

FORMA DE VIDA 11

PROVÍNCIA



SETEMBRO 2017



FORMA DE VIDA

Revista do Programa em Teoria da
Literatura da Universidade de Lisboa

ISSN 2183-1343

DIRECTOR (EDITOR)

Telmo Rodrigues

EDITOR CONVIDADO (GUEST EDITOR)

António M. Feijó

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.

ÍNDICE

5 EDITORIAL

António M. Feijó

ENSAIOS

8 A CONFISSÃO DE RÉGIO EM JOGO DA CABRA CEGA

Raimundo Henriques

A PROVÍNCIA

20 UM AMOR FERROZ

Fernando Venâncio

34 UM OPTIMISMO VAGO

Alberto Arruda

24 VERÃO DE 1984

A. M. Pires Cabral

O PAÍS

43 AÇORES

Francisco Simões

50 LEIRIA

Paulo Lameiro

44 AVEIRO

Pedro Rodrigues

52 MADEIRA

Nuno Filipe

46 CASTELO BRANCO

Pedro Portugal

54 SANTARÉM

Rui Lopes

48 FARO

Ana Isabel Soares

56 SETÚBAL

Diogo Ferreira

PORTUGAL POSSÍVEL

59 PORTUGAL POSSÍVEL

Álvaro Domingues / Duarte Belo

TESTEMUNHOS

71 **ENTREVISTA: LAVOISIER**

Helena Carneiro

84 **ENTREVISTA: SOPA DE PEDRA**

Helena Carneiro/Telmo Rodrigues

82 **A MÚSICA PORTUGUESA
A GOSTAR DELA PRÓPRIA**

Tiago Pereira

CRÓNICAS

89 **RUA SÁ DA BANDEIRA, 676**

Alda Rodrigues

105 **ESPERO QUE A MORADA SEJA ESTA**

Raquel Morais

92 **CARTAS A BACCHUS:
CY TWOMBLY**

Bruno Dias Vieira

117 **BLACK MIRROR: LIÇÕES DE MORAL
PARA TODOS OS GOSTOS**

Nuno Amado

100 **ON VIVALDI'S *L'ESTRO ARMONICO***

Sara Eckerson

TRADUÇÃO

124 **QUADROS DO CAMPO**

Mary Russell Mitford

135 **A SEPULTURA NO CRUZAMENTO**

Thomas Hardy

130 **CIDADE CONTRA CAMPO**

Mary Russell Mitford

142 **AS IGREJAS SALVAS**

Marcel Proust

WORKSHOP

147 **SOBRE MARX**

Hans Ulrich Gumbrecht

151 **SOBRE ÁRVORES
FORMANDO UM BOSQUE**

Raquel Morais

GALERIA

155 **GALERIA**

EDITORIAL

António M. Feijó

«**P**rovíncia» é, como qualquer lugar-comum, uma ideia altamente maleável. De lugar asfixiante ou mornamente depressivo a lugar onde se exercem, de modo quimicamente mais puro, as virtudes morais — por definição sempre perdidas, ou sempre em processo de perder-se —, a «província» e o que é «provinciano» têm uma robustez assinalável. Estas noções surgem, por vezes, sob outra forma: as pessoas que as televisões entrevistam, quando o repórter vai até ao campo para documentar catástrofes ou o pouco que delas resta, são habitualmente referidas como «populares». O repórter encontra «populares» e faz-lhes perguntas, perguntas cuja resposta não requer esforço, nenhum conhecimento ou opinião particulares, apenas a expressão de um estado de espírito sugerido ao entrevistado pela pergunta. É de notar, todavia, que há «populares» em Lisboa, nos bairros a cujas festas esses habitantes dão o nome, por exemplo, mas a designação justifica-se por muitos deles serem imigrantes da província, ou, se nativos da capital, por exporem quer nos modos, quer na fala, um veio provinciano numa fraga urbana (a Graça, em Lisboa, por exemplo).

Provincianos que, pelo mérito ou por zelo empreendedor, se salvaram do lugar de origem muitas vezes julgam necessário escondê-lo, e por isso alterar o modo como falam — só em momentos de distração passando a trocar os *bb*

pelos *vv*, por exemplo —. Alguns há, no entanto, que, num movimento inverso, mas todavia idêntico, decidem expor a sua origem abertamente, e dela fazer gala. Esta segunda possibilidade é, muitas vezes, inspirada por razões políticas; consiste em fazer valer as «terras de Portugal», a ossatura do reino, o lugar longe de Lisboa a que regularmente se volta. Esta nostalgia e o prazer de publicamente a exprimir são sobretudo evidentes em políticos que se sentem finalmente confortáveis na posição que ocupam.

A tensão entre estes lugares-comuns condensa a história de um país e muitos dos invariantes culturais internos. Este número de *Forma de Vida* põe em evidência algumas das formas sob que essa tensão emerge. Não tendo podido ser mais do que editor nominal do número, direi apenas que o breve texto que me propus, sem êxito, escrever sobre o tópico teria consistido em dois ou três exemplos do que foi viver na província, na década de 60, do que, no meu caso, foi viver em Viana do Castelo, na década de 60.

A escolha desses exemplos criou-me, no entanto, como seria de esperar, um embaraço. Ao abrigo da chuva sob que invariavelmente se vive durante a maior parte do ano em Viana, ou no interior de casas em que o mundo era grande à luz da claridade das lâmpadas, o que durante muito tempo nos ocupou foi um modo de atenção: ouvir repetidamente os discos que, por

serem caros e de difícil acesso, uma irmandade difusa de rapazes partilhava entre si. Momentos fortes dessa atenção insistente foram, por exemplo, «**The under assistant west coast promotion man**», o lado B de «I can't get no (satisfaction)», em que, com a harmónica de Brian Jones e a bateria de Charlie Watts, Jagger dramatizava a pequena arrogância da personagem que dava o título à canção: «I am sitting here thinking just how sharp I am» (gabarolice que, aliás, se ajusta, como uma luva, ao próprio Jagger); ou «**Big black smoke**», o lado B de «Dead end street», do grande Ray Davies, faixa em que uma província fabril era retratada de modo plangente e metá-

lico; ou, acima de tudo, o privilégio de termos estado presentes na criação de alguma da maior arte da segunda metade do século xx, originária de uma cidade portuária do norte de Inglaterra, que os quatro autores viriam a publicar sob a etiqueta «Northern Songs».

Foram estes, entre tantos outros, grandes momentos na vida de Viana nesses anos, momentos maiores nos anais da vida de província. É de presumir que, na província lisboeta, alguém de igual modo os tenha vivido, mas essa era para nós, receio dizê-lo, uma realidade periférica, demasiado longínqua do centro onde tudo se passava, e não me é, por isso, possível afirmá-lo.

ENSAIOS



A CONFISSÃO DE RÉGIO EM JOGO DA CABRA CEGA

Raimundo Henriques

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lancog*

INTRODUÇÃO

A literatura portuguesa do século xx tem vindo a ser analisada à luz da dicotomia, frequentemente simplificada, entre os movimentos consubstanciados nas revistas *Orpheu* e *Presença*. A estes movimentos, por sua vez, fazem-se corresponder os predicados *modernista* e *provinciano*. Se Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro são tipicamente reconhecidos como membros do primeiro, José Régio (e os restantes «presencistas») são tipicamente associados ao segundo. Como tal, conclui-se — e isto se tentará mostrar precipitado — que a obra de Régio é exemplo de literatura de província.¹

O presente ensaio começará por apresentar uma leitura da narrativa de *Jogo da Cabra*

Cega de acordo com a qual ela pode ser descrita como uma deflação de *A Confissão de Lúcio*. Em segundo lugar, procurar-se-á mostrar que o homoerotismo de *Jogo da Cabra Cega* serve o propósito de apresentar a teoria literária de José Régio, centrada na noção de *literatura viva*. Por fim, dados os resultados anteriores, argumentar-se-á que Pedro Serra e Jaime Franco podem ser vistos como projecções de, respectivamente, José Régio e Mário de Sá-Carneiro, resultando o romance do modo como o primeiro terá sentido a tensão entre estas formas de literatura e as terá superado através da sua concepção do que ela deve, realmente, ser: *viva*.

A Confissão de Lúcio (Sá-Carneiro 1913) e *Jogo da Cabra Cega* (Régio 1934) partilham duas características evidentes. Por um lado, em ambas existem triângulos amorosos provocados pela relação — cuja natureza está ainda por discutir — entre dois homens.² Por outro, estão presentes no segundo as «obsessões dominantes» de Sá-Carneiro, nomeadamente «a do suicídio, a do amor pervertido, a da anor-

malidade avançando até à loucura» (Régio 1964, 201). Ao contrário de *A Confissão de Lúcio*, todavia, seguindo a descrição que o próprio José Régio faz da obra (228-229), *Jogo da Cabra Cega* não é um romance *fantástico*. É, ao invés disso, um romance psicológico *stricto sensu*, centrado no drama vivido pelo narrador e personagem principal Pedro Serra a partir do momento em que conhece Jaime Franco. A densidade psico-

lógica do romance filia-o a Dostoiévski; o modo como trata a relação entre a *arte* e a *vida* remete para Wilde; e a natureza da crise de Pedro Serra evoca Nietzsche. Estando completo o conjunto de «ironistas» nomeado por Jaime Franco num momento metaléptico «chave» da obra (Régio 1934, 60), importa esclarecer a natureza da relação entre ele e Pedro Serra para assim mostrar de que modo o enredo de *Jogo da Cabra Cega* pode ser descrito como uma deflação do de *A Confissão de Lúcio*.

Pedro Serra descreve do seguinte modo a sua crise identitária:

Ele representava também a minha personalidade. Ele vivia a minha personalidade que ainda não pudera ser vivida, e por isso estrebuchava consigo própria. O que lutava com ele não era, talvez, senão a minha personalidade adquirida — as convenções que em mim já se haviam tornado natureza... Ai, eu já estava a pensar com demasiada facilidade para me não falsear! Ele e eu..., ele e eu... (155)

Apesar de esclarecedora, esta e as restantes descrições que na obra ocorrem não indicam a causa, nem o modo de manifestação, desta crise. Cabe, portanto, ao leitor, por inferência para a melhor explicação, encontrar a interpretação que lhe permita compreender a narrativa.

Quando Jaime Franco era ainda (e apenas) «Um Desconhecido», Pedro Serra sente-se *atráido* por ele (11-24). Dado que não o conhecia, a natureza desta atracção não pode ser meramente social. O primeiro contacto com Jaime Franco permite, ainda que parcialmente, clarificá-la (53-72). Pedro revela-se inseguro e embaraçado, manifestando o nervosismo ou constrangimento habitual de um «primeiro encontro». No contexto deste primeiro contacto, Pedro faz uma descrição muito detalhada de Jaime Franco (65-66), reveladora de um tipo de atenção e interesse que não parece poder ser justificado apenas à custa da curiosidade intelectual. Estes indícios permitem ao leitor aperceber-se, ou, pelo menos, suspeitar,

de que a natureza da atracção de Pedro por Jaime Franco é, de modo «latente, virtual ou platónico» (Régio 1964, 229-230), erótico-afectiva.³

Depois de alguns dias sem o ver, o impacto inicial do aparecimento de Jaime Franco na vida de Pedro é atenuado (73). Todavia, ele deixa marcas profundas, que se manifestam nos devaneios subsequentes à leitura da carta de sua mãe. Destes devaneios destacam-se a memória da sua primeira experiência onanista (76-77) e, pouco depois, a do plano de casamento de Prima Baptista (78-79). Tanto por pressuposições de *folk psychology* (i.e., o tipo de considerações psicológicas que qualquer pessoa tece no quotidiano), quanto pela construção do próprio capítulo, não parece plausível que tais devaneios sejam totalmente alheios ao contacto com Jaime Franco. Como tal, eles parecem confirmar o carácter erótico da atracção de Pedro por Jaime e constituem o primeiro sinal da existência de um conflito psicológico entre impulsos sexuais e a necessidade de adequação a normas sociais. É a presença deste conflito que opera, desde logo, a transformação do nervosismo inicial de Pedro Serra em algo violento, com expressões de rancor aparentemente injustificado (cf. 84-85).

Pode assim afirmar-se que a crise psicológica de Jaime Franco começa por ser uma instância *não totalmente consciente* de *pânico homossexual masculino* (Sedgwick 1990). Segundo Sedgwick, o pânico homossexual dá-se quando um indivíduo do sexo masculino, que se identifica como heterossexual, sente que uma das suas relações homosociais pode conter uma dimensão homoerótica (201). Perante esta ambiguidade, o indivíduo questiona a sua própria sexualidade e vê-se confrontado com o *medo de ser homossexual* e das consequências que isso pode ter nos demais contextos sociais em que se insere (cf. 186-187). O pânico homossexual de Pedro Serra transforma-se numa crise profunda, marcada pelo conflito entre as duas dimensões da personalidade já indicadas: a dos impulsos sexuais (considerados desviantes) e a das normas e

expectativas sociais. Antes de prosseguir, importa comentar um episódio que em muito contribui para o desenvolvimento desta crise.

Ao encontrar Pedro no quarto de Jaime, M.lle Dora sugere que eles se tenham envolvido sexualmente na noite anterior. Esta sugestão parece corroborar as intuições de qualquer leitor atento aos indícios acima enumerados, que por esta altura esperaria que tivesse sido esse o caso. Como tal, o ruborescer de Pedro Serra apresenta-se-lhe — ao leitor — previsível, mas a reacção de Jaime Franco, que esbofeteia M.lle Dora, não (132). Assumindo que a leitura até aqui defendida está correcta, esta reacção inesperada vem agudizar dramaticamente o conflito interior de Pedro Serra. À dificuldade que, de modo crescente, vai sentindo em compatibilizar os seus desejos carnaís, ou «telúricos» (porque provêm do que de mais profundo e obscuro há em si), com as expectativas e normas sociais, acresce agora a aparente impossibilidade de concretização dos primeiros por indisponibilidade do objecto desejado. Pedro Serra, que havia já expressado alguma esperança na reciprocidade dos seus sentimentos (112), vê agora desaparecer a possibilidade (inconsciente) de os assumir e enfrentar a desadequação social. A posse do objecto desejado passa, deste modo, a ser possível apenas de forma mediada, e surge a necessidade de *redireccionar* o desejo. Esta necessidade, por sua vez, determinará a acção ulterior.

Nessa noite, ao chegar a casa, Pedro depara-se com um cenário psicológico estranho:

O anormal do caso está: Primeiro: em ser mesmo hoje que eu estou sexualmente excitado; segundo: em a mulher desejada ser a Senhora Dona Felícia. Até hoje, eu mal reparara no sexo da Senhora Dona Felícia. A Senhora Dona Felícia fora-me apenas uma excelente criatura que me hospedava e tinha um gato chamado Tareco. (149)

Pedro considera que é Jaime quem provoca esta «transfiguração» de Senhora Dona Felícia (144,

172), relatando mesmo ter a «sensação pavorosa de um desdobramento físico» em que «o *outro* era simultaneamente eu próprio e Jaime Franco» (146, ênfase no original). Esta sensação parece constituir uma expressão subconsciente do desejo por Jaime, da vontade de que ali estivesse e não oferecesse resistência. Não podendo ser esse o caso, o desejo sexual, assim como a ira resultante da sua frustração, são projectados no objecto imediatamente disponível. Pedro tenta reprimir os seus impulsos, sublimando-os através de desenhos, mas é, mais uma vez, percorrido por devaneios acerca dos seus pais e da sua terra natal (155-173). Perante a incapacidade de controlar estes impulsos, Pedro viola deliberadamente e de modo *compensatório* as normas sociais que o impedem de se envolver com Senhora Dona Felícia (que delas é, aliás, epítome), sentindo através desta acção a «dupla satisfação de cevar um ódio e praticar um gesto de piedade...» (173).

A natureza ambivalente, e extremada, deste acto, que consubstancia uma forma de mediação entre Pedro e Jaime, repercutir-se-á no decorrer do romance. A partir daqui, as principais relações pessoais de Pedro Serra serão pautadas pela comunhão de impulsos «proto-eróticos» e expressões de rancor e desprezo resultantes do facto de a natureza social dessas relações impedir a livre entrega aos primeiros. Disto é exemplo o diálogo com Luís Afonso, durante o qual, esquecendo «por completo o lugar público onde» estavam, as «mãos» de Pedro Serra «procuraram as suas sobre o mármore da mesa», apenas para que, pouco depois, perante um gesto de Luís Afonso, Pedro compreenda que esse «sobressalto de amor se transformara num ímpeto de rancor selvagem», sentindo «o desejo violento de o esbofetear, de lhe cuspir na boca, de lhe espezinhar a cara debaixo dos pés.» (237).

Esta tendência só é interrompida na relação com M.lle Dora. Talvez porque esta relação não implique a violação de nenhuma norma social *que não esteja directamente associada a Jaime Franco*, Pedro não sente por ela o desprezo que

sente pelos demais.⁴ Ao invés disso, o conflito interior de Pedro — que neste ponto da narrativa evoluiu já para algo bastante mais geral do que o pânico homossexual — manifesta-se pela incapacidade absoluta de compatibilizar os seus desejos com quaisquer normas ou expectativas sociais. Por um lado, Pedro só se excita quando deixa de sentir a «obrigação de praticar o amor com M.lle Dora» (283); por outro, escolhe conscientemente, e, mais uma vez, de forma compensatória, fazê-lo em casa de Senhora Dona Felícia (que acaba por ser vítima de enorme violência [289-293]).

Todos estes casos podem ser descritos como instâncias da procura de uma *mediação compensatória* entre Pedro e Jaime. As relações sexuais com a Senhora Dona Felícia, o diálogo com Luís Afonso e o modo como a senhoria é tratada no envolvimento de Pedro com M.lle Dora constroem uma mediação indirecta, ao passo que o relacionamento com M.lle Dora constitui a forma de mediação mais curta possível — o que é, aliás, o seu aspecto mais relevante.

Apesar de aparentemente o tratar como «mera» perversão sexual associada à prática do adultério,⁵ Pedro admite que uma das motivações, senão a principal, para o seu interesse erótico por M.lle Dora é o facto de ela ser amante de Jaime Franco (277). À luz do que se tem discutido pareceria desde logo pouco convincente que a perversão incidisse mais no triângulo do que neste seu vértice. Não obstante, surge pouco depois um momento que, de acordo com a leitura *infra*, é um dos mais claros sinais de adequação da leitura que se tem vindo a defender: Pedro afirma que gostaria de ter um corpo *digno do de M.lle Dora* (288).

À memória do leitor que tenha intuído semelhanças entre *Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio* será difícil não ocorrer, neste momento, a fala em que Ricardo afirma que teria de mudar de sexo para poder travar amizade com um homem (Sá-Carneiro, 71).⁶ Cingindo-nos, contudo, à obra de Régio, não deixamos de encontrar

elementos de estranheza que permitem defender que Pedro não está, por estas palavras, a expressar o anseio de ser mais belo do que é. Pouco depois desta confissão, e com hesitação, Pedro diz *amar M.lle Dora* (Régio, 289). Nem Pedro lidara o suficiente com M.lle Dora, nem por ela havia tido particular interesse, para que tal sentimento possa parecer justificado. O subtexto parece, portanto, indicar que, no contexto de mediação em que se encontra, Pedro afirma amar *Jaime*, apesar de se dirigir a M.lle Dora. Com tudo isto em mente, o leitor depara-se com a confissão (não proferida) de Pedro acerca do acto sexual: «todo o seu corpo *me era pouco*» (303, ênfase no original). A ambiguidade é, por esta altura, tão acentuada que se sugere a si mesma a leitura de acordo com a qual o corpo de M.lle Dora «*lhe era pouco*» por não possuir as excrescências do corpo masculino. Ao confessar que queria ter um corpo digno do da sua parceira, portanto, Pedro Serra está, na verdade, a dizer que gostaria de ser mulher para poder concretizar os seus sentimentos por Jaime Franco, sem barreiras sociais, nem uma eventual rejeição.

Embora alguns dos pontos avançados possam ser considerados demasiado especulativos,⁷ parece seguro afirmar que o envolvimento com M.lle Dora constitui a mediação compensatória mais directa entre Pedro e Jaime. Além da presença constante de Jaime Franco nos diálogos (cf. 300), um outro passo significativo parece confirmá-lo, conglomerando este episódio e os dois anteriormente referidos:

Também por estranho que pareça: só a imagem de Jaime Franco, a da Senhora Dona Felícia e a de Luís Afonso (inseparáveis agora da evocação de certas cenas, certos estados de alma e certas complicações de nervos) conseguiam por indirectos, invios caminhos, nutrir em mim (e antes na imaginação do que no sangue) um bruxuleio de desejo. Ah!, eu sei que no fundo da minha corrupção sexual arde um instinto de revindicta. (279)

Assim, tal como em *A Confissão de Lúcio*, estamos perante um instinto homoerótico que, não podendo ser livremente explorado, gera triângulos amorosos. A diferença crucial está na natureza da mediação. Na obra de Sá-Carneiro, a mediação é marcada pela dimensão fantástica do surgimento de Marta, um desdobramento de Ricardo Loureiro que assim dá corpo à relação entre os dois.⁸ Em *Jogo da Cabra Cega*, o fantástico é, como se disse, deflacionado, sendo substituído por um drama psicológico com as

características descritas. Este drama, por sua vez, resulta num segundo tipo de mediação, não física, mas intelectual. Ele manifesta-se no momento em que Pedro decide escrever e se «apercebe» de que escreve as «pseudo-memórias de Jaime Franco» (260). Esta forma de mediação inscreve-se num tópico mais geral da obra, cuja elaboração ocupará o remanescente deste ensaio: a relação entre *a arte* (em particular *a literatura*) e *a vida*.

II

Pouco tinham convivido e já Pedro e Jaime reconheciam (afirmando-o ou não) semelhanças entre si. Da parte de Pedro, isto parece poder ser explicado à custa da sua atracção por Jaime. Da parte de Jaime, embora seja ele quem provoca os momentos de maior aproximação física, isto permanece (e permanecerá até mais tarde neste texto) inexplicado. Quando Pedro sente não poder (por pânico homossexual e, de forma crucial, porque Jaime parece não reciprocá-los os seus sentimentos) possuir Jaime fisicamente, tenta, inconscientemente, possuí-lo em pensamento, achando serem seus os pensamentos dele, e concretizando essa posse na literatura.

Parece, de facto, haver algo em comum entre Pedro e Jaime: ambos têm consciência da existência de um hiato entre as suas «personalidades profundas», onde se encontram desejos «telúricos», impulsos sexuais considerados desviantes, entre outros, e as aparências que devem, ou sentem dever, manter. A diferença, de não somenos importância, está no modo como lidam com esta clivagem. Pedro, como tem vindo a argumentar-se, experiencia esta cisão de personalidade como um conflito insanável, que provoca uma profundíssima crise de identidade. Jaime, por sua vez, é capaz de a gerir naturalmente, sem grande agravo, e até com perícia (115-116).⁹ Esta diferença deixa explicar-se por dois factores.

