas divisões



De tal modo que o flanco direito não estava tão exposto quanto parecia inicialmente e quanto parecia aos aliados. Napoleão tinha a informação de que os 4 mil homens de Davout chegariam a tempo de reforçar a defesa desse flanco, o que aconteceu numa altura em que as colunas sob o comando de Buxhōwden já tinham tomado Telnitz e Sokolnitz e se preparavam para começar a empurrar os franceses para norte. A chegada de Davout não só permitiu aos franceses recuperar o castelo de Sokolnitz, que a brigada do general Merle (pertencente à 3.<sup>a</sup> divisão de infantaria do IV corpo do marechal Soult, sob o comando do general Legrand) não tinha conseguido defender, como permitiu conter o avanço dos aliados.

É possível que esse avanço tivesse de facto acontecido, se os 12 mil homens da 4.<sup>a</sup> coluna de Miloradovich e Kolowrat tivessem aparecido junto a Kobelnitz, como planeado. Por esta altura, contudo, já a segunda parte do plano de Napoleão decorria. Ao confirmar que o flanco esquerdo dos aliados se precipitara colina abaixo, investindo contra o seu flanco direito, Napoleão ordenou que as 6 brigadas de infantaria das divisões dos generais St. Hilaire e Vandamme (os 16 mil homens do IV corpo do marechal Soult que tinham ficado ao centro), escondidos pelo nevoeiro, avançassem para o planalto. Foi isto que, inicialmente, deteve a marcha da 4.<sup>a</sup> coluna. Ao verificarem grandes movimentações junto às aldeias de Puntowitz e Jirzikowitz, os aliados perceberam que tinham de defender o planalto: as 3 brigadas russas comandadas por Miloradovich foram destacadas para o topo norte e as 2 brigadas austríacas de Kolowrat para o topo sul. St. Hilaire tomou a aldeia de Pratzten e seguiu para o topo sul do planalto, onde se deparou com parte das forças austríacas para aí destacadas e com a brigada do general russo Kamensky, que marchava para Sokolnitz integrado na 2.<sup>a</sup> coluna do tenente-general Langeron quando, observando a movimentação das tropas de St. Hilaire, decidira interceptá-las. Com a ajuda ainda da brigada do general

Lavasseur, que o general Legrand posicionara entre Sokolnitz e Kobelnitz e que entretanto tinha chegado em reforço, St. Hilaire adquiriu o controlo do topo sul do planalto. Já a divisão de Vandamme, que se atrasara um pouco, seguiu para o topo norte, vencendo a oposição das forças de Miloradovitch. Às 11 horas da manhã, o planalto de Pratzten estava na posse de Napoleão, e as forças aliadas quebradas ao meio.

Ao saber do êxito do seu plano, Napoleão abandonou a colina de Zuran em direcção ao planalto, e ordenou ao marechal Bernadotte que movimentasse o I corpo sob o seu comando para leste (a divisão do general Rivaud deveria envolver-se no combate no flanco esquerdo, enquanto a divisão do general Drouet se deveria juntar às forças do marechal Soult no planalto). A Guarda Imperial, sob o comando do marechal Bessières, e a divisão de granadeiros do general Oudinot deveriam marchar igualmente para o planalto. A norte, a infantaria do marechal Lannes e a cavalaria do marechal Murat confrontavam-se com as forças do tenente-general Bagration, apoiadas a sul pela 5.<sup>a</sup> coluna do príncipe Liechtstein e ainda pela Guarda Imperial Russa. Não obstante os sucessivos avanços e recuos, nem os franceses nem os aliados adquiriam uma vantagem territorial significativa. O aparecimento da divisão do general Rivaud (do I corpo de Bernadotte) à frente da aldeia de Jirzikowitz, suportada pela artilharia do general Vandamme já no topo norte do planalto e pelo avanço da cavalaria pesada do general Nansouty (uma das divisões do corpo da Reserva de Cavalaria do marechal Murat) para Blasowitz, obrigou, no entanto, os aliados a retirar para trás do rio Raussnitz. Havia agora um buraco enorme entre o flanco direito dos aliados, completamente isolado a norte da aldeia de Krug, e o flanco esquerdo, a sul do planalto. Não dando a batalha por perdida ainda, os aliados reagruparam e contra-atacaram a posição de Vandamme no topo norte do planalto. O contra-ataque, liderado pela Guarda Imperial Russa, sob o comando do grão-duque Constantino, e com o apoio