Em primeiro lugar, ao contrário de Pedro, que só neste momento da sua vida se apercebe da possibilidade de uma incompatibilidade entre estas duas dimensões, Jaime foi forçado, pelos traumas relativos à prática profissional de sua mãe (120-122) e pelos abusos do padre Malva (128), a aperceber-se disso muito cedo. Em segundo lugar, também ao contrário de Pedro Serra, Jaime Franco cresceu e viveu (até àquele momento) em Lisboa. Este factor, não desconexo do primeiro, enquadra-se num subtópico do presente: o modo como o romance categoriza os diversos locais nele relevantes. É, pois, com o compromisso de não comprometer o foco do argumento, este subtópico que se tratará de seguida.

Embora a acção se desenrole apenas numa cidade, à qual não se chega a atribuir um nome, a narrativa de *Jogo da Cabra Cega* depende de dois outros lugares: Lisboa e a terra natal de Pedro Serra (desprovida, também, de nome). Os três parecem ser utilizados de forma metonímica ao longo do romance. Lisboa, apesar de não ser uma das grandes cidades europeias cuja importância é reconhecida, por implicatura, nas referências culturais do Grupo (cf. 42), ocorre como metonímia da *cidade moderna*.¹⁰ No pólo diametralmente oposto, está a terra natal de Pedro: uma «vila pequena» (75), de costumes antiquados e *provincianos* (421). Esta vila ocorre, assim, como

metonímia da *província*. Por fim, entre os pólos antagônicos da cidade e da província, situa-se a «provincianíssima cidade» na qual decorre a acção (17). A metonímia é, desta vez, a de um lugar ambíguo, híbrido, em que coexistem personagens como Senhora Dona Felícia e os cosmopolitas Senhor Elicídio (que «vira mundo» [409]) e Jaime Franco. É também neste espaço ambíguo que existe o Grupo (i.e. o conjunto amigos de Pedro Serra), cujas características, mais do que revelarem a mera concomitância de provincianos e cosmopolitas, são instância de uma terceira categoria, produzida pelo embrenhamento das anteriores. O «provincianismo citadino» do Grupo, misto de sofisticação e da sua ausência, faz-se notar em momentos como o seguinte:

À chegada, eu encontrara três rebeldes [José Baía, Celestino e Luís Afonso]; três rebeldes... e o Sombra: quatro. Breve me tinham associado a eles afinidades de gosto, de interesses, de linguagem, de ambições. Por exemplo: Todos sonhávamos correr mundo; ou, pelo menos, morar em Lisboa. Todos preferíamos dizer *uma mulher bela* a *uma bela mulher*. [...] E todos amávamos ou julgávamos amar a Arte: palavra que entre nós escrevíamos com A grande, e a pequeno perante os que abusivamente a *maisculavam*. (28, ênfase no original)

Neste passo, são evidenciados três sintomas de provincianismo. Em primeiro lugar, «o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades», que, em «O Provincianismo Português», Pessoa afirma estar disponível apenas a quem não pertença a tais meios ou cidades (Pessoa 1928).¹¹ Em segundo lugar, o uso de maneirismos que vinculam o discurso a uma esfera cultural *citadina*, embora os agentes nela não se encontrem (veja-se também o «debate» entre Celestino e Luís Afonso a este respeito [45-47]). Em terceiro lugar, a presunção de superioridade relativamente aos demais habitantes daquele lugar (cf. 36).

«O provincianismo», ainda nas palavras de Pessoa, «vive da inconsciência; de nos supormos

civilizados quando o não somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades por que o não somos» (1928). Apesar de não poder ser considerado, no contexto da obra em análise, *totalmente* provinciano, esta parece ser uma caracterização adequada do Grupo, sendo disto que Pedro Serra se dá conta quando observa que os seus amigos lhe parecem «muito abaixo das suas pretensões» (36).

Talvez por consciência da sua proveniência, ou, mas com menor probabilidade, por ter passado dois anos em Lisboa (17), Pedro Serra não é vítima deste «provincianismo citadino». Paralelamente, Jaime Franco é-lhe imune, na medida em que, vindo de uma «verdadeira» cidade, não a pode admirar do modo como a admira o Grupo.¹² A proveniência das personagens indica, de modo aparentemente fiável, a existência, ou, pelo menos, a consciência da existência, de um hiato entre a «personalidade profunda» e as aparências. Ao passo que esse hiato existe em Pedro e Jaime, e ambos dele têm consciência (sendo que, no caso do primeiro, o acréscimo de consciência é acompanhado por um afastamento progressivo do Grupo), o Grupo vive dedicado *apenas* à aparência, o que, na leitura mais fraca, revela que não tem consciência da clivagem; e, na leitura mais forte, revela a inexistência de uma «personalidade profunda» nos seus membros.

O Grupo caracteriza-se, portanto, por viver, não de acordo com a sua forma real vida, mas de acordo com as suas *pretensões* a certa forma de vida (cf. 30). Essa forma de vida é-lhe veiculada pela arte, em particular, pela literatura, pelo que se pode agora retomar o tópico da relação entre a arte e a vida.

O Grupo *imita a arte*. Isto, assim como a referência à terceira doutrina de «O Declínio da Mentira» (Wilde, 51), é tornado explícito pelo narrador de Régio: «José Baía preferia fazer obra de arte da sua vida [...] e amava Wilde. [...] A verdade é que mais ou menos criticamente, todos ainda amávamos Wilde» (30). Ao imitá-la, contudo, *a vida* do Grupo não apenas *mata* a

arte,¹³ mas perde a individualidade e, consequentemente, a capacidade de reconhecer momentos em que a vida «ultrapassa» a arte, por a imitar em mais do que a mera aparência socialmente construída. Do primeiro efeito, é exemplo a aspiração literária do Grupo que, mesmo no caso daquele que é, talvez, o seu membro mais inteligente, está condenada à mediocridade: «Luís Afonso não possuía o dom de [...] vivificar, ou particularizar suficientemente os seus heróis», heróis estes que existiam apenas «num mundo [...] à margem da vida: o da pessoal imaginação psicológica do autor» (40-41). Do segundo, é exemplo, além da geral artificialidade do Grupo, a sua reacção ao apogeu da crise de Pedro Serra, que o próprio descreve da seguinte maneira:

— Não! Mas eu sei como vos interessa a Moral, ou a Religião, ou a Arte... todas essas actividades de elite. É de bom tom, não é verdade?, e de bom gosto, e sinal de superioridade, [...] exhibir uma infinita tolerância, uma ardente curiosidade, pelos heróis dos romances... Mas que um desses casos, ou um desses seres, apareça no meio de vós, sob os vossos olhos! Então é ridículo, é *shocking*, é *dé-goutant*... é contra os estatutos do Grupo! Fora dos livros, é fazer cenas. (329)

O tema da relação entre arte e vida, assim como as referências explícitas a Wilde, apontam para a possibilidade de ser, na realidade, esse o tema central do romance, enquanto instância da teoria estética de Régio, centrada na noção de *literatura viva*:¹⁴

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade a obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente

aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizarria podem ser poderosas — mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisito. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário. (Régio 1927, 17, ênfase no original)

A literatura produzida pelo Grupo será sempre *morta* porque «O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitui-se a personalidade pelo estilo. [...] E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, [...] amassado de reminiscências literárias, de autoplágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio» (Régio 1927, 18). É também a ausência de personalidade que, por oposição a Jaime Franco (336), impede os membros do Grupo de compreender Pedro Serra e de ver nele uma natureza artística.

A *originalidade*, que não pode ser intencionada,¹⁵ atinge-se pelo «insuflar» da vida do artista (Régio 1927, 19), pela recriação do «mundo através da sua própria individualidade» (Régio 1928, 46). Para tal, por sua vez, é necessário encontrar a «personalidade profunda» do criador. A antinomia entre *meras palavras* e as «funduras da animalidade humana» (Régio 1935, 103) pode (e deve), portanto, ser superada, à custa de uma descida aos cantos mais recônditos das segundas, que põe a claro a parte «mais virgem», ainda não explorada, do criador. Parece ser isto que Jaime Franco pretende transmitir quando, acusado por Pedro de apenas produzir «palavras», responde:

— Tem razão: Palavras! Também outrora sonhei escrever um ensaio..., um ensaio original..., que se chamaria: *Restauração das Palavras*; ou talvez:

Animação das Palavras; ou ainda: *Criação das Palavras...*, *Nascimento da Palavra...* Seria um ensaio verdadeiramente original, se chegasse a escrevê-lo. Creia que gostaria de lhe contar a minha adolescência! Mas é cedo. Nem eu deveria começar hoje por aqui. É preciso começar com exemplos, fazer citações, bater com os pés no chão firme, agarrar terra nas mãos, esfarelá-la entre os dedos, ou atirá-la à cara dos companheiros... (87)

O interesse de Jaime Franco por Pedro Serra, que até aqui não fora esclarecido, pode agora sê-lo. Jaime, um «anjo da morte» ou, como se denomina, «o Diabo em pessoa» (416), reconhece ao primeiro contacto com Pedro (talvez à custa dos sinais de atracção por ele demonstrados) a existência de um fundo íntimo que nunca havia sido explorado e a oportunidade de forçar nele o processo dialéctico violento que abre caminho à originalidade e à produção de literatura viva.

Jaime Franco foi certo no diagnóstico e, por conseguinte, bem-sucedido no seu projecto. Sem que até aí tivesse tido a pretensão de «qualquer glória pessoal na República das Letras» (260), Pedro decide escrever e fá-lo, sem que disso tenha consciência, como forma de expressão do seu desejo por Jaime, localizado nas profundezas da sua personalidade. Apesar de ainda não conseguir «falar disto que sabia senão com as palavras literárias dos que o não sabem» (156, ênfase no original), em que isto refere «a sensação de uma desmaterialização e de uma posse» (*idem*), Pedro pressente a inevitabilidade de tornar essas «palavras literárias» vivas, isto é, de as tornar expressão real da personalidade profunda que agora começa a reconhecer. Porque as *palavras* eram ainda *mortas*, o que pode dever-se ao contacto com o Grupo e à herança da província, Pedro localizava-as na esfera da aparência, da norma social, que, como tem vindo a ser dito, conflituava violentamente com os seus desejos «telúricos». O modo como coloca a necessidade de superação que acaba de ser descri-

ta é, naturalmente, resultante do que caracteriza a sua crise:

Mas como resolver, para uma satisfação completa, o conflito entre os instintos tenebrosos (anti-sociais, imorais e *inumanos*) e os sociais, morais, humanistas, — luminosos? Reduzindo os primeiros aos segundos (fazendo entrar sol no subterrâneo) pela simples satisfação deles em plena fraqueza, em plena claridade, em plena alegria? Isso sabia eu que me não fora possível; e nem sabia se era possível. Subjugando os menos fortes aos mais fortes? Isso sabia eu que me deixaria incompleto e descontente; supondo, mesmo, que pudesse chegar a averiguar quais os mais fortes. Transcendendo uns e outros por... Sim, transcendendo uns e outros por Deus!, — eis a solução a que chegava agora. (382, ênfase no original)

A crença numa superação mística ou religiosa — que chega, em Pedro, a ser perversa (165-166) — confirma a leitura apresentada. Deus, durante todo o romance tratado por Pedro «como realidade imanente humana», é, na verdade, «aspiração clara para a beleza, a justiça, a harmonia, o amor, a perfeição» (Régio 1935, 102). A narrativa exemplifica o modo como, por ser a arte *viva* «humana como produto humano», pode requerer a negação de todos estes substantivos na sua produção enquanto coisa «divina» (*idem*).

Assim, tomando como ponto de partida uma atracção homoerótica com contornos semelhantes aos de *A Confissão de Lúcio, Jogo da Cabra Cega* parece descrever o processo de acesso à originalidade que, de acordo com Régio, é necessário para a produção de literatura viva. Chegados a este patamar extratextual — para o qual nos impele o romance —, não é despidendo perguntar se o próprio Régio cumpre os critérios da sua teoria, ou, o que é o mesmo, se a sua literatura é viva. Com a tentativa de resposta a esta questão se concluirá o presente ensaio.

CONCLUSÃO

Se *Jogo da Cabra Cega* for uma instância de literatura viva, então a sua originalidade resulta do facto de espelhar a personalidade do seu autor. Este espelhamento pode ser conseguido de várias formas, uma das quais é a projecção do autor numa das personagens do romance. Neste âmbito, mesmo evitando exercícios biográficos de questionável eficácia, existem características partilhadas por José Régio e Pedro Serra que não podem ser ignoradas. A «vila pequena» onde Pedro cresceu e a «provincianíssima cidade» onde decorre a acção do romance podem ser considerados correlatos de, respectivamente, Vila do Conde, onde Régio cresceu e que à época não era cidade, e Portalegre, onde leccionava em 1934.¹⁶ É, portanto, plausível que Régio se projecte em Pedro Serra,¹⁷ caso no qual o romance apresenta um processo de obtenção da originalidade análogo àquele pelo qual o seu autor terá passado. Aceite-se, para benefício do argumento, que é este o caso. Resta, pois, encontrar um correlato metonímico para Jaime Franco.

José Régio descreve Sá-Carneiro como um autor que, apesar de «Veleidades de mistificação ou manifestações de cabotinismo — termos, aliás, aqui demasiado *pesados*», decorrentes da sua idade, manifesta uma «fundamental sinceridade» (1964, 216-217, ênfase no original); e consegue, na sua «obra-prima», criar uma «fantasmagoria palpitantemente viva pelo peso, a substância, a densidade que lhe confere a própria personalidade do autor», ainda que nela ocorram «esteticismos relativamente superficiais» (1964, 236). Não apenas isto corrobora a tese que se avançou acerca do carácter deliberado das semelhanças entre *Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio*, como permite identificar duas semelhanças entre Sá-Carneiro e Jaime Franco. Em primeiro lugar, Paris e Lisboa desempenham, respectivamente, o papel dos «grandes meios» dos quais os dois provêm. Em segundo lugar, nenhum dos dois parece ter atingido um

patamar estável de originalidade. É, portanto, defensável que Jaime Franco simbolize, metonimicamente, Sá-Carneiro, não tanto pelas suas características individuais, mas pelo modo como a sua obra — epítome de uma modernidade incabada — influenciou Régio.

Afirma Régio que «A finalidade da arte é apenas produzir-nos [...] a emoção estética», que experimentamos «quando o Artista consegue despertar o nosso próprio instinto de recriação do mundo encaminhando-o no sentido do seu» (1928, 46). Assim, as semelhanças com *A Confissão de Lúcio* parecem resultar da emoção estética que a obra de Sá-Carneiro provocou em Régio. De acordo com esta hipótese, Régio, que não tinha à data publicado qualquer romance, sentiu-se *atraído* pela obra de Sá-Carneiro. Essa atracção terá revelado um aspecto da sua personalidade por explorar, mas cujo livre desenvolvimento lhe estaria vedado por conflitar, não com normas sociais previamente aceites, mas com os pressupostos literários e a personalidade do autor. Régio não era, não queria, nem podia ser, sob pena de, como o Grupo, «condenar à morte» a literatura, um *modernista*. A atracção por Sá-Carneiro terá, pois, causado uma tensão entre a proveniência do autor — a *província* — e a dimensão da sua personalidade que o aproximava do modernismo. A resolução deste conflito, ao contrário do que tantas vezes se conclui apressadamente, não está na rejeição da segunda, mas sim na *superação* da dicotomia. No seu primeiro romance, Régio *confessa* ter sentido esta tensão, converge para Sá-Carneiro tomando tópicos e aspectos centrais da sua «obra-prima», mas não abandona a sua personalidade e assim substitui a dimensão fantástica pela complexidade psicológica e moral.

Do que foi dito se conclui que *Jogo da Cabra Cega* não pode ser incluído em nenhum dos pólos da dicotomia *modernismo-província*. Pelo contrário, a obra debate essa mesma dicotomia e rejeita a sua adequação universal. Por este moti-

vo, ela é um contra-exemplo, tanto à tese de que Régio é instância do segundo pólo, quanto à de que esta dicotomia é central e inultrapassável na

literatura portuguesa da primeira metade do século xx. É também isto que lhe confere o estatuto, tão caro ao autor, de obra de arte viva.

NOTAS

- * Este ensaio foi redigido no âmbito do seminário «Modernismo e Província» do Doutoramento em Teoria da Literatura, que frequento enquanto Bolseiro de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia [F.C.T.] (SFRH/BD/121629/2016). Devo, por isso, agradecer à F.C.T. pelo financiamento e ao Professor Doutor António Feijó pelo seminário. Agradeço ainda à Raquel Raimundo e ao André Marques por terem revisto o texto e me terem ajudado a clarificar alguns dos pontos que nele são avançados.
- 1 Veja-se Lourenço 1960.
 - 2 Acerca do modo como ambas as obras tratam relações entre dois homens veja-se Inácio 2012.
 - 3 A suspeita de uma relação marcada por este tipo de impulso ou tensão *homoerótica* (*lato sensu*) parece corroborada inúmeras vezes durante o romance por momentos de aproximação física e tensão (presumivelmente) sexual, embora restringida, entre os dois. Veja-se, por exemplo, 87, 92, 98, 112-114, 349.
 - 4 De onde não se segue que o acto não seja, em certa medida, violento (282-283). Esta característica, no entanto, pode ser considerada parte integrante da natureza sexual de Pedro.
 - 5 Se se tratasse apenas de uma perversão associada ao adultério, o que explicaria o envolvimento com M.lle Dora e não outra pessoa seria o facto de Pedro Serra acreditar que partilha várias características com Jaime Franco (cf. 278). Esta explicação parece, todavia, demasiado fraca.
 - 6 Pouco depois, Pedro e M.lle Dora discutem a capacidade que ambos teriam de matar alguém (297-299), o que pode também ser visto como uma alusão a *A Confissão de Lúcio*.
 - 7 Um hipotético argumento poderia partir do facto de «todo o seu corpo *me era pouco*» ocorrer num momento da obra em que ela assume características *sensacionistas*. A resposta passaria, claro, pela alegação de que essa é apenas mais uma razão para considerar que neste passo se alude, de facto, à obra de Sá-Carneiro.
 - 8 Assume-se, no presente contexto, a correcção da tese, defendida, entre outros, pelo próprio José Régio, de acordo com a qual *A Confissão de Lúcio* descreve uma relação homossexual entre Ricardo e Lúcio. Por não pertencer ao âmbito deste ensaio, esta leitura não será debatida, sendo suficiente que o autor que aqui se comenta a tenha defendido. Cf. Régio 1964.
 - 9 Poder-se-ia alegar que a violência para com M.lle Dora aquando da sua insinuação constitui um contra-exemplo a isto. Todavia, Jaime não parece, nessa ocasião, movido por pânico homossexual, mas mais, como a sua placidez revela, pela vontade de marcar a sua posição na relação com M.lle Dora que arrisca, com essa sugestão, gorar o «projecto» que adiante será explicitado.
 - 10 Veja-se, por exemplo, o comentário acerca do vestuário de José Baía (30).
 - 11 O passo citado corrobora, portanto, o que se disse sobre o uso metonímico de *Lisboa*. Que Régio está de acordo com Pessoa a este respeito parece evidente pelo modo como caracteriza «o deslumbrado, ingénua, juvenil e um tanto pacóvio amor por Paris, a Europa, a civilização...» de Sá-Carneiro (1964, 222), em clara consonância com o que o próprio Pessoa relata ter dito ao autor de *A Confissão de Lúcio* (Pessoa 1928).
 - 12 Além de não sofrer dos sintomas indicados, Jaime Franco parece cumprir outro dos «requisitos» de civilização apontados por Pessoa (1928): a capacidade de ironia. Isto deixa-se ver pelo facto de, ao contrário dos membros do Grupo, que dela têm apenas uma concepção superficial, Jaime Franco ter uma teoria acerca da ironia e dos «ironistas» (59-64), o que pode reflectir uma maior capacidade de a levar a cabo. Embora não pertença ao âmbito deste texto averiguá-lo, parece bastante provável que a sobreposição das posições de Pessoa e Régio não seja meramente acidental (cp. Régio 1964, 222).
 - 13 Cf. Wilde, 38-39.
 - 14 A teoria estética de Wilde é fundamental na narrativa na medida em que permite a «subida» para o nível extratextual. Contudo, não é totalmente claro o modo como se relaciona com a teoria de Régio. Embora não pareça acreditar que a arte deva ser mimética, Régio rejeita, por certo, que a arte não seja «expressão de nada a não ser de si mesma» (Wilde 1992, 50). Pelo contrário, como se mostrará, Régio acredita que a melhor arte é sempre uma expressão da personalidade do autor. Além disto, Régio vê na *sinceridade* um aspecto central de qualquer obra de arte (1927, 18-19), e considera a mentira útil apenas pelo seu valor instrumental na obtenção da verdade, motivo pelo qual tem a arte uma moralidade intrínseca (1935, 102). Já na narrativa de *Jogo da Cabra Cega*, algumas das ideias de Wilde parecem corroboradas. Não cabe ao presente ensaio determinar com precisão e finura as relações lógicas que entre as duas teorias se estabelecem.
 - 15 Na discussão a esse respeito, é Luís Afonso quem defende a posição que mais se aproxima da de Régio. Este é um dos momentos em que a sua inteligência se revela superior à dos demais, o que, por um lado, justifica que seja ele quem Pedro Serra procura num momento avançado da sua crise; e, por outro, mostra a existência de uma gradação no modo como se aplicam as considerações do autor. Cf. Régio 1927, 18-19; 1934, 45.
 - 16 A promoção de Vila do Conde a cidade foi aprovada em Assembleia da República a 18 de Dezembro de 1987, promulgada a 7 de Janeiro de 1988 e publicada em

Diário da República a 1 de Fevereiro 1988 (Lei 5/88 de 1 de Fevereiro). Os dados biográficos avançados podem ser conferidos em Cadete Novais 2002.

- 17 Duas outras semelhanças entre José Régio e Pedro Serra podem ser apontadas. Em primeiro lugar, Régio leccionou durante dois anos no Porto, o que pode ser associado à passagem de Pedro Serra por Lisboa. Em

segundo lugar, o modo como são descritos os desenhos de Pedro facilmente lembra alguns dos desenhos do próprio autor. Note-se ainda que, como se disse, em diferentes momentos, diferentes personagens parecem assumir posições de Régio nas suas falas. Isto não contradiz, contudo, o que agora se afirma.