do que restava das forças de Miloradovitch e Kolowrat, foi suficientemente contundente para recuperar, por breves instantes, o topo norte. Napoleão vinha a subir a colina no momento em que alguns dos batalhões da divisão do general Vandamme batiam em retirada e, pressentindo o perigo que advinha de deixar os aliados consolidarem a posição no planalto, ordenou que o marechal Bessières (Guarda Imperial Francesa) investisse contra a Guarda Imperial Russa. Com o apoio da divisão do general Drouet (do I corpo de Bernadotte), que chegava também ao planalto nessa altura, os aliados acabaram por recuar para Krenowitz, e os franceses quebraram definitivamente o centro do inimigo. Com os acontecimentos a norte sob controlo, faltava apenas esmagar o flanco esquerdo dos aliados, cujo avanço continuava contido pelas forças do marechal Davout e do general Legrand em Sokolnitz. A divisão de St. Hilaire e parte da divisão de Vandamme iniciaram a descida em direcção a Sokolnitz, enquanto o general Legrand dispunha a sua divisão em linha, a norte da aldeia, de modo a encurralar os aliados. Langeron e Prebyshevsky (comandantes da 2.<sup>a</sup> e da 3.<sup>a</sup> coluna dos aliados) observaram estas movimentações, perceberam que a batalha estava perdida e decidiram retirar. Enquanto metade da 2.<sup>a</sup> coluna, sob o comando do tenente-general Langeron, iniciou a marcha para sul, a outra metade ficou retida à volta de Sokolnitz, e acabou por capitular às mãos dos soldados do general Davout. O tenente-general Prebyshevsky, por sua vez, optou por marchar para norte, na esperança de encontrar a 4.<sup>a</sup> coluna, que deveria estar perto de Kobelnitz, de acordo com o plano de batalha. Rodeados pelas unidades dos generais St. Hilaire e Legrand, a 3.<sup>a</sup> coluna acabou por se desintegrar e Prebyshevsky foi capturado. Quanto à 1.<sup>a</sup> coluna do tenente-general Dokhturov, foi o próprio tenente-general Buxhōwden (comandante-geral da 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> coluna) quem deu a ordem de retirar para leste, para Augezd. Por esta altura, porém, a divisão do general Vandamme descia a colina sul

do planalto, cortando a estrada e obrigando os aliados a retirar para sul, para uma zona de lagos gelados, que cederam com o peso.<sup>7</sup> Eram 4 horas da tarde, e a batalha estava terminada. Dois dias depois, Napoleão e Francisco II da Áustria acordavam os termos do armistício, e a 27 de Dezembro era assinado o tratado de Pressburg.<sup>8</sup>

Ora, a vitória em Austerlitz é indissociável, a meu ver, da iniciativa de Napoleão. Não só foi por iniciativa sua que os aliados decidiram combater quando tinham mais a ganhar se não o fizessem (Napoleão manipulou Alexandre de modo a convencê-lo de que estava em desvantagem) como foi por ela que os austríacos e os russos decidiram desferir um ataque ao flanco direito francês, o que criou a divisão de forças que tornava propício o contra-ataque ao centro que pretendia efectuar. Poucas semanas antes, de resto, já tinha sido por iniciativa sua que o exército austríaco do general Mack tinha ficado encurralado em Ulm. Em qualquer dos três casos, parece evidente que Napoleão se antecipou à iniciativa do inimigo e estipulou as circunstâncias em que deveria enfrentá-lo. Quando duas forças se opõem (numa guerra ou num jogo que consista em vencer uma força contrária), todas as acções de uma dessas forças implicam necessariamente reacções da força oposta. Se agir obriga o oponente a reagir, assumir a iniciativa de agir garante, pelo menos, a possibilidade de antecipar o comportamento reactivo do oponente. Claro está que há reacções inesperadas, e que qualquer reacção pode sempre superar a acção que a provocou. Mas a acção, pelo simples facto de preceder a reacção, parece acarretar uma vantagem qualquer. Num jogo de xadrez, pelo simples facto de se jogar à vez, esta vantagem é flagrante: o jogador que assume a iniciativa de atacar obriga o adversário a corrigir o seu posicionamento defensivo em função do ataque que lhe é imposto e, apesar de poder contra-atacar e apanhar desprevenido aquele que o ataca, a movimentar as suas peças em função da movimentação das peças alheias. De certo modo, Napoleão pôs isto em prática em Austerlitz.