BIBLIOGRAFIA

- Cadete Novais, Isabel. 2002. «Cronologia Abreviada» Em *José Régio: Itinerário Fotobiográfico*, de Isabel Cadete Novais, 15-19, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda e Câmara Municipal de Vila do Conde.
- Inácio, Emerson da Cruz. 2012. «Leituras e Leitores ou sobre como José Régio e Mário de Sá-Carneiro vanguardizam relações.» *Entreletras*, jan./jul.: 53-63.
- Lourenço, Eduardo. 1960. ««Presença» ou a Contra-revolução do Modernismo Português?» Em *Tempo e Poesia*, de Eduardo Lourenço, 143-168, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- Pessoa, Fernando. 1928. «O Provincianismo Português.» *Notícias Ilustrado* II, nº 9, disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2978>.
- Régio, José. 1927. «Literatura Viva.» Em *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*, de José Régio, 17-20. Porto: Brasília Editora, 1977.
- Régio, José. 1928. «Literatura Livresca e Literatura Viva.» Em *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*, de José Régio, 46-64. Porto: Brasília Editora, 1977.
- Régio, José. 1934. *Jogo da Cabra Cega*. 2ª edição. Lisboa: Portugália Editora, 1963.
- Régio, José. 1935. «Li-te-ra-tu-ra.» Em *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*, de José Régio, 101-105. Porto: Brasília Editora, 1977.
- Régio, José. 1964. «O fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro.» Em *Ensaios de Interpretação Crítica. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, de José Régio, 197-244. Porto: Brasília Editora, 1980.
- Sá-Carneiro, Mário de. 1913. *A Confissão de Lúcio*. 8ª edição. Lisboa: Ática, 1995.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. «The Beast in the Closet. James and the Writing of Homosexual Panic.» Em *Epistemology of the Closet*, de E. K. Sedgwick, 182-212. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Wilde, Oscar. 1992. «O Declínio da Mentira.» Em *Intenções: quarto ensaios sobre estética*, de Oscar Wilde, traduzido por António M. Feijó, 11-52. Lisboa: Cotovia.

A PROVÍNCIA



A Forma de Vida tem o privilégio de publicar uma crónica original de A. M. Pires Cabral, «Verão de 1984». Também convidámos Alberto Arruda para escrever sobre I'll Take My Stand e Fernando Venâncio para escrever sobre Um Almoço de Negócios em Sintra, de Gerrit Komrij, dois livros injustamente esquecidos.

UM AMOR FERROZ

SOBRE UM ALMOÇO DE NEGÓCIOS EM SINTRA, DE GERRIT KOMRIJ

Fernando Venâncio

Não é raro ser-se informado de que este ou aquele escritor holandês fixou residência no estrangeiro. Habitualmente em França, se possível em Paris. A Holanda, 17 milhões num território pouco maior que o Alentejo, cedo se torna abafante, e Amesterdão rebenta pelas costuras de talentos e mesmo de génios.

Ainda assim, a partida rumo a Portugal de Gerrit Komrij (1944-2012) causou, por 1985, algum desconforto nos cafés literários da capital. Não que a sua presença no mundo da cultura holandesa fosse fonte de geral felicidade. Não era. Quer na imprensa quer na televisão, Komrij (leia-se komm-réi) impusera-se como crítico feroz de figuras públicas e gurus da moralidade. Não poupava a política, a administração pública, a cultura dominante. Um dia mais tarde, numa entrevista à *Ler*, dirá que só aceitaria o Ministério da Cultura para imediatamente aboli-lo... Também não poupava os ideólogos, de qualquer marca que fossem, quebrando costelas em tudo aquilo que hoje, confortavelmente, designamos por «correção política».

Disputado pelos meios de comunicação, vorazmente lido, temido pelos muitos alvos duma ironia tão inventiva quanto desapiedada, Komrij era decerto bem visto pelas costas. E, contudo,

trazê-lo debaixo de olho garantiria alguma segurança mais. De que não seria capaz esse gavião longe do ninho?

Não seria, porém, a distância, nem a ausência da rumorejante Amesterdão, a lentamente amansar o furibundo e elegante publicista. Foi, mais provavelmente, a fuga aos caminhos batidos, aos temas e abordagens previsíveis, ou o simples cansaço de tanto bater, que também dói.

Facto é que, vivendo agora longe, o crítico continuou, até ao fim dos seus dias, requisitado por instâncias holandesas para conferências, colóquios, debates, entrevistas, artigos, cursos universitários. A este continuado reconhecimento juntaram-se os prémios, os maiores que a Holanda reserva para os seus consagrados. Em 2000, foi escolhido pelo público como primeiro «Poeta da Pátria», eleito por cinco anos. Nunca mentalmente ele deixou o seu país, nunca o país o deixaria sossegado, menos ainda esquecido.

Certo: nada disto transpira nos seus romances autobiográficos «portugueses», *Atrás dos Montes* (1997) e *Um Almoço de Negócios em Sintra* (1999). Faz todo o sentido. A realidade do autor definitivamente aplaudido laureado só estragaria a narrativa do escritor exilado que correu atrás de si todas as amarras.

*

Quando, nos anos de 1990, Gerrit Komrij compõe *Um Almoço de Negócios em Sintra*, o observador e o estilista estão, para dizê-lo à antiga, no auge das suas faculdades. Digo «compõe», já que, por mais que o autor ansiasse por que fosse tido como romance, o livro denunciará sempre a sua vigorosa gênese: a de crónicas de jornal.

O poeta e o ensaísta Komrij são de primeira água, mas será, ousos supor, como colunista que ele perdurará. Não seria caso único. Romancistas há que vemos perdidos num casaco largo em demasia, quando o conto, ou a crónica de jornal, lhes são medida mais justa e mais feliz. *Um Almoço de Negócios em Sintra* é, efectivamente, um conjunto fortíssimo extraído das inúmeras crónicas que, ao longo de decénios, Komrij escreveu no diário «de referência» *NRC-Handelsblad*.

O primeiro cenário é, já poderíamos esperá-lo, Sintra. Também Lisboa se revelará um ambiente estimulante. Mas será, quase sempre, de uma aldeola pacata, Vila Pouca da Beira, que o olhar vai estender-se sobre Portugal, a distante Holanda e o demais Mundo.

Sintra fornece o palco para um primeiro embate com a realidade. O recém-chegado e o companheiro procuram casa, que não precisa de ser logo modesta. Mas a incomensurável moradia que certo herdeiro, obnubilado pela visão de fartas bolsas estrangeiras, os leva a percorrer extravasa todo o concebível. Na realidade, temos aqui um primeiro e frisante exemplo do investimento hiperbólico que, vezes sem conta, assomará na obra. O presumível objecto da compra é nada menos que o esplendoroso Palácio da Regaleira, que o próprio autor saberia tão apetecível e tão inalcançável como o pedaço da Lua proposto ao papalvo.

A visita fora precedida pelo «almoço de negócios», na vila, com o agente intermediário, pretexto para o seguinte retrato:

Um almoço de negócios em Portugal é uma comensal de cinco pratos diariamente repetida, que precede outra quase idêntica — essa, das sete às

onze da noite —, em que o último prato apresenta o atractivo de com ele se nos varrer totalmente da ideia o género de negócios que nos levara a reunir-nos. E, tendo por hipótese sido nossa intenção juntar, no desfecho da sobremesa, persistência suficiente para vender três cabras, está mais que escrito que, após o golpe de misericórdia do café e aguardente, verificaremos ter acabado de comprar sete burros.

Facto ou, mais provavelmente, episódio ficcionado, ele dá vazão aos vários fôlegos de que Gerrit Komrij se sentia possuído: o da narração envolvente, o dos estudados jogos conceptuais, o da pujança estilística, o da reconstituição pilhérica do mundo.

Lisboa revela-se espaço de deambulações entre o *blasé* e o caricato, do consumo ainda oculto de drogas «leves», de passagens nocturnas por bares e casa de fado. Há esta pintura da cidade em tons feéricos e intimistas:

Às oito e um quarto, em Setembro, Lisboa é presa dum milagre. A cidade incendeia-se de labaredas rútilas. O pálido crepúsculo transmuta-se dum momento para outro numa vermelhidão que — enquanto algumas fachadas e ruas se tornaram já dum escuro ameaçador — irmana tudo quanto por ela é atingido, as paredes corroídas dos palácios mouros, os quiosques e os inúmeros miradouros, as cúpulas das igrejas e as esplanadas de mármore, as águas calmas do Tejo e o sobranceiro Castelo, para depois, com a mesma rapidez, se esbater no cálido aconchego da noite.

A visita a uma casa de fado é pretexto para uma caracterização exemplar:

Ouvimos o fado. Cantam mulheres o amor e o sofrimento. Em humildes e aporcalhados cafés, cantam também homens idosos sem voz e miúdos pequenos, olhados com orgulho por pai, mãe e irmãos. Os fados são para se escutar, não são música de fundo. Enchem a noite e trespassam-nos até à

medula. Também a nossa amiga se ergue e canta. Em que sítio do mundo há um amigo nosso que, de repente, se levanta para contar em música o que tem de mais íntimo? Não sou capaz de definir a força do fado. É, sem haver vento, cantar vencendo a força do vento. É amargura que por instantes te faz feliz, uma nostalgia que te permite, um momento só, sentires-te em casa. É sentimental de alto a baixo, sem nunca ser vulgar. É a canção das putas e dos chulos, dos marinheiros. Dos andrajosos que, cantando, são reis.

O abandono de Amesterdão e a morosa instalação em Vila Pouca da Beira formam o restante quadro da narrativa.

A complicada exportação de cinco gatos, a ausência de qualquer gesto «oficial» de despedida, um último passeio pela amada e ingrata cidade, eis assuntos suficientemente ponderosos para um detalhe páginas a fio.

A partir da aldeia beirã de Vila Pouca, descrita sem filtros poéticos mas com amorável precisão, vai Portugal ver-se observado. Um primeiro objecto de ponderação: os incêndios florestais.

Nas matas, dá-se em geral com muitos passeantes, como sejam os que andam eternamente na boavai-ela, os camponeses a caminho do seu campito, os caçadores apostados em perdizes e tudo o mais que queira voar, e os resinheiros. Muitos passeantes fumam. E é assim que o fósforo português, produto da madeira queimada, se encarrega de novos fogos, que fornecem nova madeira queimada, boa para por exemplo fósforos. A mata devastada prossegue a sua devastação por próprias forças.

Ou a burocracia das nossas repartições públicas:

As pirâmides do Egipto não-de ser realmente impressionantes, os jardins suspensos da Babilónia realmente assombrosos, que nada infunde tanto respeito como a burocracia portuguesa. A quem couber, regularmente, a honra de dar, olhos nos olhos, com os funcionários portugueses, esse apercebe-se da verdadeira necessidade de, querendo contar o que se passa nas repartições às pobres almas que nunca se acharam em tal estado de graça, fazê-lo muito doseado e de maneira deploravelmente atenuada. Caso contrário, muito simplesmente não acreditarão nele. Numa descrição da burocracia portuguesa, nada soa mais inacreditável do que a verdade inteira.

Ou ainda a inescrutável «alma» portuguesa:

Os portugueses disqueteiam com prazer sobre o enigma da alma portuguesa. A elevação, a prolixidade e a imprecisão com que o fazem, com um cardápio de descaminhos semânticos e de ardis gramaticais, denunciam sobretudo quanto a questão da identidade lhes anda atravessada. Quanto maior o enigma sugerido, tanto mais provável a presença de uma (evidentemente indestrinçável) solução.

Enfim, uma confissão que, feita a páginas 155 do pequeno volume, já é deliciosamente supérflua: «Eu sou um apaixonado por Portugal, mas não um apaixonado cego».

*

Um *Almoço de Negócios em Sintra* encontra-se, hoje, esgotado e sem planos de reedição. É pena. Trata-se de um raro e precioso olhar, feito de curiosidade e ternura, sobre nós, os nossos hábitos, as nossas insuficiências, as nos-

sas invejáveis qualidades. Gerrit Komrij soube observar-nos, aquilatar-nos, cobrir-nos de atenções. Não é todos os dias que um amor terno e feroz nos torna objecto de tanto cuidado, tanta compreensão, e tanto talento.

Komrij acreditava que a identidade portuguesa era, sobretudo, europeia. Desta convicção nasceu, em 2001, o seu libreto para a ópera de câmara «Melodias Estranhas», de António Chagas Rosa, que representa os encontros do jovem humanista Damião de Góis com um já

idoso Erasmo de Roterdão. «Vivo convencido», afirmou na altura Komrij, «da existência de uma cultura europeia a unir-nos. Não somos dois navios que se cruzam algures na noite». Não. Mas, às vezes, parecemos.

DO AUTOR EM PORTUGUÊS:

Uma Migalha na Saia do Universo. Antologia da Poesia Neerlandesa do Século XX, Assírio e Alvim, 1997, selecção de Gerrit Komrij, trad. Fernando Venâncio.
Atrás dos Montes, Asa, 1997, trad. Patrícia Couto.

Um Almoço de Negócios em Sintra, Asa, 1999 (2.ª ed.), trad. Fernando Venâncio.
Contrabando. Uma Antologia poética, Assírio & Alvim, 2005, trad. Fernando Venâncio.

VERÃO DE 1984

A. M. Pires Cabral

Já fartos de passar tantos anos uns dias de Agosto à beira-mar, rodeados de toneladas de corpos seminus e sem medo ao melanoma, que parecem ter como único fito na vida escurecer a pele que Deus lhes deu clara, e por vezes tendo de caminhar sobre a areia com cautelas infinitas para não pisar o pé deste ou o rabo daquele ou a toalha de aqueloutro, e tendo ainda por cima a cada esquina uma esplanada, discoteca ou outro lugar cheio de inamistosos decibéis — já fartos de tudo isso, dizia, decidimos em conselho de família que as férias deste ano seriam passadas na aldeia.

A aldeia, para que conste, chama-se Grijó e pertence ao concelho de Macedo de Cavaleiros. Para os menos versados nestas coisas da etimologia, os senhores filólogos explicam que o topónimo procede, depois de percorridas algumas etapas intermédias, do latim *ecclesiola*, igrejainha. Deve ser pois alusão a alguma ermida ou capela que por ali houvesse em tempos recuados.

Fica esta povoação uma légua a sul da sede do concelho, no ponto em que a Serra de Bornes começa preguiçosamente a altear-se, consentindo ainda terras de sementeira, vinhas, hortas e olivais, mas impondo já aqui e ali o mato e os castanheiros, choupos e carvalhos robles que lá pelos cimos dominam ainda, não obstante as plantações intrusas de pinho e pseudotsuga.

Grijó é, em 1984, uma aldeia de dimensão razoável para os padrões da região. O núcleo antigo,

em redor da igreja, é modesto, se bem que típico nas suas casas feitas de xisto trigueiro, com escaletas exteriores e varandas com coberturas amparadas a banzos de madeira. Casas brasonadas, que existem em muitas destas aldeias — basta ver, aqui à volta, Cortiços, Vale Benfeito, Travanca, Castelãos —, em Grijó não há; o mais parecido com isso é um casarão de proporções nobres, com capela privada, mas sem pedra-de-armas à vista. O povo chama-lhe a Casa Miranda.

Já na igreja valerá a pena passar meia hora desenfadada. Construída em 1680 por Martinho Afonso, foi-lhe adossada a actual sacristia, porventura em substituição de uma anterior, em 1754, obra de José Sobral. Tudo isso — datas e nomes — se lê gravado em pedra, para que o mundo saiba quem foram José Sobral e Martinho Afonso e a obra que fizeram em Grijó. A capela-mor mostra a infalível talha dourada que o séc. XVIII espalhou por toda a parte. Mostra também — com ressalva de ser eu pouco menos que leigo na matéria — uns retábulos pintados que me parecem de fábrica aceitável.

De figuras ilustres nadas em Grijó não rezam monografias. Mas esta crónica vai rezar, se bem que *en passant*: foi aqui que nasceu o Professor Adriano Moreira, uma das mais lúcidas inteligências do Portugal político e cultural contemporâneo. Nasceu aqui e tem casa praticamente paredes meias com a nossa. Algumas vezes, in-

felizmente escassas, tive o gosto de trocar breves palavras com ele, encontrando-nos os dois ocasionalmente em Grijó.

Nos últimos quinze, vinte anos, a aldeia rompeu vigorosamente os limites primevos e entrou de estender-se para sul, em direcção a Vale Benfeito, e para norte, em direcção a Macedo. Dinheiro da emigração, claro. Raramente o emigrante recupera a velha casa paterna. Prefere construir de raiz, e assim se vai ampliando o termo do lugar. Mas essas casas, algumas delas exemplares acabados da *maison* que tanto desdém inspira aos puristas da arquitectura indígena, só são habitadas em período de férias, quando os seus proprietários confluem, vindos de franças e araganças, para a terrinha natal. O que significa que Grijó, fora de Agosto, é uma terra de casas fechadas e quase morta — condição que se vem agravando mais a cada ano que passa. Levada a gente nova na rede varredoura da emigração, qualquer dia a aldeia não terá senão gerontes, e, uma vez embarcados esses na temida barca inescapável, acabará por não ter ninguém.

Mas longe vá o agouro. A verdade é que neste mês de Agosto, os emigrantes em férias animam extraordinariamente o povoado. Movimentam-se nos seus carros com assentos forrados a pele, que metem calor à gente só de olhar para eles, alindados com grandes autocolantes que representam águias, dragões e outros bichos agressivos, e exibindo a infalível menção ‘Turbo’, como se, hoje em dia, fosse desprestigiante ou ridículo ter um automóvel de cilindros convencionais. Nas ruas, vestidas à moda de lá, as madamas afectam grande desenvoltura e modos cosmopolitas *pour épater* os que ficaram. Mas, se o petiz malcriado se lhes solta da mão e faz das suas, gritam-lhe encolerizadas: ‘*Tiagô, viens ici*, senão refodo-te os cornos!’

Pois, apesar deste bulício sazonal, o lugar convém-me não menos do que convinha a Raul Brandão o farol das Berlengas. Também eu sou um contemplativo e sei ler no silêncio telúrico destes ares — mesmo se a algraviada luso-fran-

cesa estrondeia ao rés da rua. Tenho aqui alguns bens que dinheiro algum compraria: uma paz antiga, quase bíblica, de que tudo — gente, casas, natureza — se deixa entranhar até ao mais profundo de si; uma sabedoria não menos antiga de gente que muito viveu e é agora capaz, no declinar da vida, de dar forma de provérbio a quanta situação se lhe desenrole diante dos olhos; um ar (quase) lavado de monóxido de carbono e outros gases deletérios; e, enfim, em pano de fundo, o vulto tutelar da Serra de Bornes.

Com tal rol de benesses, adivinho já a inveja com que algum leitor terá lido esta crónica até aqui. Mas convém ver a situação de todos os ângulos e reconhecer honestamente que de Grijó a Síbaris e Cápua vai a sua distância. E que tenho aqui outras coisas que, quando mais se fazem notar, quase me levam a esquecer as vantagens de passar férias na aldeia.

Tenho, por exemplo, a escassos quinze metros da minha mesinha de cabeceira, o relógio da torre da igreja, que faz questão de martelar pausadamente as horas por essa noite fora. E, para que não fiquem dúvidas a ninguém, quinze segundos depois da última badalada repete tudo tintim por tintim. Imagine-se o que será a meia-noite batida por esta avantesma, numa noite de espertina.

Tenho uma moscaria de mil demónios, que inça da bosta e estrume que coalha alguns queijos, e que entra afoita casa dentro, mal encontra por onde. De insecticida em riste, faço nas moscas grandes mortandades diárias, mas, como a fénix, elas parecem renascer das cinzas e cada dia novo enxame, mais numeroso e vingativo, vem zungar sobre a nossa cabeça e, pior, sobre o nosso prato.

Tenho por fim umas torneiras caprichosas que às vezes não dão pinga de água. Diz-me o presidente da Junta que, se as pessoas não regassem hortas e quintais, a água não faltaria nos canos. Mas quê! As pessoas prezam mais o cebolinho do que a higiene e quem, como eu, preza mais a higiene do que o cebolinho, lava-se quando pode — e viva o velho!

Fora isso, Grijó é o paraíso.



Paraíso com as suas intermitências de inferno. Como hoje.

Tarde cálida. Os emigrantes foram à vila às compras ou a flunar simplesmente. Grijó não bolee, parece ter adormecido numa sesta colectiva. Chega-se a ouvir o rressonar consolado de alguém que se sentou à sombra duma tília e acabou por deixar pender a cabeça e adormecer.

Mas, feia como escarro no céu limpo e transparente, uma coluna de fumo ergue-se, alastra, ofusca o Sol. A serra arde. Aqui, ao meu posto de escrita, quase chega o crepitar das labaredas e o cheiro a madeiras queimadas.

Rilho os dentes de indignação e revolta. Era um outeiro magnífico o que agora arde, coberto de soberbos castanheiros, árvore que dá a prosápia às armas de Macedo. ‘Trezentos anos a crescer, trezentos no seu ser, trezentos a morrer’, diz o povo a respeito do simpático colosso verde que o alimentou durante séculos e lhe continua a dar fruto, madeira, lenha e sombra a rego cheio, para não falar nos saborosos frades e abesós (*Lepiota procera* e *Amanita caesarea*, respectivamente, para os senhores botânicos), cogumelos que no seu chão se criam. Mas estes castanheiros, cujos destroços fumegantes diviso daqui mesmo, da minha varanda, vão morrer muito antes dos dias cheios, à face das contas que o povo deita.

Por toda a serra de Bornes — este ano em Grijó, o ano passado em Vilar do Monte, para o ano em Malta ou Gebelim —, o verde vai cedendo lugar ao castanho mascarrado das queimadas. A serra arde. O fogo rola, devora matas e carrascais, floresta e monte, faz razia na fauna já de si escassa e fecha uma volta mais a torneira do oxigénio.

Porquê esta monstruosa catástrofe ecológica que, como o abutre de Prometeu nos penhascos do Cáucaso, vem todos os anos roer os fígados da nossa paciência?

Caramba, nem tudo hão-de ser fogos de geração espontânea, nem tão-pouco o resultado de

imprudências e desatenções. A seguir ao 25 de Abril, nas acesas querelas políticas em que os partidos se engalfinharam para afirmar a sua identidade e até, em alguns casos, para garantir a sua sobrevivência, o fogo posto, tal como a bomba, chegou a ser usado como arma, ao que se diz. Mas hoje, com as instituições consolidadas, a motivação política estará posta de lado. Deu lugar, parece, à motivação económica. Lê-se nos jornais, por exemplo, que madeireiros gananciosos arregimentam incendiários na mira de arrebanharem mais barato os salvados da floresta ardida. Mas será isso verdade? E, se o é, serão os madeireiros assim tantos que se torne difícil à GNR controlar a sua actividade? Nada, ali deve andar outro dedo, além do dos madeireiros. Aposto, dobrado contra singelo. Agora que dedo será esse...

Começa a ouvir-se por toda a parte, já não entre dentes e à boca pequena, mas alto e bom som, o protesto do povo. É que, francamente, é demais. Com assustadora regularidade, a floresta portuguesa vai ardendo metodicamente ano após ano. E os governos — todos eles — o que fazem? Dizem que para o ano é que vai ser: vai haver mais vigilância, mais prevenção, mais meios de combate, etc., etc. Mas a verdade é que acaba por nunca haver nada disso — ou, se porventura há, estamos conversados a respeito de eficácia.

De penas mais gravosas e mão mais pesada da justiça é que parece que os governos não querem ouvir falar. Nada, os ventos sopram a favor dos delinquentes. Em nome dos direitos humanos repudiam-se penas severas e definitivas. O que equivale a dizer, em termos práticos, que os criminosos devem levar penas leves para poderem, o mais depressa que possam, reincidir no crime.

É só ler os jornais e ver o babaréu de protestos levantado entre os grupos de defesa dos direitos humanos, no estado da Califórnia, pela aprovação de uma lei que vai promover a redução dos impulsos sexuais dos violadores de crianças — muitos dos quais afirmam candida-

mente que violar crianças é compulsivo neles, e que voltarão a violar logo que se lhes ajeite maré.

Pode pois dormir descansada toda a vasta gama de assassinos, ladrões, raptos, violadores, narcotraficantes, terroristas *e tutti quanti*. Os defensores dos direitos humanos velam por que eles possam dar livre expressão às suas taras e compulsões. E, em conformidade, quando chega a haver julgamento, certos juizes, compinchas, mandam-nos em paz com uma palmadinha nas costas e a insulsa recomendação: — Vá lá, daqui para a frente não brinquem com fósforos, está bem?

Meter um pirómano confesso cinco anos — é um supor — na cadeia? Aqui d’el-rei, que é muita cadeia! Já o Dr. Almeida Santos (não me lembro bem em que qualidade — ele que tantas tem tido na nossa vida política) disse certa vez que a solução para o problema dos fogos florestais tinha de ser pedagógica. Pedagógica? — torci eu o nariz na altura. Não sei de nenhuma pedagogia que não seja ronceira, e enquanto se ensina a respeitar e proteger a floresta, arde tudo quanto há para arder e mais o que entretanto se replantou. Já lá vão uns anos largos, e a pedagogia tem dado o resultado que se vê: zero.

É tempo, creio, de avançar com medidas preventivas — mas medidas eficazes, e não decretinhos de faz de conta. E, paralelamente, avançar com as medidas repressivas adequadas. Quem tem medo da palavra ‘repressivo’? Porque não medidas repressivas? Porque os defensores (certos defensores) dos direitos humanos vão

protestar? Ora adeus. A sociedade não pode ser vítima da sua própria brandura. A lei e a justiça têm que se adaptar à gravidade da situação. É urgente apagar o fogo de vez. Isto é se queremos ter no Verão do ano 2001 uma sombra de árvore para fazer um piquenique.

Voltando ao fogo de hoje.

Por toda a aldeia, já acordada da sesta, sinto crescer o clamor da revolta.

— Aquilo era até-los [aos pirómanos] a um pinheiro e deixá-los lá a estorricar — desabafa uma velha de negro, enquanto observa, com a mão em pala sobre os olhos, as chamas que devoram castanheiros.

Arrepio-me do voto cruento. Repressão sim, mas não tão drástica. Que diabo, já não estamos no tempo dos afonsinos... Mas tem por força que ser demasiado branda a lei que permite tanta e tão descarada contravenção. Antes de actualizarem os seus vencimentos, senhores deputados, actualizem a lei do fogo posto. Por uma vez, teriam o povo em massa do seu lado.

Pouso a caneta por hoje. A amargura é demasiada para eu poder continuar a debitar ironias como as que aí ficam. Levanto-me, busco algures o esquecimento. Entretanto, a frente de fogo lá vai cavalgando como besta enraivecida, matagal fora, rumo às alturas puríssimas de Malta, atemorizando e escorraçando os rebanhos de cabras que retouçam entre penedias. A coluna de fumo expande-se, tapa o disco do Sol, enegrece de angústias este bonito dia de Agosto em Grijó.

* * *

A instâncias do galo, que, desde que o dia começou a arruçar, não tem feito outra coisa senão tocar o seu cornetim, a dar-me vozes de erguer, levanto-me cedo, tomo um pequeno-almoço breve e saio para um *footing* matinal pelos caminhos da serra. Um *footing*... Como a palavra soa espúria e desajustada no lusitaníssimo ambiente de Grijó! Mas quê! Hoje tudo são inglesias

no linguajar nosso de cada dia, que até parece que Camões e Vieira e Garrett não nos deixaram em herança uma língua e pêras. *Footing*... Passêo, com o ‘e’ bem fechado, é como se diz e como eu devia dizer em Grijó.

Ontem choveu e, como estamos em finais de Agosto, era de supor que multidões de formigas-de-asa saíssem do formigueiro para o ar lava-

do de poeiras e miasmas. Assim o terá pensado também o garoto dos seus doze, treze anos, que se me depara numa volta do caminho, cavando vigorosamente com um satcho, como aqui preferem dizer, pedindo emprestada a consoante africada ao castelhano, na mesma boa paz e familiaridade com que se pedem emprestados dois ovos à vizinha para uma fritangada.

Pergunto-lhe, embora conheça de antemão a resposta, o que procura na berma do caminho.

— Aludas — responde.

Aludas são formigas-de-asa. Faço-lhe notar que ainda tem o cabaço vazio.

— Há poucas. Choveu pouco... — diz ele, entre duas cavadelas decididas, que causam grande alarme e confusão no formigueiro. E, após ter cuspidado nas mãos, para mais firme segurar o sacho: — Também para os pássaros que há...

Os pássaros são neste caso meia dúzia de espécies que nos visitam imprudentemente com o Verão já adiantado e, se logram escapar aos arames das pescoceiras, o que é sempre problemático, batem a asa pelo equinócio do Outono, rumo a países mais quentes.

Deixo o sanhudo caçador a tombos com a escassez de aludas e de pássaros, e sigo avante. E, com efeito, noto que os caminhos estão cheios de silêncio. Aqui há vinte anos, se tanto, os caminhos, hortas e lameiros, numa manhã assim luminosa de Agosto, eram uma aleluia de trinados, chilreios, grasnidos, assobios, todas as vozes que o Criador distribuiu à passarada no dia em que pensou formar com ela um orfeão para o glorificar e bendizer. Aos residentes de toda a roda do ano (milharengos, pachacins, tentilhões, pintassilgos, pintarroxos, verdelhões, chinchalarráizes), juntavam-se por essa altura os tais ditos pássaros: tralhões, pardinhas, mosqueiros, tanjasnos, piscos, todos esses tolos e buliçosos dentirrostrós que, burlados pela negaça da formiga-de-asa, caem aos centos nas esparrelas.

Caem? Caíam. Agora tralhões, contam-se pelos dedos. E quem diz tralhões, diz, por exemplo, os lagartos que a cada passo se topavam no

caminho, erguendo a cabeça ao mesmo tempo mofadora e bisbilhoteira e esgueirando-se logo, com um frufu de saias de *cocotte*, para a segurança dos silvados e dos buracos de parede. Onde param os lagartos, o verde rastejante dos lagartos? Parece impossível, mas, em todos os dias que leva Agosto e em todos os passeios matinais que tenho dado pela serra, não vi, neste ano da graça ou da desgraça de 1984, um único lagarto! Tão-pouco uma lagartixa.

Os próprios insectos — tirante talvez as moscas, que inçam prodigiosamente da prodigiosa falta de higiene destes povoados — vão desaparecendo. Borboletas, por exemplo, que alegravam os prados com o seu voo incerto e colorido — que é delas?

A vida selvagem está em crise, só o não vê quem não quer. Deitem os zoólogos contas bem deitadas e digam lá quantas espécies estão para chegar com saúde e bizzarria ao século XXI, nestes tempos em que a química, dona e senhora da agricultura, dita a sua lei nas garrafadas de insecticida e nas pazadas de fertilizante que a rego cheio se derramam sobre os campos e os escaldam.

Pela minha parte, que me considero medianamente atento e preocupado com estas questões, cada ano que passa, noto a falta de mais qualquer coisa. Lembro-me de que, no ano passado, escrevi numa crónica algumas reflexões amargas sobre o desaparecimento dos pirilampos, que outrora, em noites sem lua de Verão, faziam de certas paredes um firmamento constelado de estrelinhas a luzir, tão bonitas como as verdadeiras.

Para não variar, também este ano tenho de dar baixa de mais uma espécie. Os morcegos.

Os morcegos eram os mais prodigiosos acrobatas aéreos destes lugares. De voo ainda mais rápido e imprevisível do que o das andorinhas, ficava-me às vezes horas inteiras a vê-los voltar em torno do candeeiro da iluminação pública, em perseguição dos insectos que a luz atraía: borboletas nocturnas, traças, mosquitos,

besouros, mesmo um ou outro louva-a-deus estouvado. Os morcegos, guiados pelo seu radar, mais fiável do que o do homem, lá iam incansavelmente enchendo o papo, neste festim estival. Ainda o ano passado os vi, e admirei, na sua faina incessante.

Pois este ano os postes da iluminação ainda lá estão, a alumiar com a sua luz frouxa a grande noite de Grijó. Morcegos é que viste-los. E de repente dou-me conta de que não há morcegos porque os próprios insectos desapareceram também. É verdade: a luz já não atrai a bicharada dos ares porque esta também já foi com os cantares da segada. E portanto não é só a falta de morcegos que me cabe carpir este ano, mas também a dos insectos. *Annus horribilis*.

O que mais impressiona nesta cavalgada louca para o fim da vida à superfície da Terra é a velocidade a que galopam os cavalos da extinção. Espécies que precisaram de milhões de anos para se autonomizar, definir e apurar, não levam afinal mais do que alguns anos, poucos, para se extinguir. Neste momento, segundo a contabilidade dos biólogos, são já muitas as espécies desaparecidas e outras tantas as que se arriscam a desaparecer nos próximos tempos. Admite-se que algumas possam extinguir-se por exaustão do modelo biológico que representavam, mas a esmagadora maioria desapareceu e desaparece porque o homem, por inadvertência ou ganância, criou para elas um ambiente extremamente hostil.

O futuro não parece ser risonho. Cada espécie que se extingue é um elo que se quebra da

grande cadeia biológica, com consequências muito para além daquilo que continuamos alegremente a avaliar.

E esta evidência amargura-me uma noite de férias. Os pássaros, as cobras e lagartos, os pirlampos, os morcegos, as pequenas criaturas que a lâmpada atraía já são coisa do passado em Grijó. Qual será, para o ano, a baixa a registar? Porque daqui a um punhado de anos, é mais que certo: será o próprio homem.

Não vou falar — até por minguia de ciência — de ecossistemas, de cadeias alimentares, de todas essas noções com que os verdes nos sacodem baldadamente a consciência. Mas atrevo-me a fazer um pedido singelo aos professores primários, cujas mãos moldam o homem de amanhã: ensinem às criancinhas, por favor, que uma maçã bichada não é propriamente uma tragédia, nem um interdito como a marrã para Mafoma: remove-se a parte afectada pelo bicho e come-se tranquilamente a parte restante. Garanto que sabe bem — bem melhor do que essas maçãs tão reluzentes que parece que foram engraxadas, que se compram nos supermercados e não sabem rigorosamente a nada. No dia em que a humanidade abandonar os tiques de nova-rica e compreender isto e deixar de comer com os olhos e usar com mais parcimónia os pesticidas, talvez regressem as borboletas e demais insectos, e após eles os lagartos e os traalhões — a vida, enfim.

Talvez. Se não for já tarde demais.

* * *

Nos últimos dias, o tempo tinha andado abafado, opressivo, a ameaçar trovoadas. As gentes andavam de nariz no ar, adivinhando a borrasca. Sabia-se pelo telejornal que aqui e ali, por esse país fora — Castelo Branco, Coimbra — se tinham abatido trovoadas destruidoras e que, fatal como o destino, por estes lados havia de cair

uma também. E com efeito: oiço agora mesmo na televisão que ontem, lá para os lados de Rabal, Bragança, uma violenta trovoadas acompanhada de saraiva — pedra, diz-se por aqui — reduziu a cisco o que havia nas hortas e nas vinhas.

Pois hoje também andou por Grijó a trovoadas. Felizmente sem as desastrosas consequên-

cias de Rabal e da Ereira. Mas trovejou, sim senhor, e granizou, e durante meia hora pareceu que ia tudo raso. É um espectáculo que mete respeito. O céu a enegrecer, a enegrecer, súbitos pés-de-vento a pôr tudo em polvorosa, e às duas por três aquelas terríveis foçadas de lume que nos fazem arrepiar até ao mais íntimo de nós, logo seguidas do troar à uma de milhentas peças de artilharia, que aos poucos vai morrer longe, repercutido em todas as quebradas da Serra de Bornes. E a pedra a tamborilar em tudo quanto seja capaz de lhe servir de tambor e a fustigar as orelhas de quem foi apanhado de surpresa em campo aberto. Tem que se lhe diga, a senhora trovoadas!

No fundo das casas, velhas avós chamam-se a Santa Bárbara: “Santa Bárbara bendita, que no céu estais escrita com papel e água benta, livrai-nos da tormenta...” Mas a coisa dura, quando muito, meia hora e o apaziguamento que se segue vale bem os temores e cuidados por que passámos. É como uma prisão de ventre cósmica que se tivesse resolvido e deixado, no seu lugar, uma sensação de bem-aventurança. O vento amaina, os rasgões de luz lá vão levados para cada vez mais longe, ainda rufa por lá o trovão, mas sentimo-nos agora seguros.

O tempo refrescou e convida a um passeio pelo prado.

Cheira a terra molhada. Mas, mais discretos embora, notam-se também os perfumes de todas as ervinhas, que o borrifo de água espevitou. A bicharada miúda anda numa freima. Um formigueiro abriu as portas de par em par e deixa sair revoadas de formigas-de-asa, que dir-se-ia esperarem apenas a bênção da chuva de Verão para irem cumprir algures o seu efémero destino. ‘Tem sorte o garoto que andava há dias a escarafunchar com o sacho no formigueiro,’ penso. ‘Desta vez enche o cabaço.’

A estas formigas chama o povo trasmontano aludas, e a palavra tem um sabor arcaico que

me delicia. ‘Aluda’ vem de ala, que diz o mesmo que asa. Quer dizer portanto ‘asada, provida de asas’. O sufixo é que me traz esse cheiro a Idade Média, em que foram forjadas palavras fortes como ‘teúda’ e ‘manteúda’, ainda hoje em uso forense. Usa-se também o elemento ‘—udo’ para fazer notar determinados aspectos morfológicos desmedidos: orelhudo, pestanudo, narigudo, beijudo, barrigudo... Mas em nenhum caso tem o mesmo sainete que em aluda.

Estas aludas, formigas avantajadas, com o seu centímetro e meio de comprimento, negras e brilhantes, de asas sedentas de espaço, é que o rapazio usava já no meu tempo para cevar as pescoceiras ou costelos com que pelo fim do Verão dizimava tralhões, papa-moscas, rouxinóis, tanjasnos e outros ingénuos dentirrostrós. Presas ao pingarelho da pescoceira por uma crina de burra, no seu movimento incessante e baldado para se libertarem, eram uma tentação para o passaredo. Caíam às dezenas em cada manhã de caça, até que chegava o São Mateus, e então — ‘pelo São Mateus deixa os pássaros que não são teus’ — a mortandade acabava, porque os sobreviventes, temerosos do Inverno trasmontano, abalavam para climas mais clementes... e sem pescoceiras, imagino.

Hoje praticamente já não se vai aos pássaros. À uma, porque já os não há, ou quase. Depois, porque também já não há, ou quase, rapazes nas aldeias. O que vi há dias de sacho nas unhas é já *avis rara*. É, como os tralhões, uma espécie em vias de extinção. Como havia de haver rapazes nas aldeias, se tão-pouco há adultos? O espaço rural, que foi em tempos um autêntico alfobre formigando de vida, vai-se esvaziando e emudecendo...

E aí está como a trovoadas, julgando eu que me distraía o espírito das inquietações dos tempos que correm, me pôs pelo contrário a cismar neles. Não valeu a pena, a trovoadas.



Estamos na última semana de Agosto. Não se fala de outra coisa em Grijó: a festa, que calha no primeiro domingo de Setembro.

Os mordomos, muito compenetrados, inchados da dignidade de terem sido escolhidos democraticamente para cargo de tanta responsabilidade, andaram nos últimos dias a carpinteirar a quermesse e o balcão de venda dos bilhetes, a aprumar postes embandeirados e a engalanar de festões as ruas principais.

As mulheres, cada qual em sua casa, embrenharam-se num labirinto de tarefas tão díspares e exigentes que me deixa estarrecido só de pensar em como podem acudir a tanto. Ele são os folares, ele são as carnes, ele são as limpezas domésticas, ele são até as remoções de esterco e estrume que durante todo o ano se acumularam nas ruas por onde a procissão há-de passar — eu sei lá o que mais é! —, tudo isto a par da rigorosa observação dos diversos momentos religiosos que a festa comporta. E tudo providenciam, a tudo acodem com gestos antigos e medidos e uma eficiência de que homem algum jamais seria capaz.

Admiráveis mulheres trasmontanas!

Ao ver a azáfama de uns e outros, fico-me a cismar em como esta tradição da festa consegue ainda subsistir num tempo que vai tão avesso a tradições. Sim, eu sei que a festa teve uma função social importante em tempos idos, quando a roda do ano era um chorrilho ininterrupto de trabalhos e tribulações, e as pessoas precisavam de um momento de escape anual como de pão para a boca. Era como que uma transgressão colectiva, uma das poucas que o povo reclamava e lhe eram consentidas — mesmo assim, severamente pautada pelas cerimónias religiosas. Mas os horizontes vivenciais foram-se alterando, na peugada do desenvolvimento científico e tecnológico. A vida melhorou algum tanto. E a televisão — o grande agente transformador — invadiu o quotidiano das comunidades rurais,

trazendo-lhes novas propostas de diversão que logicamente deveriam ter tornado obsoletas as ingénuas alegrias da festa anual.

Deveriam. Mas a verdade é que não tornaram. Pelo menos não tornaram de todo. É que uma argamassa muito forte e resistente à corrosão do tempo continua a dar consistência e sentido à festa: a sua componente religiosa.

Na verdade, é em função desta que toda a restante matéria festiva se organiza. Basta dizer que em Grijó a festa abre, sábado à tarde, e encerra, segunda de manhã, com a procissão do Senhor do Calvário. Mais precisamente: o Senhor do Calvário, que passa o ano na sua capelinha erigida num morro sobranceiro à aldeia, é trazido em procissão para a igreja matriz, no sábado à tarde, e restituído à sua morada habitual, na segunda de manhã. São estes dois momentos que balizam o universo das manifestações profanas.

De resto, as manifestações profanas não são muitas. Digamos que a mais importante é talvez o almoço de domingo, que tem lugar por essas três horas da tarde, quando os estômagos inconformados já rugem fragorosamente reclamando a sua quota parte das iguarias da cozinha. Mas quê! Uma vez mais a primazia do religioso se impõe: a missa, que já começa tarde, é solene, com pregação geralmente prolixa, e rematada com uma procissão, e antes de estas cerimónias terminarem ninguém se atreveria a sentar-se à mesa. O que, por um lado, até é vantajoso: o apetite exacerba-se e os dentes cravam-se depois com mais prazer e raiva nas carnes várias que em todos os lares, mesmo os mais modestos, o forno assou.

Há depois, na praça pública, uma ou outra tenda: a doceira, a barraca de tiro, o vendedor de melões e, quando calha, algum bufarinheiro de calçado manhoso ou confecção barata. De toda esta chatinaria, retenho na memória de tempos idos a doceira, a quem eu comprava por quinze tostões não as cavacas nem as fatias de pão-de-ló

que também vendia, mas o conteúdo dumas garrafinhas que vinha a ser uma bebida à base de aguardente e açúcar que eu sorvia sôfrego por um tubinho de lata dobrado em ângulo obtuso, que servia sucessivamente a todos os clientes (só havia um tubo), sem melindres de higiene. Onde isso vai...

Mas voltemos à festa de Grijó. Há a quermesse, onde está exposta toda a casta de objectos escalavrados e sem préstimo, que foram angariados pelos mordomos de porta em porta, até em aldeias vizinhas. Para a quermesse deste ano, eu próprio contribuí com uma horrenda pomba de barro com olhos do feitio dos da gente, pálpebras e tudo, que veio parar a minha casa já não sei bem como nem porquê. Os objectos recolhidos são agora sorteados através de bilhetes de rifa, que se compram defronte da quermesse, enroladinhos à mão como os cigarros antigamente e depois dobrados ao meio, para que ninguém possa cocar, sem os desembulhar primeiro, se têm prémio ou não. Esta quermesse é a tentação dos raparigos, que nela consomem as magras moedas que nas últimas semanas andaram a juntar para o dia da festa.

E há a animação sonora: música e foguetório. No tocante a música é que houve maior evolução em relação aos cânones ancestrais. Quando eu era garoto, nas festas de aldeia havia a banda e mais nada. Vinha de longe, precedida de grande fama: Revelhe, Pevidém, São Mamede de Ribatua, Mateus... Entrava na povoação, em formação impecável, com o mestre muito compenetrado à frente, a tocar um *passe-calle*, seguida do rapazio excitado. À noite, as pessoas postavam-se em redor do coreto, escutando admirativamente a execução das partituras, e não era invulgar ouvir alguém mais entusiasta soltar um

comentário irreprimível: ‘Carválhitchas! Peis a música toca bem duma bêze!’ Ou seja: ‘Caramba! A banda toca mesmo bem!’

A banda acompanhava a procissão, balançando-se a compasso, e à noite, no coreto, estreloçava intrepidamente — arroz p’rò pote, arroz p’rò pote — as suas rapsódias e modinhas.

Hoje porém o povo não se contenta com tão pouco. Vem a banda, sim senhor, e toca lá o que tem a tocar à hora que lhe é marcada. Mas, mal se cala, irrompe a voz potente dos altifalantes, debitando música folclórica e pseudofolclórica, alguma desta simplesmente detestável e não raro obscena: Quim Barreiros e uma legião de imitadores a cantar ordináries que o povo toma por música popular e dança entusiasticamente. E — progresso dos progressos — chegada a hora, um conjunto de nome bombástico, vindo de alguma das vilas circunvizinhas, salta para cima do atrelado dum tractor e atroa os ares com o mais desalmado *rock* — exigência da juventude que, envolvida na poeira da praça, dança em espasmos como vê dançar na televisão. Contaminação inevitável, pois Grijó não quer ficar de fora da aldeia global a que o mundo, segundo o sábio canadiano, está reduzido.

Talvez seja esta a fenda, cismo, por onde se não-de insinuar os germes da destruição da festa. Talvez. Mas por ora a festa vende saúde. É certo que estouram menos foguetes do que há vinte anos, mas isso procede mais da crise económica generalizada do que de ter caído em desgraça o fogo de artifício. E enquanto o povo, incluindo a mocidade, mantiver, como mantém, acesa a sua devoção ao Senhor do Calvário, estou que não há Quim Barreiros nem conjunto *rock* que atirem de pantanas com a festa de Grijó.

* * *

Tudo isso é muito bonito. Mas, por muita simpatia e respeito que tenhamos pelas manifes-

tações da cultura popular — e a festa é uma delas —, não temos vocação de martírio em grau sufi-

cientemente elevado para nos dispormos a passar a noite da festa em Grijó. Era um sacrifício demasiado penoso. É que a nossa casa, por nosso mal, fica junto da igreja, cujo largo fronteiro é o centro nevrálgico de todas as manifestações. Passarmos ali a noite de sábado para domingo equivalia a ficarmos submergidos num mar de decibéis agressivos e não pregarmos olho durante toda a santa noite.