Fazendo de cada uma das suas acções um engodo irresistível (fingir que não estava em condições de combater ou desproteger um flanco), levou a que os aliados agissem sempre em função delas e a que, portanto, os acontecimentos se desenrolassem como pretendia.

Há, no entanto, historiadores e teóricos que defendem que o triunfo em Austerlitz se deveu menos à elaboração de um plano exemplar, e à tomada da iniciativa concretizada em tal elaboração, do que à execução perfeita desse plano. O que lhes merece o elogio é a capacidade de leitura das circunstâncias da batalha, tais como iam ocorrendo, a adaptação a essas circunstâncias e a celeridade com que lhes reagia, não o cálculo prévio de tais circunstâncias. Abdicar de um terreno elevado favorável, sugerir desorganização e indisciplina, fingir intenções contrárias, debilitar propositadamente um dos flancos e dispor a maior parte das tropas de maneira a preparar um ataque frontal — tudo isto parece sinalizar um plano meticuloso, na ausência do qual seria muito mais difícil responder com prontidão às circunstâncias da batalha. A execução foi perfeita, em parte, porque o plano de Napoleão lhe permitia adivinhar de antemão boa parte das circunstâncias a que seria preciso responder. É evidente que o plano não era infalível e que o acaso beneficiou os franceses (os aliados poderiam ter desconfiado das intenções de Napoleão, as forças do marechal Davout poderiam não ter chegado a tempo de sustentar o ímpeto aliado em Sokolnitz e o nevoeiro matinal poderia ter demorado mais tempo a dissipar-se, retardando o avanço das divisões do marechal Soult para as colinas de Pratzen), mas isso não invalida o mérito do mesmo. É indiscutível, a meu ver, a relação causal entre boa parte dos acontecimentos daquele dia 2 de Dezembro e a táctica de Napoleão.

Existe, aliás, uma última evidência desta relação. É que essa táctica corresponde a uma lição de mestre. Napoleão adaptou-a às circunstâncias específicas do terreno, ao modo particular de combater do seu tempo e ao inimigo que tinha

pela frente (soube, por exemplo, usar a ambição e o orgulho do czar Alexandre a seu favor), devendo imputar-se-lhe responsabilidades por isso, mas a ideia que lhe subjaz, a de atrair as forças inimigas para um dos flancos de modo a desfechar um contra-ataque ao centro para partir o exército opositor em dois é original de Alexandre, o Grande. Apesar de negligenciada por muitos historiadores, Austerlitz foi, em larga medida, uma imitação de Gaugamela, a mais famosa e retumbante vitória de Alexandre. A táctica de Alexandre em batalha era quase sempre a mesma: as suas falanges (infantaria) assumiam um comportamento defensivo no flanco esquerdo, contendo o inimigo, enquanto a cavalaria, geralmente sob o comando do próprio Alexandre e disposta inicialmente no flanco direito, se encarregava de flanqueá-lo para o atacar por trás. A táctica que consistia em esmagar o exército inimigo entre duas forças (uma defensiva cuja solidez impedia o avanço desse exército e uma ofensiva que, atacando-lhe as costas, o empurrava de encontro à primeira) haveria de ficar eternizada, aliás, pela imagem do martelo e da bigorna. Houve batalhas, porém, em que Alexandre não usou a táctica do «martelo e bigorna». Assim foi em Gaugamela,<sup>9</sup> a batalha decisiva contra os persas, no ano 331 a.c. O exército de Dario era cinco vezes mais numeroso do que o de Alexandre, o que tornava desde logo ineficaz a habitual estratégia de flanqueamento. Além disso, os persas estavam a par das tácticas de Alexandre, e reagiram aos movimentos iniciais da cavalaria dos macedónios de maneira a inviabilizar esse flanqueamento. O que os persas não sabiam é que a iniciativa de Alexandre não pressupunha, desta vez, a intenção de flanqueá-los. A iniciativa, idêntica na prática à iniciativa de movimentar a cavalaria à direita para flanquear o exército inimigo e atacá-lo por trás, visava sobretudo estender o flanco esquerdo dos persas ao máximo de maneira a que se criassem as condições certas para uma investida ao centro. Assim, a cavalaria de Alexandre galopou para a direita, simulando