Mas, mais ainda do que o não poder dormir, incomoda-nos a nauseante brejeirice da música do altifalante, revezando com o mau gosto da música da banda *rock*, as duas coisas no máximo volume, berrando o mais que podem e fazendo com que o barulho nos encha a casa, não deixando recanto nem esconso onde se esteja a salvo. Ah, que saudades dos tempos em que, em matéria de música, bastava a banda no coreto, que, por muito desafinada que fosse, sempre debitava meia dúzia de notas de arte. E dos tempos em que, em matéria de ruído, bastava pela meia-noi-

te o foguetório a estralejar durante um quarto de hora. Podia-se dormir, nesses tempos abençoados. Mas mesmo em Grijó os jovens impõem a sua lei e, com o seu engodo pela música aos berros — que ou me engano muito ou há-de fazer de cada um deles um surdo precoce —, transforma a noite do arraial num tormento insuportável para ouvidos e mentes sensíveis. De forma que, dois ou três dias antes da festa, metemos as malas no carro e, ala!, batemos em profiláctica retirada para Vila Real — onde de resto também temos alguns vizinhos barulhentos, mas que, comparados com os violentos extremos da festa de Grijó, nos parecem agora meninos de coro a cantar pianíssimo uma canção de embalar.

Não damos ao demo, contudo, os dias passados na aldeia. Pelo contrário, guardamo-los gratamente na memória. Porque foram dias de paz, de comunhão com a ruralidade que pulsa ainda no nosso sangue, de proximidade da natureza. Para o ano lá estaremos.

NOTA

Este texto, cuja primeira versão data de 1984, integra, com algumas alterações, o livro *Por esta terra adentro*, a sair brevemente na Âncora Editora.

UM OPTIMISMO VAGO

NOTAS SOBRE I'LL TAKE MY STAND¹

Alberto Arruda

Our Enemy, our own loss how repair,
How overcome this dire calamity,
What reinforcement we may gain from hope,
If not what resolution from despair.

Paradise Lost, John Milton

§1 O problema persiste. Por um lado, a nossa apologia ideológica depende da nossa imaginação, por outro lado, se existe alguma urgência no pensamento político, essa urgência depende, quase sempre, da brutalidade da contingência.

Se é verdade que os *agrarians* do sul dos Estados Unidos concordam acerca do seu descontentamento com um sul *in rebus*, não é de todo claro que exista um sul realmente desejável cuja identidade esteja a salvo do contraste com o sul actual. Mas o que é realmente importante nesta última ideia é o seguinte: se é verificável que todos os *agrarians* estão realmente descontentes com o sul que encontram, não é igualmente verificável que todos estejam de acordo acerca do sul que desejam.

§2 No caso dos *agrarians*, este problema emerge de forma mais distinta no ensaio de Allen Tate, que é, simultaneamente, o ensaio mais interessante e, também, o mais perigoso. Tate tenta converter aquilo a que estou a chamar imaginação numa forma exclusiva de religião, e tenta ainda, curiosamente por necessidade prática, converter o oposicionismo, comum aos restantes *agrarians*, numa forma de provocação dirigida a todos os sulistas. Ou seja, não existe no ensaio de Tate, pelo menos aparentemente, nenhum sen-

timentalismo ligado aos valores ameaçados, não existe nenhuma descrição substancial do passado que lhe interesse, mas apenas a tentativa de a todo o custo reanimar os valores sulistas.

§3 Tate conseguiu capturar uma das dificuldades ideológicas do discurso conservador. Nomeadamente a forma como este se vê obrigado a conceber o futuro. O futuro aparece na maioria dos restantes ensaios sob a ameaça constante de uma força externa: o progresso industrial. Mas, como sabemos, a dificuldade em impedir a deterioração de uma comunidade não está simplesmente na sua resistência contra uma força externa, mas antes na sua *entropia interna*. Este problema coloca o ensaísta numa posição peculiar. Os *agrarians* falam para os sulistas, mas falam muitas vezes apesar das manifestas preferências desses mesmos sulistas. Ou mais precisamente, os *agrarians* falam para os sulistas que abandonaram os valores do sul, e não é muitas vezes claro se falam, precisamente por essa razão, em vez deles. Os *agrarians* falam na voz de uma ideologia, que, por alguma razão, está morta. Não é surpreendente que o tropo principal que percorre todo o livro seja a prosopopeia.

§4 Podemos começar pelos seguintes excertos:

The modern Southerner inherits the Jeffersonian formula.

This is only to say that he inherits a concrete and very unsatisfactory history.

He can almost wish for his ease the Northern contempt for his kind of history; he would like to believe that history is not a vast body of concrete fact to which he must be loyal, but only a source of mechanical formulas; for then he might hope to do what the Northern industrialist has just about succeeded in doing — making a society out of abstractions. The Southerner would conjure up some magic abstraction to spirit back to him his very concrete way of life.

Allen Tate

«Remarks on the Southern Religion», p. 174.

The only salad to be seen on a country table is sallet, or turnip greens, or if further explanation is necessary, the tops of turnips cut off and cooked with a luscious piece of fat meat.

It has the appearance of spinach; but unlike this insipid slime, sallet has character, like the life of the farmer at the head of the table.

Andrew Nelson Lytle

«The Hind Tit», p. 226.

§5 Apesar da aparência teórica do excerto de Tate, é fácil reconhecer o contraste forçado entre a passividade do sulista moderno e a do sulista antigo, que teria lugar à mesa descrita por Lytle. O sulista moderno herda a confiança no poder político, a tal fórmula jeffersoniana, enquanto compromisso; e neste momento do ensaio, a preocupação de Tate está centrada no putativo desperdício desse compromisso. Tate, e Davidson,² são os únicos *agrarians* capazes de acomodar a participação política enquanto inevitabilidade, com uma diferença importante: enquanto para Davidson esta responsabilidade é uma forma de sacrifício pessoal, para Tate o sacrifício é religioso, e por isso, comunitário, *strictu sensu*.

§6 No seu ensaio, Tate invoca uma forma particular de prosopopeia política — a sua função epistemológica é estritamente mimética de um putativo processo de raciocínio moral e político, enquanto que no caso de Lytle, a sua função é mnemónica, trata-se da utilização da ficção para restabelecer a necessidade de algo *in absentia*.

§7 A preocupação de Tate é recriar um raciocínio elaborado por alguém que se apercebe da deterioração dos valores da sua comunidade. O seu principal problema é falar em vez daqueles sulistas que abraçaram o progresso, com um grau variável de convicção, no tom característico de alguém que não entende com propriedade as implicações dos seus raciocínios morais (trata-se de uma forma de projectar desapontamento através da exploração de um modo empático de representar raciocínios morais). Esta forma de falar é um instrumento ao serviço da prática política, é o último recurso que Tate consegue conceber na ausência de uma religião explicitamente sulista. Gostava de deixar claro que o meu interesse não passa por uma crítica da retórica de Tate, ou de qualquer um dos outros autores, enquanto uma forma ilícita de persuasão. O meu interesse é exclusivamente naquilo que ainda agora chamei último recurso. Ou seja, na necessidade característica, presente em todos os ensaios, de, por um lado, capturar o declínio espiritual do sul, e por outro, instigar, com autoridade, não a restauração, mas a conservação por necessidade vital desses valores comunitários sulistas. No caso particular de Tate, a sua convicção na substituição da religião pela sua expressão secular, a economia, leva-o a desesperar por uma forma de violência política.

§8 O desespero de Tate implica a apreensão de uma ideia fundamental: a incoerência entre a necessidade vital de valores comunitários para a manutenção de uma comunidade e a dificuldade em proteger esses valores de uma forma de instrumentalismo apreendido pelos membros dessa mesma comunidade enquanto individualmen-

te benéfico. Tate localizou este problema numa hipótese sociológica, por sua vez Andrew Lytle descobriu esta forma de vitalidade na gastronomia sulista. Lytle alucina uma posição muito mais próxima, no sentido espacial, daqueles por quem deseja falar: o agricultor sulista. Ou seja, Lytle alucina a coerência interna na qual Tate já não consegue acreditar.

§9 A trivialidade da vida agrária é, para Lytle, a verdadeira expressão da espiritualidade comunitária, mas, como sabemos, da regularidade trivial não se segue a coerência interna; a coerência que Tate bem sabe só uma religião pode realmente proteger, e que não dispensa, claro está, regularidades e rituais.

§10 Existe uma tendência filosófica para neste momento do argumento aniquilar a oposição conceptual entre os conceitos de interno e externo. Gostava de defender brevemente esta oposição conceptual, que será instrumental ao argumento que se segue. O termo *interno* pode ser inter-substituível com a noção de essência, desde que a noção de essência seja historicamente qualificada. O tipo de qualificação histórica que tenho em mente é o seguinte: «...to the *depth* that we see in the essence there corresponds the *deep* need for the convention.»³ Reparem que a qualificação histórica de Wittgenstein ocorre na utilização da expressão «*deep need*». A associação entre a noção de essência, no caso ideológico a subscrição não-tácita de um conjunto de valores assim como da sua justificação prática, e a convecção, ou seja, uma forma de vida de acordo com esses valores, é qualificada enquanto necessidade profunda da espécie. Poderia parecer que o termo *essência* tem de exibir um carácter imutável, mas tal argumento teria de demonstrar, *a priori*, que a *necessidade profunda* acima referida exhibe a propriedade metafísica da estagnação (como veremos, esta é uma das dificuldades principais de *I'll Take my Stand*, nomeadamente, a relação entre progresso e natureza humana).

§11 O contraste entre Tate e Lytle não reside na sua opinião acerca do mérito da vida tradicional sulista, mas precisamente na diferença entre coerência interna e convenção externa. A descrição de Lytle é necessariamente *ex post facto* enquanto descrição da actividade total da comunidade sulista; a sua descrição é, na verdade, se quisermos, *invocatória* no sentido criticado por Tate. Isto é o mesmo que dizer que a vitalidade espiritual da salada servida à mesa do agricultor do sul não conseguiu impedir os seus netos de preferirem espinafres, enquanto que, pelo menos na hipótese quasi-weberiana de Tate, o neto de um muçulmano nunca se converteria ao budismo meramente por preferência, ou pior, por conveniência económica.

§12 Qualquer comunidade que tenha uma formulação inócua dos seus valores é permeável à entropia que os autores de *I'll Take my Stand* apontam. A adopção de uma forma de prosopopeia política é na verdade a única forma de garantir uma voz consistente à ideologia que estes pretendem conservar (dada a sua manifesta deterioração). Mas existe uma outra dificuldade endémica ao discurso conservador. Chamemos-lhe, para já, a confusão hierárquica relativa ao lugar do progresso na história humana. Gostava de oferecer um argumento acerca deste tipo de confusão hierárquica. No entanto, é necessário fazer o seguinte *provisó*: o argumento acerca da prosopopeia política implica o argumento acerca da confusão hierárquica na medida em que este último é, tipicamente, invocado como autoritário. Isto é, a razão pela qual é necessário em casos de discurso ideológico assumir a voz de outra pessoa da mesma comunidade advém da dissuasão interna dos valores dessa comunidade, e a tendência é muitas vezes representar essa dissuasão de forma externa sob a forma de um inimigo ou ideologia inimiga. No caso particular dos *agrarians*, a dificuldade filosófica profunda é a de saber se o progresso é meramente uma construção ideológica ou a expres-

são de uma necessidade metafísica da natureza humana.

O que a noção de progresso enquanto mera ameaça esconde é a dificuldade de explicar racionalmente a dissuasão interna de uma comunidade. Por contraste, reparem que quando as andorinhas voam em formação, ou, subitamente, deixam de o fazer, não existe nada para além do imperativo biológico que justifique esse facto. As andorinhas voam e sempre voaram em formação, e não parece haver nenhum momento na história da sua espécie que exiba algo que se pareça com identidade histórica — *o conceito de entropia que utilizamos na descrição da dissuasão das andorinhas não exibe identidade histórica.*

§13 Podemos introduzir mais precisamente esta ideia acerca da confusão hierárquica da seguinte maneira: o progresso visto enquanto mera construção ideológica de uma comunidade inimiga não exibe a necessidade histórica que aparece em argumentos que concebem progresso enquanto necessidade moral. Ou seja, no primeiro caso, trata-se de uma concepção mecanicista da história, no segundo de uma concepção expressionista da história. O segundo assume o conceito de progresso enquanto expressão histórica da evolução de uma vocação humana, ou seja, enquanto necessidade metafísica. A confusão hierárquica consiste em declarar a noção de progresso enquanto construção meramente ideológica, ou seja, meramente superestrutural, e por isso, inessencial à natureza humana. Mas esta concepção inessencial de progresso induz alguma instabilidade no conceito de *natureza humana* implicado no argumento conservador. Não estou, claro, a assumir que um argumento conservador não pode, com consistência, formular uma hipótese compatibilista (como veremos, embora apenas de forma esquemática, em Lanier), e não estou a assumir que uma forma de expressionismo histórico pode conhecer, e muito menos formular, *a priori*, a necessidade benéfica do progresso.

Mas no caso particular do argumento dos *agrarians*, esta dificuldade hierárquica tem uma expressão ideológica imediata. Nomeadamente, a inconsistência das suas posições face à abolição da escravatura.

§14 Resta saber se é concebível reter uma noção estável de valor sem dar resposta a este problema histórico; isto pela simples razão de que não parece possível reter uma noção robusta de valor sem ter uma noção de natureza humana. E esta parece-me ser a maior fragilidade de *I'll Take my Stand*. Como já disse, esta dificuldade aparece nas posições acerca da escravatura. Por exemplo, no caso de Owsley, a tentativa de apelar um conflito de irreprimível é, entre muitas outras coisas, uma tentativa de evadir uma visão moral desse mesmo conflito; e esta tentativa implica o impulso para trocar a saliência inconvenientemente moral da história do sul por uma genealogia por ele escolhida. Owsley consegue, sem dúvida, opor a sua história da União a outras histórias, e consegue ainda apontar mais do que uma causa responsável pelo conflito, mas não consegue encontrar lugar para a oposição categórica entre o norte e o sul dos Estados Unidos relativamente à escravatura. Esta falta é muito importante: a dificuldade de Owsley não é meramente a de preservar a dignidade espiritual de uma comunidade derrotada. A dificuldade de Owsley é teórica, e diz respeito à caracterização simplista que os *agrarians* fazem da noção de progresso.

§15 Vejamos então com mais atenção a associação entre natureza humana e progresso:

While he conceded that no community could in his day be any longer purely agrarian, he felt — when he heard people urging a universal acceptance of the industrial program — that that program was not suitable even for an industrial community if it was made up of human beings as he knew them. He recognized that his wisdom was only negative,

that there were basic phases of the question that lay too deep for his perceiving.

John Donald Wade
«The Life and Death of Cousin Lucius», p. 294.

As for the rest, the human species should and *can* itself be the creator of its good fortune; however, that it *will* do so cannot be inferred *a priori* from what is known to us about its natural predispositions, but only from experience and history, with expectation as well grounded as is necessary for us not to despair of its progress toward the better, but to promote its approach to this goal with all prudence and moral illumination (each to the best of his ability).

Kant
*Anthropology from a
Pragmatic Point of View*, p. 233

As posições de Cousin Lucius e Kant intuem uma forma de humildade que dificilmente sobrevive à necessidade prática do discurso político. Esta forma de humildade emerge no momento em que o problema filosófico acerca da natureza humana é tornado explícito enquanto condição de possibilidade de qualquer posição política. Como mencionei antes, o aspecto autoritário, instrumental para aquelas pessoas que desejam apelar à sua comunidade, tem necessariamente de esconder esta dificuldade. Não apenas por causa do carácter teológico desta questão, que a pode arrastar indefinidamente, muito para além da urgência característica dos argumentos que estamos a considerar, mas também por causa da exigência que recai sobre o tipo de argumento que tem de especificamente abordar a anatomia moral de uma determinada comunidade. Ou seja, a sofisticação da reflexão de Cousin Lucius consiste na apreensão da necessidade prática de designar as virtudes indispensáveis à manutenção de uma comunidade com o grau de generalidade metafísica capaz de evadir uma mera forma de paroquialismo.

§16 Cousin Lucius percebeu que qualquer argumento acerca do conceito de progresso implica uma consideração metafísica e não apenas uma consideração ideológica; percebeu ainda que o seu juízo se baseava inteiramente numa forma de oposicionismo (estranhamente, Cousin Lucius percebeu a famosa contenção straussiana acerca do limite do pensamento por oposição: nomeadamente que este encontra o seu limite na existência política actual, sendo muitas vezes incapaz de formular a alternativa necessária⁴).

§17 A humildade kantiana de Cousin Lucius abre a porta a uma consideração compatibilista. A noção de progresso, quando não reduzida à ameaça do industrialismo, permite perceber a necessidade de conservar e tornar compatíveis os valores comunitários agrários com uma economia que não pode ter como base a escravatura. Este ponto é intuído por Lyle H. Lanier: «The instrumentalities of intelligent political leadership, informed social science, and a definitive social philosophy could have no more important problem than that of trying to effect a synthesis, in some sense, of the unified manner of living inherent in the agrarian family and community with the energy and inventiveness which have been diverted into industrialism.»⁵

A forma de compatibilismo descrita por Lanier distingue-se de forma essencial do instrumentalismo de Tate. Ou seja, a noção de participação política é qualificada por Lanier de forma a evitar a sua contraparte cínica; o que representa um ganho cognitivo face à forma demagógica proposta por Tate. A vindicação dos valores comunitários passa a ser feita sem um apelo cego e paroquial. No entanto, os impedimentos mais importantes ao compatibilismo intuídos por Lanier nunca chegam a ser formulados.

§18 O Kant da *Antropologia* mostra a necessidade de reter a noção de progresso enquanto traço característico da espécie humana por duas razões: em primeiro lugar, para assegurar a sín-

tese entre a inevitabilidade da mudança histórica e uma ideia robusta de valores, e, em segundo lugar, para evitar o desespero. Esta última noção é inerentemente prática, e apesar de Kant não estar interessado em fazer política, a sua noção de desespero oferece plausibilidade a uma forma de optimismo nem sempre evidente no discurso político:

We are very near an answer to our question — How may the Southerner take hold of his Tradition?

The answer is, by violence.

For this is inevitable. He cannot fall back upon his religion, simply because it was never articulated and organized for him...

The Southerner is faced with the paradox: He must use an instrument, which is political, and so unrealistic and pretentious that he cannot believe in it, to re-establish a private, self-contained, and essentially spiritual life. I say that he must do this; but that remains to be seen.

Allen Tate

«Remarks on the Southern Religion»,
pp. 174-175.

Because the sphere of the political is in the final analysis determined by the real possibility of enmity, political conceptions and ideas cannot very well start with an anthropological optimism.

Carl Schmitt

The Concept of the Political, p. 64.

When Booker T. Washington said that the salvation of his race will come if the negro “learns to do something well — learns to do it better than some one else”, he was stating a condition of free competition between the negro and the white engaged in the same pursuit. He offered no solution for this conflict beyond a vague optimism that the world would pay in money and respect for a thing well done; in fact, he scarcely hinted of the conflict.

Robert Penn Warren

«The Briar Patch», p. 259.

Inevitably, the theorist inclines to a pessimistic view of politics. Man appears to him to be unreliable and vainglorious, he is never satisfied with his lot, he is always aspiring to power and prestige.

Raymond Aron

The Opium of the Intellectuals, p. 98.

§19 Para Tate, o desespero kantiano funciona cinicamente de forma instrumental. Ou seja, é usado para instigar os sulistas a deixarem para trás a inconsistência da sua organização comunitária utilizando a violência. Já Warren não entende a necessidade prática de evadir o desespero descrito por Booker T. Washington. Warren não consegue acomodar a dificuldade que consiste em voltar a integrar os afro-americanos como membros essenciais da sua comunidade. A posição liberal de Booker T. Washington é, apesar do seu grau de sofisticação (o seu individualismo), o único consolo possível para as pessoas a quem uma posição na história, construída pela sua própria agência, foi negada. Estas duas posições constituem o maior impedimento à forma de compatibilismo intuída por John Donald Wade: o oposicionismo de Tate degenera numa forma de violência sem qualquer consideração robusta acerca das causas da desintegração interna dos valores comunitários do sul; já Warren é incapaz de perceber a urgência prática da comunidade afro-americana, ou seja, a dificuldade em subsistir num lugar hostil e numa economia gerada apesar de si. E, no entanto, a intuição moral de Penn Warren é absolutamente essencial à compreensão do elemento dramático de *I'll Take my Stand: a irrecuperabilidade da união dos membros de uma comunidade*.

§20 Penn Warren dá voz à noção de pessimismo teórico que encontramos em Aron: a falsidade do optimismo antropológico, a ser provada, não pode ser simplesmente postulada enquanto necessidade teórica. Neste momento — e porque «The Briar Patch» é sobre uma amizade perdida, e não acerca de uma inimidade conveniente —,

a verdadeira dificuldade moral da sobrevivência de uma comunidade fica clara. A posição schmittiana de Tate não pode devolver à comunidade sulista algo que não seja uma *mera* forma de paroquialismo. Isto porque a sua solução está imediatamente colada à necessidade de vindicação real de poder, ou mais precisamente, colada à necessidade desesperada de poder. A resolução do problema da comunidade sulista passa pela capacidade de resolver a imoralidade do seu passado, conferindo integridade a todos os seus membros, e, finalmente, imaginando o seu fu-

turo de acordo com uma concepção robusta de natureza humana.

§21 Este parece-me ter sido o problema final dos autores de *I'll Take My Stand*: a dificuldade em lidar com o optimismo vago necessário à integração de todos os membros da sua comunidade. É possível que em 1930 a sobrevivência da comunidade agrária estivesse dependente de um vago optimismo antropológico completamente ausente no seu momento de formação.

NOTAS

- 1 Twelve Southerners (Donald Davidson, John Gould Fletcher, Henry Blue Klein, Lyle H. Lanier, Andrew Nelson Lytle, Herman Clarence Nixon, Frank Lawrence Owsley, John Crowe Ransom, Allen Tate, John Donald Wade, Robert Penn Warren, Stark Young). *I'll Take my Stand: the South and the Agrarian Tradition*. 75th Anniversary Edition. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006.
- 2 Donald Davidson, «A Mirror for Artists».
- 3 Pt. 1, §74, *Remarks on the Foundations of Mathematics*, p. 203. O que estou a apelar de *qualificação histórica* depende de uma leitura deste parágrafo que

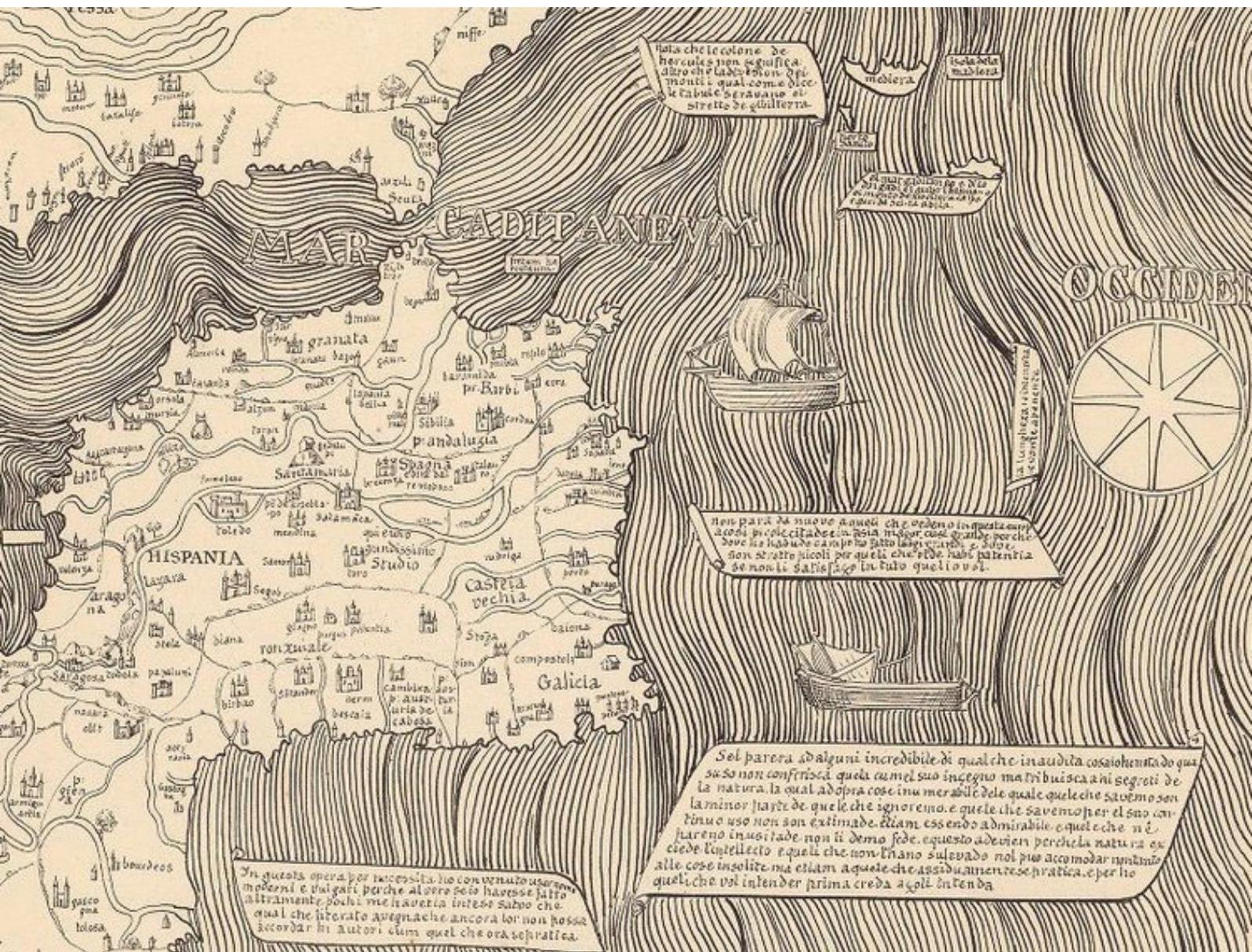
reposiciona a sua conclusão num contexto mais amplo do que as implicações práticas da construção de uma prova — nomeadamente, o contexto da apreensão da teleologia de uma prática. Este argumento não pode ser desenvolvido neste ensaio, mas é necessário entender este parágrafo como exprimindo uma intuição mais geral acerca do conceito de história em Wittgenstein. Refiro o leitor ao §25 das *Investigações Filosóficas*.

- 4 «Notes on Carl Schmitt, The Concept of the Political» in *The Concept of the Political*, pp. 100-101.
- 5 Lyle H. Lanier, «The Philosophy of Progress» in *I'll Take my Stand*, p.154.

O PAÍS



A discussão sobre a desertificação do país é antiga e tem vindo a ganhar relevância à medida que os estudos sobre o envelhecimento da população propõem que o nosso modo de vida terá de sofrer alterações profundas. A Forma de Vida convidou alguns amigos, de várias zonas do país, para, num texto curto, expor aquilo que poderia melhorar a forma como se vive na região onde habita.



Nota che le colonne de hercules non significano altro che l'adrefion de i monti i quali come dice le fabule seravano estrete de q'balliera

mediera isola dela mabiera

Al mar guallico e da d'uno d'altro d'istesso nome e di d'istesso mare e di d'istesso nome e di d'istesso nome

OCCIDENTE



La regina cristiana e s'haue a parare

Non para de nuove stuae che vedgo in questa parte a coe p'che citta de la terra maggior cose. grande perche dove se ha ude carapio fatto laue carapio e d'altro non se ude picoli per quele che s'ide. habi patientia se non li satisfage in tuto quel uol.



Sel parera ad alcuni incredibile di qual che in audita cosa o uento do qua s'uso non confrisca quel ca mel suo ingegno ma tri buisca a ni segreti de la natura. la qual ad opia cose inu merabile de le quale quele che sa uemo son la minor parte de quele che ignoremo. e quele che sa uemo per el suo continuo uso non son estimade. etiam essendo admirabile. e quel che n'e harenò inuoi tade non li demo fede. questo ad uien perche la natura excede l'intelletto e quali che non l'hano suleuado nol puo accomodar n'umino alle cose insolite ma etiam a quele che assiduamente se pratica. e per ho quel che uol intender prima creda a q'li intenda

In questa opera per necessita ho con uenuto usare uerbi moderni e uulgari perche al uero seio ha uese fatto altrimenti pochi me ha ueria intese s'ubio che qual che liberato uenache ancora lor non ho s'uo accor dar li autori etiam quel che ora se pralica

AÇORES

Francisco Simões

Investigador no Centro de Investigação e Intervenção Social — ISCTE-IUL

A partir do mar, a palavra província soa estranha ou desprovida de significado. Hoje e, porventura, desde sempre. A relação açoriana com o território e o espaço estabelece-se com termos alternativos. Um deles é a insularidade. Durante décadas, sobretudo aquelas mais marcadas pela emigração para os Estados Unidos ou para o Canadá, a sensação de isolamento é esmagadora. O contraste da ilha pequena e distante com o continente interminável, em que todas as formas, mais naturais ou mais humanizadas, são gigantescas, tolhe o emigrante em fuga ou faz sonhar aqueles que ficam para trás, imprime o mito da saudade açoriana, percorre a própria literatura. Hoje, a negação do isolamento mantém-se. Há quem a tenha resumido a frações de tempo, em vez de distância (duas horas para Lisboa, cinco horas para Toronto, cinco horas e meia até Boston), criando uma nova proximidade. Outros insistem na tese do velho continente atlântico dos relatos platónicos e envidam esforços arqueológicos para comprovar a sua existência para, assim, enganar a descontinuidade. No fundo, nunca deixámos de estar isolados, embora vivamos, hoje, um isolamento em relação com outros destinos, dantes impossível, porque a partida era definitiva

A par do isolamento, a identidade açoriana depende da paisagem. Não se resume o elo entre o povo e as ilhas à economia de subsistên-

cia. Esta, aliás, é cada vez menos evidente. Há, antes, uma tensão, um relacionamento dúplice, de amor-ódio, entre o açoriano e a paisagem, ainda por compreender. Sim, é impossível não haver amor, quando o exercício da relação é contemplativo, capturado por acidentes orográficos, criadores de expectativa ou surpresa. É nessa natureza mitológica que se investe o futuro económico da região, por via do turismo, promovendo-se a ideia de que aqui, nesta fronteira fragmentada da Europa, talvez resista uma versão intermédia do paraíso. E é fácil acreditar nela, porque nas ilhas ainda se encontra o silêncio. O ódio, ou, pelo menos, a incompreensão mútua, emerge da paisagem pretendida. Nos últimos vinte anos, as ilhas passaram por um processo de aceleração do progresso, pondo em confronto a natureza com vislumbres de urbanidade, seja na edificação propriamente dita, seja, sobretudo, na preponderância dos valores. Gerou-se, pois, um choque entre tradição e modernidade, uma tensão fantástica, muitas vezes divertida, mas também trituradora, sobretudo entre os jovens obrigados a conciliar essas duas linguagens, à procura de uma identidade. E se é verdade que, tal como eu, não deixaram de amar o silêncio, também ainda não compreenderam, exatamente, o que ele lhes diz. Descodificar o silêncio da paisagem é, pois, o nosso futuro.

AVEIRO

Pedro Rodrigues

Músico

PRIMEIRO, AS SENSAÇÕES

Ao percorrer as avenidas principais de Aveiro ao longo de um ano, é perceptível a alteração dos seus transeuntes durante este período de tempo. É uma cidade que vive de duas micro-vagas migratórias: estudantes e turistas. As duas vagas revezam-se de modo quase sincronizado, sinalizando o início e ocaso do Verão. Na realidade, só muito depois dos moliceiros, das praxes, ovos-moles, marchas, descobertas primaveris e tantos cantos podemos finalmente encontrar a cidade. Encontramos finalmente as pessoas que encanecem com a cidade.

A poucas centenas de metros da azáfama procurada pelos turistas e estudantes, é possível constatar imediatamente o envelhecimento. Portugal tem vindo a adoptar uma estética para o turismo que recorre a uma mão-cheia de símbolos de fácil aceitação e reconhecimento. São estes símbolos que começam a travestir múltiplas cidades (exemplo extemporâneo: as sardinhas de chocolate) e servem como autoestrada de rápida associação a um local. Símbolos supremos de um supérfluo superficial. Naturalmente, qualquer autoestrada tem tendência para votar ao ostracismo tudo quanto não fique do ponto A até B. Tudo quanto fique fora dos canais (hiperbolicamente denominados de Venezianos)

corre sério risco de ser votado ao esquecimento e far-se-á mais tarde ou mais cedo *tabula rasa* ao comércio tradicional. Adicionalmente, e de um modo geral em todo o país, é visível a falta de política para a conservação de edifícios.

Aveiro é uma cidade que possui uma instituição de ensino superior referenciada nos lugares cimeiros de múltiplos *rankings*. O *campus* universitário localiza-se na entrada sul da cidade e situa-se numa posição bastante privilegiada e central em termos urbanos. Seria expectável, julgo eu, um maior relacionamento entre Aveiro e a sua Universidade. Considerando a proporção entre o número de alunos (*grosso modo* 15.000) e a população residente em Aveiro (77.000) é fácil deduzir como socialmente, demográfica ainda que temporariamente, esta instituição tem um grande impacto na cidade. Em termos culturais, existe alguma hermeticidade e a coabitação é com frequência menorizada. Talvez uma melhoria no relacionamento se pudesse traduzir em estadias ou vivências prolongadas na cidade por parte dos jovens licenciados.

PEQUENAS OBSERVAÇÕES

A cidade orgulha-se de disponibilizar bicicletas, mas deveria ter uma rede de ciclovias que permitisse fugir dos canais turísticos.

Os agentes (culturais, por exemplo) deveriam ter maior independência e não estar sujeitos a uma micro-gestão que privilegia sobretudo o lucro.

Deveria ser possível viver a cidade, viver a rua, *callejear* (roubando a expressão castelhana) com saudável curiosidade e descobrir sem obrigadoriedades propositais todas as surpresas que perambulam pela cidade.

Falar de combater o envelhecimento é falar de algo com fatores económicos e, consequentemente, algo discutido com inegável ligeireza. No entanto, a expressão condiciona o tipo de estratégia a realizar: mais do que «o combate», deveria ser «o auxílio» ao idoso. Essa cooperação, aceitação, renovação e ciclo de vida traria conforto e compreensão habitacional. Possivelmente, o enriquecimento virá quando nos conseguirmos desprender da nossa altivez etária.

CASTELO BRANCO

Pedro Portugal

Especialista em informação visual

CAPINHA CITY

As palavras mágicas dos candidatos para as eleições autárquicas de 1 de Outubro de 2017 são: COMBATE À DESERTIFICAÇÃO, EMPREGO QUALIFICADO, FIXAÇÃO DE POPULAÇÕES, DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL, EMPREGABILIDADE, CAPTAÇÃO DE INVESTIMENTO, ATRATIVIDADE DA REGIÃO, RECUPERAÇÃO DO CENTRO HISTÓRICO, INCLUSIVIDADE, CAPACITAÇÃO, ACESSIBILIDADES & PESSOAS.

A desertificação e decomposição civilizacional do interior é irreversível. Quem vive nas aldeias é porque ainda não conseguiu sair. Os programas de investimento público foram e são contraproducentes porque filados na acumulação de 40 anos de incompetência, nega-inteligência, cleptocracia e semi-analfabetismo do «poder local», que foi e vai continuar a fomentar o cataclismo social, patrimonial, arquitetónico e urbanístico do país.

Com a prometida regionalização (ou sem ela), novos investimentos estéreis, requalificações imbecis, acabamentos cretinos e melhoramentos *camp* vão acontecer com o argumento do «desenvolvimento sustentável» ou da «atratividade da região». A nova vaga de financiamentos chegará e a requalificação das requalificações será ainda mais destrutiva, visualmente inclas-



sificável e historicamente embaraçosa para as cidades, vilas e aldeias de Portugal.¹

Desde há um ano deixei de viver num apartamento arrendado na rua Vítor Cordon, em Lisboa. O ex-senhorio, D. Duarte, vendeu o prédio a um fundo chinês para a construção de

apartamentos de luxo.² Mudei residência para uma aldeia remota entre a Covilhã e Penamacor. Vivo numa casa de 500 m², com um jardim de 450 m² e tenho uma horta tratada pela D. Albertina. A aldeia tem 400 habitantes (há 100 anos eram 1500). Morrem em média 15 pessoas por ano e nascem 3. 40% da população tem mais de 65 anos e por isso a internet é mais rápida. Sou o único cliente da Amazon na aldeia. A aldeia é o maior consumidor nacional do pastis Ricard (45°). Estão à venda mais de metade das casas da povoação, incluindo um notável solar do séc. XVII, com todo o recheio, e o palácio do famoso Conde de Penha Garcia pelo preço de um T1 no centro de Lisboa.³

O emprego é sazonal: pêsego, azeitona ou cereja. Todos têm hortas e algumas famílias matam o porco. Troco lenha por ovos, galinhas, patos e pão. Os caçadores que têm a concessão da quinta dão peças de javali, gamo, veado, faisão e lebre. A «assessora doméstica» recebe 3/hora. A TDT não tem sinal metade do tempo. Na aldeia toda a gente sabe que os fogos na zona só começam no fim de agosto (como aconteceu mais uma vez este verão).

Os holandeses inventaram um modelo de «fixação de populações» que é pagar aos habitantes de algumas aldeias para viverem encenadamente nos sécs. XVII ou XVIII...

NOTAS

- 1 Na Suíça não existe a noção de interior. A pequena aldeia de Appenzell fabrica o queijo com o mesmo nome, tem um Museu de Arte Contemporânea que custou 5 milhões e o único café local tem a sofisticação da Pastelaria Suíça em Lisboa. A 20 Km há uma fábrica da Leica.
- 2 A rua Vítor Cordon pertencia à antiga Freguesia dos Mártires, que era a menos populosa de Lisboa. Na rua devem viver hoje apenas quatro ou cinco portugueses. É uma estatística demasiado dramática e os atores políticos já perceberam que vão deixar de ter eleitores no centro de Lisboa. Os turistas não elegem presidentes de Juntas.
- 3 O 1.º Conde de Penha Garcia era um grande proprietário rural que venceu Afonso Costa num duelo à espada a 14 Julho de 1908. A sua casa de Lisboa é a atual embaixada dos Emiratos Árabes Unidos. Há 100 anos, quem tinha terras era rico e os rendimentos das propriedades na província davam para construir um palacete no Príncipe Real ou na Foz.

FARO

Ana Isabel Soares

Professora da Universidade do Algarve / Colaboradora do CIAC —
Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Para o Pedro

Quando eu souber, invento uma capa de invisibilidade. Depois, governarei o reino do Algarve. Então, todos os que vierem dar aqui (eu incluída), a passeio, para se demorarem mais do que uma visita — ou para governar —, serão obrigados a vestir a capa da invisibilidade. Assim, não assustarão os seres (não pessoas) de cá: os gatos vadios, as lebres do barrocal, as abelhas, nem os javalis que às vezes bacorejam na serra. Nem as tartarugas, que já se viram em grupos grandes junto à areia das praias e deixavam que se nadasse até um metrinho delas, quando baixavam as cabeças pequeninas para reaparecer poucos segundos depois quilómetros adiante, ou parecia (e são agora quem usa capas minúsculas e se faz invisível). «Pagar a portagem» será um momento que se desejará tanto como chegar ao Algarve depois de uma viagem longa: «Já estamos quase?», assim. Porque a portagem de entrada no Algarve (ou seja, a permissão para se ficar cá, nem que seja uma noite, quando se chega de fora) será paga no Museu Municipal de Faro, com a entrada na sala onde jaz o mosaico grande do deus Oceano. O preço a pagar será entrar e ver. Quem fizer mais de cento e cinquenta visitas ao deus Oceano, poderá, se assim quiser, substituir essa franquia pela descoberta do pé de uma ninfa, na *villa* romana de Estói. É impor-

tante saber que, depois de cada visita ao Algarve, os cérebros das pessoas, ao abalar, ficam sem a memória do espanto de ver cada um destes objetos (ou os animais que andarão sem susto, ou as flores abertas e resinosas das estevas). Assim, nunca haverá tédio na repetição das visitas, mas a surpresa outra vez, outra vez, outra vez. Automóveis, ou outros veículos a combustível poluente, não haverá. É tudo comboio elétrico, movido à energia do vento recolhida com as pás gigantes que há no Caldeirão e nas faldas fajnadas da Serra de Monchique: e estes moinhos enormes também vestirão de invisível manto, e só poderão ser vistos por quem os queira ver. As carruagens dos comboios não terão trilho fixo: conforme os passageiros querem, assim se dirigem aos lugares. Todas as pessoas poderão ir para onde quiserem, Leste, Oeste, Norte e Sul, sem encontrar muitas outras pessoas, a não ser que queiram (essa vontade pode ser breve, os comboios saberão entendê-la). (Nas praças, os mercados, também haverá gente consoante se quiser.) O preço dos bilhetes destes comboios será, à semelhança da portagem para se entrar no reino, uma descoberta. Por exemplo, um restaurante chamado Flor da Ameixa, num lugar chamado Alface. Ou outros nomes engraçados. Ou um quadro pintado pelo Otelo M.F., ou uma

peça da sua Chama Xamânica, mas tem de se dizer «Chama Xamânica» muito rapidamente, como se fosse um nome só, ou um espirro divino. Poderá vir ao Algarve o número de pessoas que quiser, as vezes que quiser, que não se esgotam as entradas, nem os lugares sentados ao fresco. Haverá festivais dos mariscos e das sardinhas, com artistas e acordeonistas, regionais e internacionais, trezentos e sessenta e cinco dias por ano, quase como agora — mas só para quem quiser, e tudo envolto numa capa gigantesca de invisibilidade e inaudibilidade, que protegerão dessas festas aqueles sem vontade de lá ir. O mesmo para os convívios de *motards*, tal e qual como é agora: aparecerão, ordeiros, celebrarão com ruído os seus encontros, mas à distância de quem os não quer perto, e depois vão embora e só se nota que passaram porque as passeadeiras e os traços das estradas terão sido todos retocados e se verão muitos sinais a dizer «zero mortos». Nem sempre será Verão: virá a chuva à ordem do necessário para florescerem no seu tempo os laranjais e as amendoeiras, virá o calor vermelhar o medronho, no tempo dele, e o vento varrerá, em sendo preciso, a maresia malsã que também tem a sua estação. Haverá dias cinzentos, para que possa continuar a haver o dia depois, aberto branco e quente. As águas da Fonte Filipe estarão sempre limpas e serão abundantes. Assim como as do paraíso que é o Pêgo do Inferno, ou as de cura da Fonte Santa. E as Termas de Monchique estarão abertas ao público. Os silos de Santa Catarina da Fonte do Bispo terão lá dentro um museu, mesmo que seja digital, porque os dedos das pessoas serão grandes quando for preciso tocar todo o edifício. E a fábrica da cerveja de Faro, e o museu da cortiça de Silves, e outros lugares que hoje estão quase sem destino, estarão ao dispor de artistas, dos que se querem malucos e dos que se querem sérios, que lá exporão as suas magníficas e vendáveis obras. Para ir a uma repartição pública, será renovado um bilhete de portagem: a pessoa vai tratar de assuntos burocráticos com a sensa-

ção permanente de estar a passar de barco para a ilha Deserta, ou no trenzinho para a praia do Barril, e o tempo de espera será como se estivesse na areia a torrar a pele e a ganhar apetite para o peixe grelhado. A propósito: só desaparecerão do mar os peixes que forem mal grelhados: um restaurante que não saiba salgar o peixe pouco, nem deixá-lo suculento depois da passagem pelo carvão, escalado ou não, acabará por fechar, porque ninguém lhe fornecerá mais pescado e deixará de ter clientes. Na praia haverá sempre as pessoas que se quiser que haja: poucas, para se ter espaço e silêncio; muitas, para o colorido dos chapéus de sol alegrar as fotografias. Será assim como as casas para se morar: ficarão todas em planos altos, e nenhuma em frente de outra, para que todas as pessoas tenham sempre vista para o mar e para a serra e para as cidades e para as multidões de turistas a entrarem nos mercados; mas, de fora, serão todas amontoadas, com açoteias pegadas umas às outras e escadas para lá e muita confusão de cal e tijolo. Nenhuma casa estará abandonada e as platibandas terão as cores garridas com que foram pintadas pela primeira vez, e poderão ser em *graffiti* com *tags* alusivas a figuras da região: «Bento», por exemplo. Nos lugares pequenos, silêncio. E os velhos estarão às soleiras, ou nos bancos de jardim, porque querem e descansam. E, quando têm vontade, aparece família para estar com eles a conversar — e levam-nos a passear, se eles quiserem. Como há hoje um largo em Portimão, onde o lar da terceira idade é num grande edifício que era o hospital antigamente e por cima do parque de estacionamento há uma geladaria boa e um parque infantil com pais e crianças que se aproximam dos velhos e conversam e riem.

LEIRIA

Paulo Lameiro

Maestro/Director artístico SAMP

A MINHA TERRA

A casa onde moro entala-se entre duas auto-estradas que vão de Lisboa ao Porto. Dois terços do jardim, outrora um recanto de paz, deram lugar ao IC36 porque foi necessário ligar essas duas autoestradas, a A1 à A8. Mas os amigos que me visitam e chegam à cidade de Expresso (os comboios existem, mas são verdadeiros fantasmas) precisam que eu os recolha de carro porque não há transportes públicos entre estas aldeias que se estendem da serra ao mar.