uma manobra de flanqueamento, arrastou consigo o flanco persa correspondente e, no momento em que se criou um buraco entre o centro e esse flanco, inverteu drasticamente a marcha e encaminhou-se para o centro do exército de Dario. Também neste exemplo, foi a iniciativa de Alexandre, concretizada na manobra à direita, que criou as condições do seu sucesso.

Há um segundo exemplo, talvez ainda melhor, da manobra que serviu de inspiração a Napoleão em Austerlitz: a batalha de Queroneia,<sup>10</sup> que opôs uma aliança de várias cidades-estado gregas ao exército invasor liderado pelo pai de Alexandre, Filipe da Macedónia, em 338 a.c. Em Queroneia, os gregos assumiram uma posição defensiva entre a margem de um rio à direita e uma formação rochosa à esquerda (o Batalhão Sagrado dos tebanos, o mais bem preparado, estava disposto no flanco direito, junto à margem do rio, enquanto os atenienses defendiam o flanco esquerdo). Com os flancos bem protegidos, deram a iniciativa aos macedónios. Filipe dispusera as suas tropas, por sua vez, como se fosse lutar uma batalha de flanqueamento: posicionara a cavalaria à esquerda, logo seguida de uma força de infantaria comandada por Alexandre, e à direita as suas falanges, comandadas por si. Adada altura, já depois de abertas as hostilidades e sem que nenhum dos exércitos se encontrasse em vantagem, Filipe ordenou que as suas falanges recuassem, fingindo desorganização e medo. Com o flanco direito dos macedónios a recuar, aparentemente em pânico, os atenienses no flanco esquerdo dos gregos acreditaram que podiam perseguir-lo e destruí-lo. A manobra aparentemente defensiva de Filipe servia, no entanto, apenas para atrair o flanco esquerdo dos gregos. Com o avanço dos atenienses, a linha defensiva grega sentiu necessidade de se reajustar à esquerda, o que levou a que se abrisse um espaço para o exército tebano (no flanco direito), que foi o único que se manteve disciplinadamente na posição. Era este espaço ao centro que Filipe pretendia criar, e foi esse espaço que a infantaria

de Alexandre invadiu, carregando sobre os tebanos, que assim não conseguiram impedir a manobra de flanqueamento da cavalaria macedónia e foram destruídos.

Ora, foi exactamente isto que aconteceu em Austerlitz. Sugerindo uma fragilidade no seu flanco direito, Napoleão persuadiu os aliados a manobramos à esquerda de modo a investirem contra esse flanco, o que levou a que desprotegessem o centro. Como Filipe na batalha de Queroneia e Alexandre em Gaugamela, foi Napoleão quem causou essa desprotecção; como nos outros dois casos, foram as suas acções que motivaram a reacção que, em larga medida, tornou propício o ataque decisivo. Ao tomar a iniciativa de convencer o inimigo a movimentar-se de determinado modo, e de atrai-lo para determinada posição, Napoleão assumiu desde logo uma determinada vantagem teórica. Essa vantagem poderia não ter consequências práticas, e poderia acabar por não se traduzir em vitória. Se Davout não fosse capaz de chegar tão cedo à batalha, e o flanco direito dos franceses não aguentasse como aguentou, o desfecho final da batalha seria decerto diferente, e tal iniciativa não garantiria a vantagem prática esperada. De igual modo, se o nevoeiro não se dissipasse à hora a que se dissipou, Napoleão não faria avançar as tropas de Soult para o planalto de Pratzen no momento exacto, e a fragilidade do centro do inimigo, decorrente da iniciativa de persuadi-lo a atacar um dos flancos, não teria sido aproveitada da mesma forma. Qualquer infortúnio ou qualquer falha na execução do plano poderia comprometer esse plano. Mas isso não invalida que a vantagem inicial, em termos estritamente teóricos, pertença a quem assume a iniciativa. Desde que os aliados não tivessem percebido as reais intenções de Napoleão, todas as suas manobras estariam presupostas no plano de batalha dos franceses, não passando por isso de reacções às acções prévias destes. É nisso que se traduz a vantagem teórica inerente à tomada da iniciativa, numa batalha ou sempre que há duas forças opostas em con-