A minha família materna, avó e mãe tremoceiras calcorreando caminhos serranos de festa em festa, sempre teve uma banca de frutos secos no mercado da cidade de Leiria. O Mercado de Santana foi na minha infância, e parte da juventude, o coração leiriense alimentado por vendedoras vindas de toda a região, trazendo os legumes do Valado, as azeitonas e figos de Torres Novas, o peixe da Figueira e da Nazaré amanhado por peixeiras da Vieira onde nasceu meu pai. Foram as memórias intensas destas pessoas e da sua relação vital com o território que me levaram a deixar Lisboa onde vivi 15 anos para voltar a Leiria. Hoje a cidade tem um grande *shopping*, e dois outros estão quase a abrir. Os mercados morreram, como as mercearias de rua. Mas as tremoceiras não.

Descemos a serra de Santo António até ao

Atlântico e somos acolhidos por um aromático pinhal histórico onde agora, em tempo de eleições, se apanham camarinhas. Neste pinhal do rei houve um festival de artes para bebés que morreu ainda criança, com sete edições de idade, porque o governo do país vende ilusões e pinheiros, aluga sombras, mas não compra arte, que desconhece, e os bebés ainda não votam. O investimento foi todo para o grande templo do futebol que agora definha ao lado do castelo, como definharão por muitos anos as contas públicas leirienses que pagam os juros da obra, e as gerações que deixam de ver, ouvir e ler. Ignorámos as prioridades e o essencial pelo capricho de receber dois jogos do Europeu. Não há mais futebol na cidade, mas os recordes de atletismo aumentaram.

Contudo, as intempéries forjam sempre pessoas novas, e com elas novas vontades. Cresceu o associativismo cultural e artístico e emergiram talentos e projectos que já são hoje alimento para outras gerações. Importa que governo central e autarquias dêem espaço à cidadania e partilhem recursos com as associações locais. O Instituto Politécnico de Leiria pode reforçar as suas estratégias de acção num envolvimento efectivo com a comunidade, oferecendo-se também como um espaço de reflexão e resposta aos

problemas reais das pessoas e da região. Renovar e investir na linha férrea do Oeste, e promover uma rede articulada de transportes públicos, é essencial para uma região que precisa de se tocar. Estruturar o ordenamento do território em função dessa rede pública é resolver, a longo prazo é certo, mas resolver também de forma sustentada, as redes de ensino, de saúde e da justiça. Cuide-se das identidades das aldeias e cidades, e permita-se que se possa voltar a viver de

novo na serra e no pinhal. Podem abrir mais *shoppings*, mas invista-se na renovação do comércio local. Tremoços, de conserva e sem gosto, compram-se nos *shoppings*, é certo — mas nunca vi uma tremoceira num desses lugares. É no encontro com a tremoceira que está a riqueza e o prazer de comer tremoços, enfiadas de pinhão e pevides de abóbora. Como o é no encontro com a peixeira que vende carapau seco à beira mar. É no encontro.

MADEIRA

Nuno Filipe

Nuno and The End

A mentalidade universal baseada na ilusória felicidade económica não deixa espaço para reflexão sobre quem somos e porque existimos realmente. Pior, hoje o «escravo social comum» renegou completamente a arte de sonhar — coisa dita imatura — para se preocupar exclusivamente com o meio de sobrevivência: «Se tenho comida na mesa, então estou a fazer o necessário»; «se emigro, é para ganhar mais dinheiro, porque no meu país trabalho como um escravo e o dinheiro não é suficiente para uma vida prazenteira». Logo, emigra-se para ter uma carga ainda mais pesada de trabalho mas ganhando mais dinheiro — dinheiro esse de que só usufruiremos 15 dias por ano, na altura das merecidas férias.

A continuidade da espécie tornou-se uma aventura desgastante com riscos elevados para todos os membros familiares. Famílias que se separam e que se agridem na expectativa de uma normalidade apática, filhos abandonados à mercê de instituições educativas que não fazem mais do que despejar a frustração de não saber transmitir valores e conhecimentos fundamentais à nossa existência enquanto seres humanos (perdoem-me os bons pedagogos, que existem, apesar de em minoria). Um amigo recebeu a visita de uma família alemã na sua casa aqui, na Ilha da Madeira. O filho de 12 anos reparou na falta de cuidado no terreno à volta da casa, e explicou meticulosamente a arte de cultivar a terra. Es-

tudava numa escola Waldorf. Pareceu-me uma razão plausível para considerar a emigração...

As entidades governamentais repetem-se em cada ato eleitoral com promessas de um futuro melhor. Para quando acções presentes? Para quando melhorar o AGORA? O HOJE? O futuro risonho é prometido em troca de sacrifícios: «Precisamos hoje do vosso esforço, para que os vossos filhos tenham uma vida melhor no futuro!» O meus avós e os meus pais ouviram isto e sacrificaram as suas vidas. Hoje, em cada alteração governamental, já ouvi isto demasiadas vezes, e dou-me conta de que vou deixando de ouvir e vou-me dedicando apaixonadamente ao presente, a minha filha. É feliz e terá seguramente um futuro ainda mais risonho. Sim, porque a felicidade faz-se HOJE, cultivando soluções de bem-estar.

Hoje sou um pai sonhador. Talvez por ser músico. Talvez esse contacto com o que é realmente divino, a Arte, tenha de ser a bandeira de qualquer partido político. Todos os que têm poder económico em prol da escravatura social defendem o trabalho e o pagamento obrigatório de impostos como objectivos primordiais de qualquer sociedade. Indivíduos que se esquecem de olhar o céu e de se dar conta de que somos na verdade um grão de areia no universo. Porquê uma vida de sacrifício num grão de areia suspenso no espaço?

Ficarei à espera do utópico acto eleitoral, onde um qualquer ser humano engravatado dirá: «A nossa aposta é na FELICIDADE. Temos aqui uma equipa (pedagogos, psicólogos, filósofos, artistas e sobretudo sonhadores), que se concen-

trará exclusivamente nisso: na felicidade presente e activados povos.»

A minha descendência concorda plenamente. Ótimo!

SANTARÉM

Rui Lopes

Professor/Tradutor

Falar de Santarém é falar de um planalto sobre o qual foi edificada uma cidade. Nas zonas baixas contíguas ao planalto, a cidade cresceu com características de subúrbio, plantando grandes superfícies comerciais às quais os habitantes do planalto são forçados (nem tanto, mas prevaleça o estilo) a descer. E pouco mais descem, sendo surpreendente o desconhecimento que alguns autóctones mais urbanos revelam sobre o concelho. Talvez por exigir o mesmo esforço descendente, o rio Tejo tem estado muito ausente das conversas sobre o presente e o futuro, embora seja muito usado para postais panorâmicos e citações literárias.

Por razões que só a psicanálise poderá explicar, os nativos de Santarém gostam de reclamar para a cidade toda a espécie de títulos honoríficos, fazendo dela, consoante a ocasião e o pendor, capital do Gótico, capital do Teatro Amador, capital da Gastronomia, capital da Liberdade, capital do Ribatejo e, com enfado burocrático e administrativo, capital de concelho e de distrito. Tais distinções poderiam corresponder a virtudes que tornassem mais aprazível a vida dos nativos e que atraíssem colonos para a necessária revitalização. Infelizmente, não é o caso. Santarém alimenta-se essencialmente de fantasias sobre o presente e de tradições em fase de decomposição mórbida, cultivando uma mentalidade de grande aldeia que

ocasionalmente se abre para o mundo, relutante e desconfiada.

No centro histórico, há abundância de igrejas, generosamente espalhadas por ruas e praças; há também, e com muito maior abundância, casas abandonadas e decrépitas, em risco de ruína, para gáudio dos pombos e das ratazanas, que agradecem a atenção emprestando à tessitura urbana um inconfundível e ancestral odor. Talvez por o passado estar tão presente nas ruas e nos hábitos dos nativos, Santarém parece não precisar de museus, ao contrário de tantas outras cidades que materializam dessa forma a importância da arte, da história e da cultura.

Em tempos, houve um jardim central com árvores de grande porte, com um lago e uma biblioteca. A modernidade, vinda do sul e encontrando uma cidade mal protegida por vestígios de muralhas, encarregou-se de o transformar num terreiro de pedra, com parque subterrâneo modernamente concessionado, que convida ao martírio nas tardes de canícula de uma das cidades mais quentes do país. Por diversas razões, os ingénuos e incautos nativos, que começaram por aplaudir a melíflua voz que lhes prometia a eternidade e quinze minutos de fama televisionada, zangaram-se com a modernidade e regressaram aos velhos hábitos, mas agora com menos sombra.

De resto, Santarém é uma cidade pacata. Tão pacata que até se esquece de se comparar com

outras cidades de semelhante dimensão que têm projectos estruturantes e visões estratégicas de longo prazo. Tão pacata que se esquece de olhar para esse mapa que a coloca no centro de um país pequeno, a uma pequena distância de Lisboa. Trata-se de uma estirpe de pacatez que chega a ser doentia, resquício de uma mentalidade feudal que ainda persiste no trato e no espírito de casta, que aplaude acriticamente a tradição, que compactua com o compadrio, que empurra novas gerações para outras cidades onde o presente vibra e o futuro canta mais alto para todos.

Assim, o que se pode esperar de uma cidade orgulhosamente envelhecida e, por ignorância ou sobranceira provinciana, tão esquecida de tudo o que a rodeia? Que rejuvenesça, que se deixe colonizar, que se transforme e se reconstrua. Se alguma tradição morrer pelo caminho, esse será um pequeno preço a pagar pela sobrevivência. É sempre bom lembrar — e, melhor ainda, constatar — que algumas tradições já não são o que eram.

SETÚBAL

Diogo Ferreira

Doutorando em História Contemporânea na FCSH/NOVA

SETÚBAL – UMA NOVA CIDADE NA ALVORADA DO SÉCULO XXI E ALGUNS DOS SEUS DESAFIOS

As memórias de uma outra Setúbal, uma que contrasta com a actual, são bastante simples de relembrar para quem, como eu, nasceu no início de década da 90 do século XX. Esta outra cidade era marcada por uma decadência do ponto de vista urbanístico, existindo de forma mais ou menos transversal uma evidente degradação das infraestruturas. Do mesmo modo, sentia-se o início do impacto da derradeira queda da secular indústria conserveira e do encerramento das suas fábricas, mantendo-se as chaminés no horizonte paisagístico em zonas como a das Fontainhas.

Com a ascensão política da coligação da CDU (Partido Comunista Português / Partido Ecológico «Os Verdes») e a crescente acção das «forças vivas» locais no início do presente século, a transição para a modernidade tem decorrido lentamente, mas de forma clara até para o olho mais destreinado. A obtenção de financiamento dos fundos estruturais europeus possibilitou a renovação e reabilitação de ruas, estradas, edifícios, monumentos e espaços verdes, surgindo uma Setúbal aberta ao seu rio Sado, à sua serra da Arrábida e, principalmente, convidativa aos milhares de turistas que por aqui têm passado nas mais recentes épocas balneares. Hoje, en-

quanto setubalense que vive intensamente a história e a evolução da sua terra, sinto-me cada vez mais preenchido com as condições ambientais, infraestruturais e culturais que nestes últimos anos têm sido proporcionadas ao que aqui vivem. Como exemplo, devo salientar projectos de cariz ecológico, os renovados e melhorados espaços museológicos, ou locais para a divulgação das diferentes artes. A vida quotidiana em Setúbal oferece contacto com a Natureza, cultura, óptima gastronomia, lazer e oportunidades diversificadas para quem a visita.

Não obstante estes aspectos, abordados superficialmente e cujo principal propósito é cortar com a imagem de uma Setúbal decadente e salientar a sua modernidade, é preciso reflectir sobre as duas principais lógicas que considero que contribuem seriamente para o envelhecimento da população sadina e a «desertificação» para meios urbanos maiores: os transportes e o emprego. Os transportes públicos locais, monopolizados pela T.S.T. (Transportes Sul do Tejo) e pela Fertagus, são caracterizados, primeiramente, pelos elevados preços apresentados aos clientes e, simultaneamente, pela reduzida oferta de viagens a partir das 20h00 um pouco por todas as freguesias. Ainda que entre 2005 e 2008 tenha

ocorrido uma renovação da frota nos autocarros, estes continuam sem o conforto suficiente para os utentes e as carreiras não ligam verdadeiramente a cidade às zonas rurais. Como estudante universitário e trabalhador em Lisboa, os transportes para a capital são altamente deficitários, caros e demorados. Milhares de setubalenses percorrem diariamente cerca de 90 km pela A2 com destino a Lisboa, e o cuidado com o valor acrescentado que dão à cidade deveria ser reconsiderado.

No plano do emprego, a história não é nova. Depois de cerca de noventa anos (1880-1970) como um dos epicentros nacionais da migração interna, a crise industrial e a terciarização do sistema económico têm dificultado a fixação territorial das populações. Apesar de o concelho ter crescido dos 113.934 (Censo 2001) para os 121.185 habitantes (Censo 2011), Setúbal tem envelhecido e milhares de jovens da mesma geração que a

minha têm procurado a sorte em Lisboa ou Porto e noutros países, nomeadamente França, Inglaterra, Suíça ou Alemanha. A fraca capacidade de absorção de licenciados ou mestres nas diversas áreas, bem como a reduzida oferta de emprego que não seja considerado «precário» são de capital importância para entender este problema que, em grande medida, se passa noutras regiões do país.

Na «Era da Globalização», o que quer que isso signifique, é urgente recuperar a ligação umbilical ao território a que pertencemos e repensar que Setúbal estas gerações de 90 e os *millennials* desejam para os seus filhos. O futuro aproxima-se a passos largos e, mesmo que tenhamos chegado tarde ao século XXI, os setubalenses e os que aqui residem têm de reflectir sobre conceitos como cidadania e a sua relação com o local onde habitam.

ÁLVARO DOMINGUES E DUARTE BELO PORTUGAL POSSÍVEL



A Forma de Vida publica pela primeira vez uma amostra do projecto que está a ser levado a cabo pelos fotógrafos Álvaro Domingues e Duarte Belo, e que resulta do trabalho de ambos pelo país. A fotografia de um reage à do outro, seja por contraponto, complementaridade ou ironia, expondo interesses diferentes nas paisagens portuguesas.

PORTUGAL POSSÍVEL

Álvaro Domingues / Duarte Belo

O Portugal possível é todo o Portugal que existe e se dá a ver. O outro tem-se revelado impossível por dificuldades de visibilidade ou por erro de previsão (e por isso permanece fora de questão).

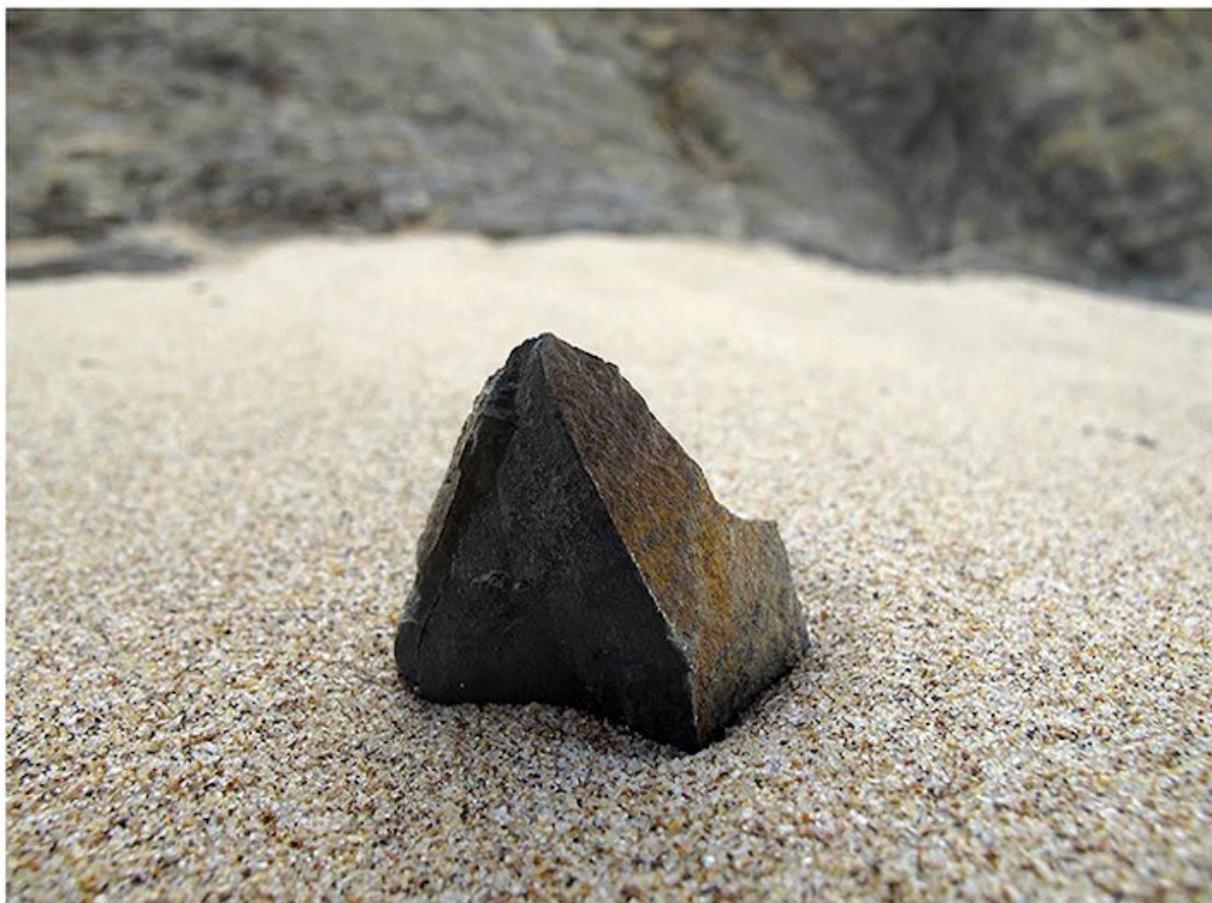
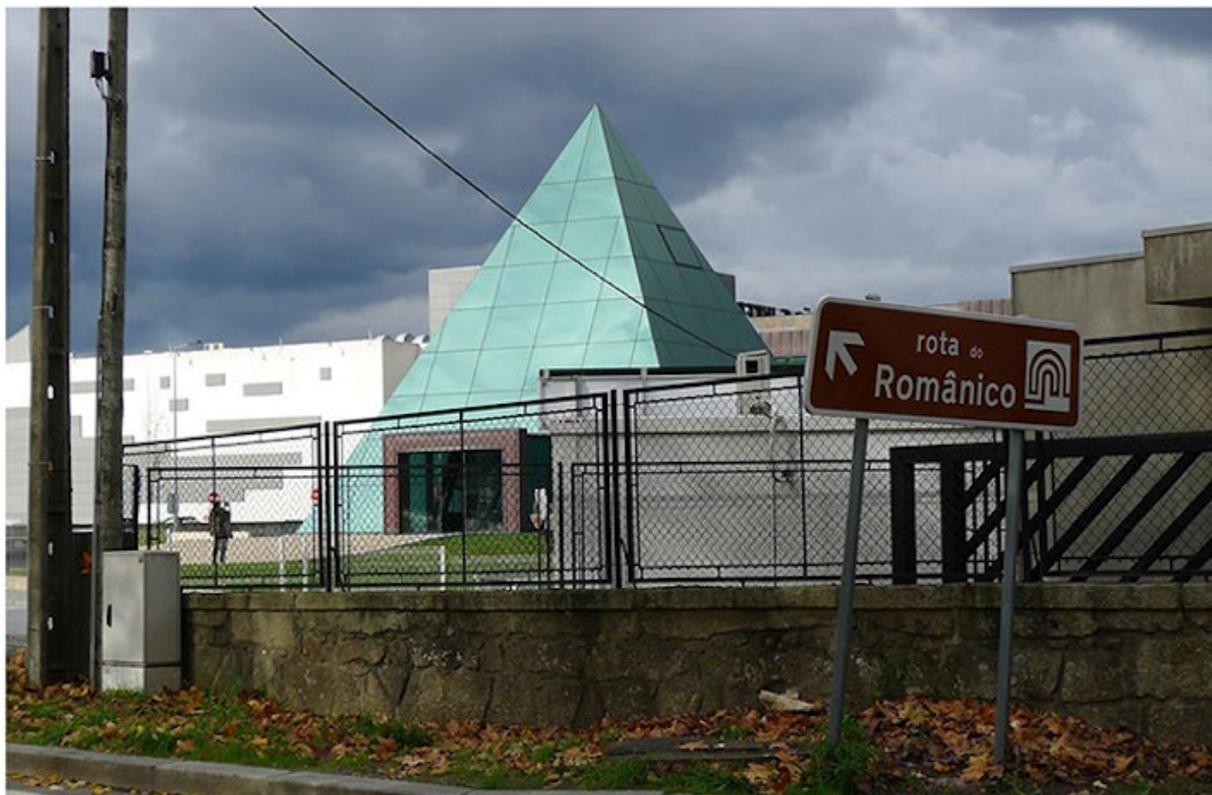
Entre o possível, o desejável e os diferentes graus de impossibilidade e de recusa, coloca-se toda a realidade que permitiu que a ficção se fosse precipitando em sucessivas existências pontuando uma geografia incerta feita de deambulações longas e instantâneos muitíssimo breves. Por vezes, uma e outra coisa em que tropeçamos no ofício de andarilho parecem pertencer ao mesmo ventre que as pariu como se, distinguindo apenas pequenos acasos e imprevistos, quisessem reafirmar que tudo aquilo vem do mesmo mundo e do mesmo devir. Outras

vezes, uma ínfima mudança de ângulo ou de enquadramento revela um abismo onde habita um universo feito de momentos cada qual diferente, dissonante, novo, pronto a durar uma eternidade ou a sumir-se num novo relance do olhar.

É então que a terra incógnita se revela nitidamente das névoas que a encobriam. Livre de outras identidades que não a de sobre elas se ter pensado quase nada exceptuando relatos de mundos ao contrário povoados por seres fabulosos, tudo é nítido e verdadeiro por aquilo que mostra ou esconde a quem pensa que o que vê são apenas miragens. Não são. É toda a identidade que há livre de arquétipos, lendas, narrativas e espíritos que habitam rochas, nascentes, cavidades e altos lugares.

Percorremos um país contraditório. Em Portugal há espaços densamente povoados, outros, poucos, onde quase não se nota a presença humana. Há elementos construídos que desafiam a imaginação mais prodigiosa e, por vezes próxima desses espaços de desenho excessivo e desconexo, há a permanência de mundos arcaicos, ou mesmo paisagens que parecem antecederem a presença humana neste território. Quando pomos em diálogo imagens destas realidades antagónicas, observamos a distração hilariante

de opostos que se relacionam por motivos pouco óbvios ou indiretos. O que vamos encontrar é a imagem evolutiva de um espaço e de uma cultura que se abre ao futuro próximo numa incerteza desconcertante. Estes são alguns fragmentos de um país que não podemos negar que existe. É a nossa face, comunidade transitória à procura de um equilíbrio que não existirá. São imagens, podiam ser palavras ou desenhos. Este é um Portugal possível, um retrato de nós próprios, tentativas, aproximações, erros, imagens focadas.





