fronto. Ao reduzir as acções do opositor a meras reacções, aquele que assume a iniciativa não só limita o espectro de possibilidades de acção ao opositor, na medida em que o obriga agir em função de qualquer coisa, como de certo modo fica em condições de antecipar tais acções. Não

sendo contrariada, a iniciativa permite assim a quem a assume a vantagem teórica de poder ditar, pelo menos em parte, os termos do confronto. Ainda que não seja decisiva, tal vantagem não é de somenos importância.

## NOTAS

- 1 Carl von Clausewitz foi um militar prussiano, tendo participado nas guerras napoleónicas, mas foi como teórico militar que se destacou. O célebre tratado *Vom Kriege*, publicado postumamente, terá sido escrito entre 1816 e 1830.
- 2 Não era senão isso que Napoleão pretendia em 1805, em Austerlitz, como a carta de 13 de Dezembro ao irmão José deixa claro: «A paz não pode ser assegurada gritando por ela. (...) A palavra “paz” não significa nada. O que queremos é um tipo particular de paz — paz com glória» (Napoleão, 1934: 133-134).
- 3 É possível que a tese de Clausewitz de que a defesa é teoricamente superior ao ataque se aplique mais a campanhas do que propriamente a batalhas. Na verdade, essa tese é indissociável da experiência de Clausewitz em solo russo, na campanha francesa de 1812, pois até então defendera ideias contrárias, como observa Beatrice Heuser (Heuser, xxii). Depois de ter oferecido os seus serviços à Rússia, aquando da aliança estabelecida entre Napoleão e Frederico Guilherme III da Prússia em Fevereiro de 1812, Clausewitz pôde testemunhar a forma como os russos fizeram uso do tamanho e da geografia específica do país, da fraca qualidade das estradas e do clima para conter os invasores, e terá ficado muito impressionado com a capacidade demonstrada pelas forças russas, em menor número que as francesas (180 mil para 600 mil), para sustentar o inimigo através de uma estratégia defensiva permanente, de retirada *ad aeternum*.
- 4 A batalha de Austerlitz, talvez a maior vitória de Napoleão, é também conhecida como a batalha dos Três Imperadores. O nome deve-se à presença em simultâneo no campo de batalha dos três imperadores envolvidos (Napoleão, Alexandre I da Rússia e Francisco II da Áustria).
- 5 A *Grand Armée* foi criada com o objectivo de invadir as ilhas britânicas, na sequência da declaração de guerra da Inglaterra em 1803. Era composta por cerca de 200 mil homens, e essencialmente estruturada em 7 corpos de exército (o I corpo era comandado pelo marechal Bernadotte, o II corpo pelo marechal Marmont, o III corpo pelo marechal Davout, o IV corpo pelo marechal Soult, o V corpo pelo marechal Lannes, o VI corpo pelo marechal Ney, o VII corpo pelo marechal Augereau). Cada corpo de exército era composto por duas ou mais divisões de infantaria (cada divisão era comandada por um general de divisão e tinha entre 10 a 12 batalhões, cada um com cerca de mil soldados de infantaria, os quais eram agrupados em regimentos de 2, 3 ou 4 batalhões que eram, por sua vez, agrupados em brigadas sob o comando de um general), uma divisão de cavalaria ligeira e uma divisão de artilharia. Além destes sete corpos de exército, a *Grand Armée* era ainda servida de um corpo de Reserva de Cavalaria, sob o comando do marechal Murat (composto por 2 divisões de cavalaria pesada e 5 divisões de cavalaria intermédia), de uma Reserva de Artilharia e da Guarda Imperial comandada pelo marechal Bessières (composta por 6 batalhões de infantaria, 10 esquadrões e meio de cavalaria e 24 peças de artilharia).
- 6 O I corpo do marechal Bernadotte e uma divisão de tropas bávaras estavam a noroeste de Brunn, atentos às movimentações do Arquiduque Fernando, em Praga; o II corpo do marechal Marmont estava a sudoeste de Viena, com ordens para impedir o avanço do Arquiduque Carlos; o III corpo do marechal Davout encontrava-se a sul de Brunn, preparado para deter uma investida húngara; o VI corpo do marechal Ney marchara para o Tirol; o VII corpo do marechal Augereau estava incumbido de estabelecer guarnições ao longo da linha de comunicação; e o recém-criado VIII corpo do marechal Mortier ocupava Viena.
- 7 As águas não eram fundas, e não terão morrido senão cerca de 200 homens. Oficialmente, os franceses terão declarado 20 mil óbitos, mas tais números não eram verdadeiros. O próprio Napoleão, na carta que escreveu ao irmão José no dia a seguir à batalha, exagerava largamente, informando que «uma coluna inteira se atirou a um lago, onde a maior parte deles se afogou», e que quase se podia ainda ouvir «os gritos de alguns desses infelizes que não puderam ser salvos» (Napoleão, 133). Não custa a acreditar que, além de servirem para abrilhantar a vitória francesa, e para glorificar ainda mais a figura de Napoleão, os números oficiais, e a lenda perpetuada por eles, terão sido postos a circular com o objectivo de beneficiar a parte interessada em futuras negociações. Não terá sido muito diferente, no fundo, do que nos dias de hoje fazem as centrais sindicais, sempre que há uma manifestação nas ruas: quanto mais numerosa for essa manifestação, maior força terão as reivindicações dos sindicatos nas negociações que se lhes seguirem.
- 8 O tratado assinado em Pressburg (actual Bratislava) entre a França e o Império Austríaco pressupunha a saída da Áustria da Terceira Coligação e a cedência, por exemplo, das províncias da Dalmácia, Ístria e Veneza, que seriam incorporadas no Reino da Itália de Napoleão, e das províncias do Tirol e Voralberg, que passariam para a Baviera, como compensação pela ajuda aos franceses. O efeito imediato foi o

enfraquecimento da influência austríaca nos territórios germânicos, o que conduziu à dissolução do Sacro Império Romano-Germânico no ano seguinte (a 6 de Agosto de 1806), depois de 844 anos de existência, e à subsequente criação da Confederação do Reno.

- 9 Gaugamela situa-se no actual Curdistão Iraquiano (no norte do Iraque, junto às fronteiras com a Síria e a Turquia).
- 10 A batalha teve lugar na planície de Queroneia, na Beócia.

## BIBLIOGRAFIA

Castle, Ian. *Austerlitz 1805: the Fate of Empires*. Londres: Osprey Publishing, 2002.

Clausewitz, Carl von. *On War*. Tradução de Michael Howard e Peter Paret. Oxford: Oxford UP, 2007.

Heuser, Beatrice. «Introduction». In *On War*, vii-xxx. Tradução de Michael Howard e Peter Paret. Oxford: Oxford UP, 2007.

Montgomery, Lord. *A Concise History of Warfare*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2000.

Muir, Rory. *Tactics and the Experience of Battle in the Age of Napoleon*. New Haven and London: Yale UP, 2000.

Napoleão. *Letters of Napoleon*, editado por J. M. Thompson. Oxford: Basil Blackwell, 1934.

Warry, John. *Alexander 334-323 BC: Conquest of the Persian Empire*. Londres: Osprey Publishing, 1991.

# DESENHOS

## BRUNO DIAS VIEIRA

*A capa do n.º 10 da Forma de Vida é ilustrada com desenhos do trabalho mais recente de Bruno Dias Vieira, um dos nossos cronistas. Formado em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tem trabalhado em desenho e fotografia, com exposições em grupo e a solo em Portugal e em Espanha. Alguns desses trabalhos e mais pormenores sobre o seu percurso podem ser encontrados no seu site [↗](#).*

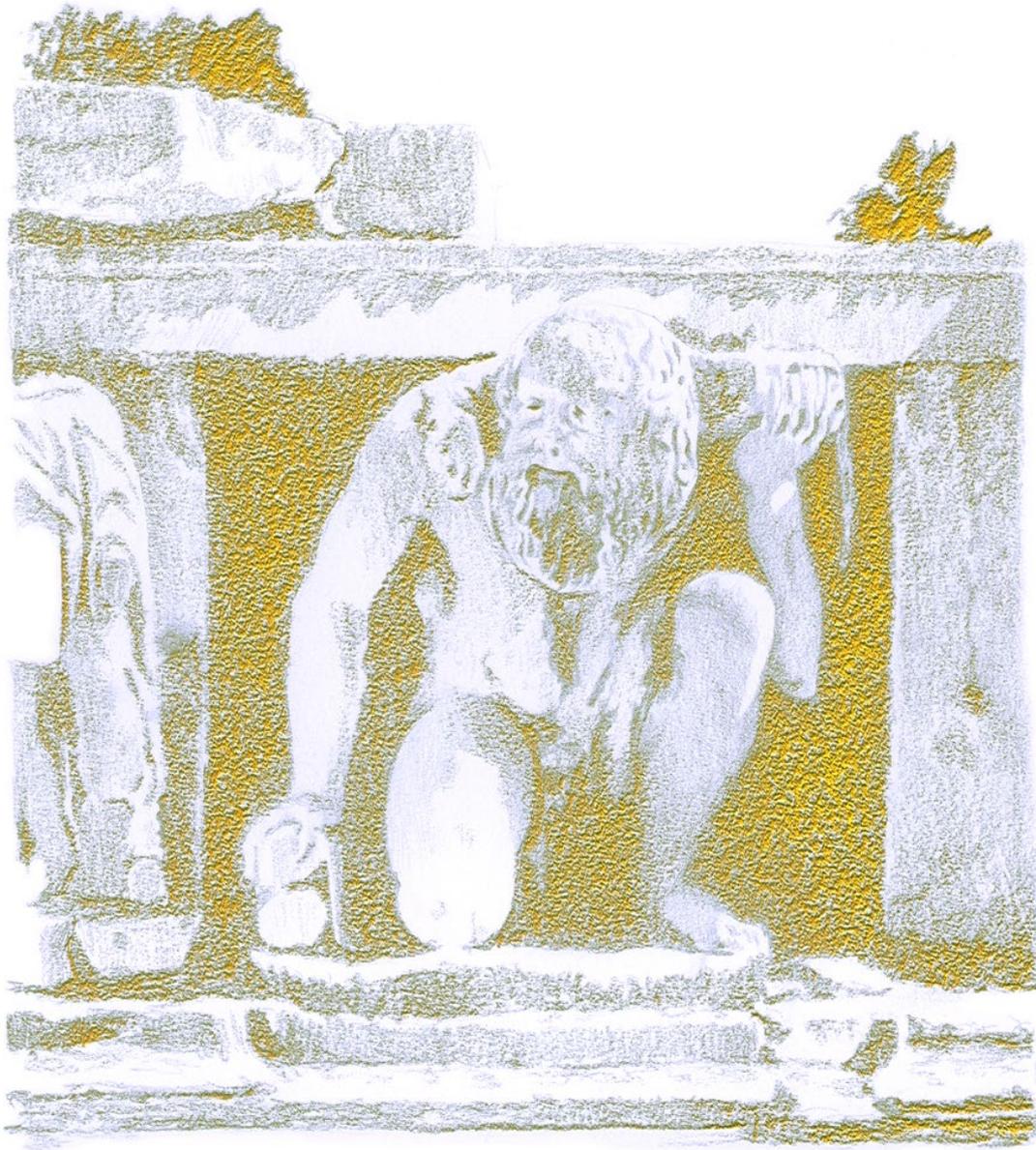






















A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Tem arbitragem independente e aceita propostas de artigos.

Acompanhe ainda as iniciativas da Rede de Filosofia e Literatura [↗](#).

Para nos contactar, use este endereço [↗](#).

ISSN 2183-1343