TESTEMUNHOS



A *Forma de Vida* dedica a secção de Testemunhos à música, nomeadamente à música tradicional. Pedimos um testemunho a Tiago Pereira, responsável pelo projecto «A Música Portuguesa a Gostar dela Própria» e entrevistámos os membros de dois projectos que têm tratamentos diferentes para os materiais tradicionais que usam no repertório: Lavoisier e Sopa de Pedra.

ENTREVISTA

LAVOISIER

Helena Carneiro

Helena Carneiro entrevistou Patrícia Relvas e Roberto Afonso, que compõem os Lavoisier. A conversa teve lugar na Distopia, que amavelmente nos cedeu o espaço. Lançaram no passado dia 30 de setembro o disco *é Teu*, o segundo longa duração da sua carreira.

A Patrícia é da Guarda.

Patrícia: Vim para Odivelas com dois anos, mas nasci na Guarda e toda a minha família é de uma aldeia.

E o Roberto também tem família em Vinhais.

Roberto: Em Trás-os-Montes, exactamente.

Foram ambos estudar para a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD). Podem falar um pouco desse percurso?

Patrícia: Já nos conhecemos desde os 11 anos.

Roberto: 12 ou 13...

Patrícia: Por aí... Os meus pais foram para Odivelas e os pais do Roberto também viviam lá. Conhecemo-nos na escola e estudámos juntos, durante o 7.º, 8.º e 9.º anos. Depois cada um foi para o seu lado. Tu continuaste em Odivelas, eu vim para Lisboa, para a António Arroio, e quando vamos para a faculdade é que nos encontramos outra vez. Fui para as Caldas e, no ano a seguir, foste tu.

Roberto: Foi mais ou menos assim, o trajecto.

Enquanto ainda estavam na ESAD tiveram um projecto em que cantavam Nina Simone. Como é que esse projecto surgiu?

Roberto: Eu estudava Som e Imagem, tinha uma disciplina de projecto final de curso, e achámos os dois que devíamos fazer um tributo à Nina Simone.

Patrícia: Eu estava a estudar Design, Cerâmica e Vidro, foi essa a minha formação. Não tenho formação musical. Mas, nas Caldas, havia o espírito de as pessoas se juntarem e fazerem coisas. Tínhamos o Caldas Late Night, um festival em que as pessoas abrem as casas e fazem exposições, concertos e tudo o mais. Era um meio pequeno e as pessoas uniam-se e tinham estas iniciativas, também por não haver mais nada, acho. Então, por brincadeira, começo a cantar. O Roberto já tocava guitarra, desde os 15 anos. Mas não tínhamos a perspectiva de seguir isto como profissão e de uma maneira tão séria como hoje.

Roberto: De facto, foi o tributo à Nina Simone que tornou as coisas mais sérias. Primeiro, porque tinha de passar na disciplina [*Risos*]. Mas também porque levávamos sempre as coisas muito a sério. Musicalmente, já tínhamos feito um tributo ao Ray Charles no âmbito do Caldas Late Night, em 2007. Foi uma coisa modesta, com um lençol onde projectávamos uma espécie de vídeo como introdução ao tema dos direitos civis, e musicámos com três canções de Ray Charles. Foi isso que deu azo a fazermos uma coisa mais séria com a Nina Simone. Aí, tínhamos uma tela, tocávamos as músicas, e intercalávamos com uma projecção cronológica sobre a Nina Simone, uma espécie de mini-documentário.

Patrícia: Conseguimos incluir nesse projecto umas sete ou oito pessoas. Correu tão bem que

durante esse ano apresentámos o projecto nou-
tros locais. Nem tínhamos essa perspectiva, mas
acabou por acontecer.

Roberto: Tendo sido um projecto para a facul-
dade, tínhamos o registo do espectáculo, toda
a parte documental estava feita. Foi mais fácil
montar o pacote para chegar aos programadores.

Patrícia: Mas não estávamos à espera.

Roberto: Quando as pessoas percebiam que era
algo mais didáctico, que era uma introdução a
Nina Simone, e não apenas tocar as músicas dela,
ficavam cativadas com essa abordagem.

Foi uma digressão a nível nacional?

Roberto: Sim, sim. Tocámos em Guimarães,
Oeiras, Coimbra, Évora... Tivemos sete ou dez
apresentações, já não me recordo.

Patrícia: Envolvia uma logística de alguma di-
mensão: éramos sete pessoas e incluía uma tela
quase de cinema. Mas depois as pessoas come-
çaram a acabar os cursos e cada um foi para o
seu lado. Já tínhamos vontade de experimentar
viver lá fora. Naquela altura ainda não era pre-
ciso ir, não havia essa necessidade, mas havia
outro tipo de necessidade — de descobrir e de
sair da zona de conforto. Berlim foi uma cidade
que nos pareceu bem. Fomos à maluca, de mo-
chila às costas.

Não tinham nenhum plano, então.

Roberto: Não. Fomos com o currículo na mão.
Ainda não havia música no currículo, nem estáva-
mos direccionados para ter um projecto musical.
No entanto, iríamos fazê-lo com toda a certeza. Já
tínhamos tido o tributo à Nina Simone e, nas férias
de Verão antes de irmos para Berlim, tivemos um
mini-projecto, aí sim só eu e a Patrícia, em que tí-
nhamos uma lista de versões de música brasileira,
de Nina Simone... Música portuguesa ainda não.

Patrícia: Foi uma experiência de Verão: vamos
pegar no carro, descer a costa alentejana e ver o
que acontece.

Roberto: Tínhamos acabado de estar em Sines,
no Festival Músicas do Mundo, e a ideia era se-

guir pela costa, ver o que ia dar e se conseguía-
mos pagar as férias. Deu para isso e muito mais!
Tínhamos o material todo, chegávamos aos sí-
tios e perguntávamos se podíamos tocar. Tocá-
mos umas quatro ou cinco vezes.

Patrícia: Fomos até Tavira. Acho que o último
concerto foi na ilha de Tavira. Deu para ir e para
voltar! [Risos]

Depois foram logo para Berlim?

Roberto: Sim, passados dois meses.

Patrícia: Já sabíamos que íamos para Berlim
antes de fazermos esta doídice.

Berlim parece ter sido o ponto de viragem para se tornarem Lavoisier, fulcral para o que fazem agora.

Roberto: Berlim foi fundamental nas nossas
vidas.

Patrícia: Sair de Portugal deu-nos uma perspec-
tiva bem diferente do mundo, de nós, da vida. No
início foi difícil: chegar sem conhecer ninguém,
sem dominar o alemão e pensar que com o inglês
seria fácil — não é. Chegámos num dos Invernos
mais frios.

Em 2009?

Roberto: De 2009 para 2010. Estavam vinte
graus negativos. Acho que a cidade se fez apre-
sentar muito bem e perguntou-nos logo: «Têm a
certeza? Têm mesmo a certeza de que querem
ficar aqui?»

Patrícia: Depois, Lavoisier começa a aparecer.
Tínhamos muito presente como era um projecto
com muitas pessoas e a logística que envolvia, os
ensaios, a gestão de disponibilidades... De repen-
te, éramos só nós os dois. Somos um casal, pas-
samos muito tempo juntos, e sabíamos da dis-
ponibilidade um do outro. Começámos a tocar
mas, até nos apresentarmos ao vivo, trabalhámos
bastante. Demorou alguns meses até termos um
repertório e até termos a coragem de o apresen-
tarmos.

Roberto: Isso acontece só no final de 2010.

Patrícia: E só em 2011 é que as coisas começam a ganhar forma e começamos a pensar que temos de arranjar um nome.

Só quando têm de se apresentar ao vivo é que surge o nome Lavoisier.

Patrícia: Sim, só quando percebemos que temos um repertório digno de ser apresentado...

Roberto: Definido, alinhado, oleado...

Patrícia: Só aí é que começamos a tocar. O nome Lavoisier surge numa mesa...

Roberto: ...de um metro quadrado. Não era muito maior que esta. Foi no sítio onde trabalhávamos.

Patrícia: Tínhamos um *part-time* na altura, desinteressante, um pouco fabril, para pagar as contas.

Roberto: Em Berlim era realmente possível fazer isso — dava para trabalhar dois dias por semana e pagar as contas.

Tinham o resto do tempo livre para dedicar à música.

Roberto: Sim, é muito importante essa qualidade de vida, lá.

Patrícia: Não havia a questão de estarmos a pensar em dinheiro enquanto estávamos a fazer a música, e isso é muito importante para nós.

Roberto: Nunca foi um factor que influenciasse, o «temos de fazer dinheiro».

Patrícia: Não poderia ser essa a premissa. Este trabalho fabril foi importante, para nos apercebermos do tempo a passar e de estarmos a fazer uma coisa que não queríamos. Deu-nos chão, força, motivação para agarrar a música com unhas e dentes e perceber cada vez mais que é por aqui, que é isto.

Roberto: Lavoisier surge nessa mesa de um metro quadrado, a trabalhar, onde tínhamos realmente de arranjar um nome. Até ao 12.º ano tirei Ciências, e lembrei-me de Lavoisier; mas lembrámo-nos de muita coisa. Fazia sentido não ter um nome em inglês; em português, também não... Ainda não tínhamos repertório em por-

tuguês, sequer — já havia algo que queríamos fazer e havia uma intenção, mas nada do que se veio depois a tornar. Daí Lavoisier: «na Natureza nada se perde, nada se cria, tudo se transforma».

Patrícia: Algo que surge também aliado à questão da posse da música, a questão autoral, no sentido em que acreditamos que a música não é nossa, não é de ninguém, nunca há-de ser, é de todos! Lembro-me até que, estando a estudar na universidade, a estudar artes, quando fizemos o tal tributo à Nina Simone havia aquelas pessoas que diziam: «Então e não fazem a música deles?»

Roberto: E diziam: «Eu só faço música original.»

Patrícia: Mas os *covers* nunca foram realmente *covers*. Nunca pegámos numa canção com o intuito de a reproduzir; o nosso interesse era o de a transformar. Mesmo antes do nome «Lavoisier», isso existia: pegávamos nas canções e arranjávamo-las à nossa maneira. Com as ferramentas que tínhamos — uma guitarra eléctrica, duas vozes —, era assim que teria de ser, e era isso que nos motivava a pegar nessas canções de que gostávamos e a torná-las nossas.

E qual foi o repertório que começaram a apresentar em Berlim?

Roberto: Apresentávamos Bossa Nova: o «Chega de Saudade», o «Samba de Uma Nota Só», o «Pato». Revisitávamos Milton do Nascimento — «Canção do Sal», «Caxangá»... O tropicalismo foi uma referência muito grande para nós. E daí vinha «Mora na Filosofia», o «Canto de Ossanha», do Baden Powell e do Vinícius. Íamos buscar temas como o «Carcará», um tema popular brasileiro do João do Vale.

Patrícia: Penso que as primeiras músicas portuguesas foram «Maria Faia», «A Machadinha» e «Sra. do Almurtão».

Roberto: Mas a «Sra. do Almurtão» já veio mais tarde; o nosso baluarte era o «Carcará». O repertório era esse. Depois tocávamos uma ou duas de Beatles e de Nina Simone, já era trabalho feito.

No fundo, era apenas uma reunião de canções, mas onde tentávamos introduzir o nosso carácter musical, de transformação e de discurso. Já falávamos do tropicalismo e das razões pelas quais fazíamos isto deste modo.

Patrícia: Quando começámos a introduzir as músicas portuguesas no repertório, tentávamos sempre contextualizar. Por exemplo, a «Maria Faia»: dizíamos que era uma música popular, mas que tinha ficado conhecida na voz do Zeca [Afonso]. Isto também porque na altura conhecemos melhor o trabalho do Michel Giacometti e do Fernando Lopes Graça.

Roberto: Que também já era uma grande referência nossa, para além do tropicalismo.

Patrícia: Mas lá fora as coisas batem de outra maneira... E depois há esta coisa de sermos dois portugueses em Berlim a fazer música; há todo um pensamento artístico que se levanta: o que é isto de identidade, o que é que estamos aqui a fazer... É daí que vem a curiosidade de perceber e de conhecer mais a música tradicional, que até então não sentíamos.

Foi só a partir do momento em que se afastaram de Portugal que conseguiram perceber o que queriam fazer na música; foi necessário um distanciamento.

Roberto: Sim, é muito importante.

Patrícia: É o «sair da bolha», não é? Principalmente em relação às coisas boas: só quando não as tens é que consegues perceber. Isso foi mesmo muito importante.

Roberto: A nível cultural é muito importante. Cá dentro eu sentia que havia conversas e um pensamento à volta da música popular portuguesa. Antes de ir, já conhecíamos o trabalho do Giacometti e do Fernando Lopes Graça, já andávamos a bisbilhotar nos livros. O próprio Lopes Graça fala muito desse pensamento, dessa crítica em torno da música popular portuguesa, mas ainda estávamos longe de pegar nisso musicalmente. Falávamos com um amigo nosso, o Lulas — que tem o projecto Cachupa Psicadéli-

ca —, sobre problemas de identidade: «Vens de Cabo Verde, cantas em crioulo, isso é fenomenal. Temos sempre tendência para ir para o inglês, ou para a música brasileira. Porque é que isto acontece?» Havia esse discurso, mas o facto de estarmos fora de Portugal foi o que gerou muito rapidamente o: «Faz sentido. Agora faz muito sentido. Cantar a “Maria Faia” faz todo o sentido».» De repente, havia quase uma obsessão de termos um repertório só em português. Lembro-me de que fomos tocar a uma universidade, em Berlim, e estavam lá umas pessoas que acharam tão curioso o nosso discurso pró-música popular portuguesa que acabámos por fazer um programa de rádio sobre isso e sobre nós.

Patrícia: Pudémos construir o programa, que tinha a duração de uma hora. Fizemos a sonoplastia, introduzimos poemas de Fernando Pessoa, que começámos a musicar. A certa altura, há uma coisa engraçada: os alemães, quando se fala de música tradicional, e de tudo o que representa um passado, demonstram alguma angústia. Quando estávamos a montar o programa e a dizer quais os tópicos de que íamos falar, o rapaz que estava connosco pergunta: «Não têm medo que isso seja um pouco nacionalista de mais?» A nós aquilo nunca nos tinha passado pela cabeça!

Roberto: Se fosse no sentido patriótico, tudo bem, porque há um amor ao cheiro, à paisagem, à comida, a memórias afectivas, nada que envolvesse política. Explicámos-lhes isso e eles aceitaram bem. No fundo, aquilo era da parte deles um amor reprimido, que não podiam ter.

Patrícia: Quando falávamos dos nossos avós, e das saudades que tínhamos, para eles era estranho.

Roberto: Acho que reviam em nós um amor proibido, e quase choravam, porque não podiam ter o que nós tínhamos. Entrávamos numa espécie de espiral estranha, mas bonita ao mesmo tempo, porque conseguíamos entender-nos. Falávamos de assuntos que para eles eram tabu, e era bonito nesse sentido.

Mencionam o tropicalismo no manifesto do vosso site. É o manifesto de uma linhagem, uma tradição em que se querem inserir?

Patrícia: O tropicalismo, quando o conhecemos como movimento, fez muito sentido, porque a dada altura estávamos um pouco perdidos nestas questões de identidade, do falar português, de tratar da música tradicional portuguesa, mas ao mesmo tempo sermos filhos dos anos oitenta e termos guitarra eléctrica. O tropicalismo deu-nos a premissa de «não te hás-de sentir mal por nada, comemos tudo». Hoje, mais do que nunca, posso estar aqui a ouvir música do Paquistão e isso influenciar-me. Vamos é aceitar isto tudo, e isto é parte integrante do que somos. Nesse sentido, o tropicalismo é muito importante porque as pessoas desse movimento estavam a fazer isto nos anos setenta; o Brasil era um *melting pot* e eles encontraram o caminho deles por aí, não tendo vergonha de ir buscar a música tradicional... Aquilo é uma mistura! E assumiram que essa mistura é algo que tem validade.

Roberto: E que tem uma identidade muito forte. O Gilberto Gil e o Caetano [Vieloso] diziam que «o tropicalismo aparece, ganha fruto, deita a semente, botou no chão, germinou, mas não colheu»; parece haver ali uma mágoa. Gosto de pensar que há uma corrente na qual nos podemos inserir perfeitamente, uma árvore genealógica do tropicalismo; e gosto de pensar que, não sendo brasileiros, somos tropicalistas, gosto de me assumir como tal. Não que seja condição para dizermos «agora fazemos só isto». Até porque as músicas, e as mensagens que acabamos por ter nas músicas, ganham contornos não muito cerebrais. Não estamos a pensar: «Aí, agora isto não é muito tropicalista, se calhar já estou a desvirtuar...»

Patrícia: Não, de todo. Por outro lado, isso também acontece em relação à música tradicional, porque houve comentários: «Música tradicional com guitarra eléctrica, mas o que é isto?» Todo esse purismo...

Roberto: «Mas vocês cantam a “Sra. do Almurção” sem adufes?» [Risos]

Patrícia: O tropicalismo dá-nos armas. É por aqui, não pelo lado purista. A tradição é hoje, é uma coisa mutável. Estamos a falar de música tradicional que chegou hoje, e que há uns anos seria uma coisa diferente. Esta mentalidade, esta necessidade de delimitar, categorizar, pôr em caixinhas, é mau para o aspecto criativo.

É nesse sentido que dizem que fazem música sem preconceitos?

Patrícia: É. E também porque há uns anos a música tradicional era vista com muito preconceito.

Roberto: Como menor, ou como: «Ah, tão giro, lá vêm as velhotas.» Agora não; de repente, há até um *hype*. E é preciso haver, ainda bem que é assim. Mas não é preciso assumir isso como um final em si mesmo. Às vezes o estandarte é muito forte: «Agora temos de amar a nossa música popular!» Há uma força nesse sentido, que é importante, mas que tem de ser um meio, não um fim.

Nesse sentido, no alinhamento do vosso EP e do vosso primeiro álbum, *Projecto 675*, nota-se que têm essa liberdade, que não carregam esse estandarte.

Roberto: Acreditamos no imaginário colectivo. Lembro-me perfeitamente de que estávamos em Copenhaga, dissémos que íamos cantar «A Machadinha», e estava uma rapariga portuguesa na audiência que se começou a rir. Quando acabámos de tocar, ela estava muito séria, com uma cara de «o que é isto? O que é que vocês fizeram?» Ou seja, há uma vontade nossa de irmos vasculhar coisas ao imaginário colectivo e pensar: «E se fizéssemos assim? E se agora virássemos isto ao contrário? E se víssemos as coisas de outra perspectiva?»

Patrícia: Mas depois há coisas que não passam. Tivemos uma experiência dessas em Hamburgo. Fomos tocar a um festival que comemorava os cinquenta anos da comunidade portuguesa naquele local. A dada altura, estávamos a tocar o «Vira» e reparámos num rancho folclórico a

olhar para nós; acho que foi o único momento em que pensei que íamos levar com tomates, ou qualquer coisa assim...

Roberto: Estavam com as caras mais hediondas, com cara de «Meu Deus, o que é que vocês fizeram?»

Patrícia: Há que ter em conta que são subculturas que depois se fecham, que ficam perdidas no tempo, e às vezes é complicado passar a mensagem.

Roberto: Foi das piores experiências de que me lembro.

Patrícia: Ficámos a pensar: «Mas afinal o que é que andamos para aqui a fazer?»

Começaram a pôr o projecto em causa?

Patrícia: Sim, foi um momento complicado. Tínhamos feito uma viagem grande, um esforço grande — estávamos a fazer uma *tour* pela Alemanha e fizemos uma viagem de 800 km num dia porque achámos que era importante e necessário mostrar-nos naquele contexto.

Roberto: Tínhamos estado a viajar na Alemanha, havia um apoio, íamos onde havia só alemães, aquilo estava tudo a fazer o maior sentido do mundo. Dizem-nos que vai haver aquele festival de comemoração, mas que o dinheiro já não dava para cobrir a ida; vamos na mesma, estávamos a imaginar que iria ser brutal e, de repente, foi o oposto.

Patrícia: Estávamos a ser muito bem recebidos por toda a Alemanha, com público maioritariamente alemão, e depois somos recebidos daquela forma por portugueses; foi como uma chapada. Doe um pouco.

Roberto: Não estávamos à espera.

Começaram a pôr os Lavoisier em causa porque foram recebidos dessa forma por pessoas de quem estavam à espera de outra coisa.

Roberto: Sim, pessoas para quem imaginas que a tua música faria sentido. Mas isto é uma coisa que a distância também cria: a utopia de um Portugal maravilhoso, onde tudo funciona e tudo é

bonito... E quando chegas a Portugal: «Ah! Havia esta coisa de que eu não gostava e de que já não me lembrava.» Mas, depois de tudo isso, o que não te mata, deixa-te mais forte. E continuámos.

Patrícia: E já voltámos a Hamburgo depois disso, noutra contexto, e correu bem.

Chegaram a dizer que, como estavam em Berlim e a tocar para um público maioritariamente estrangeiro, quando trabalharam os primeiros temas portugueses preocuparam-se mais com a expressão, com o modo de dizer, do que propriamente com o que era dito. No entanto, ao ouvir, por exemplo, «A Machadinha» cantada e tocada por vocês, um português presta muito mais atenção às palavras.

Roberto: Isso é muito curioso. Por exemplo, no novo álbum temos o «Romance do Cego», um tema transmontano que a minha avó me cantava e que a minha tia muito orgulhosamente me dizia que era uma peça de teatro, e que ela era o cego, que afinal não era um cego, era um príncipe... Acho que é muito importante preservar a dramaturgia do tema popular. Aquilo tem uma força e uma expressividade que estão lá, só tens é de as entender e de tentar transmiti-las sem as diminuir ou denegrir. Temos uma versão da Catarina Chitas, da «Sra. do Almurtão», em que ela está a cantar aquilo da forma mais asséptica possível — está quieta, está assustada pela câmara e, muito parada, diz aquelas palavras. Ouvimos aquilo pela primeira vez quase em lágrimas, e ficámos: «Mas o que é isto? Isto é maravilhoso, é lindíssimo!» E depois pegámos naquilo e o fim do tema somos nós a gritar, literalmente, «Minha boca se vai rindo e os meus olhos vão chorando». E gritamos aquilo de uma maneira efusiva, que nada tem a ver com o tema original, mas que está lá — aquela expressividade, aquela emotividade. Aquela pessoa, a Catarina Chitas, não extravasava daquela maneira: os contornos sociais eram outros, as pessoas interagiam de forma diferente. Hoje temos muito mais informação, liberdade, acesso... Gritar aquilo era a coisa que fazia mais sentido para nós, mas era

algo que estava lá. Na Alemanha, a questão da expressão não foi cerebral. Mesmo a maneira como a Patrícia introduz um cenário, uma parte cénica...

Patrícia: Sim, são coisas que também me ajudam a cantar. Para quem não entende as palavras, acho que esses gestos representam muito. Mas, em relação à própria palavra, ao fazer as músicas interessa-nos muito mais a musicalidade da palavra do que o seu conceito. Claro que o conceito está lá, mas tentas pensá-la mais musicalmente.

Roberto: Acho que é mais como uma peça de teatro — entendes o tema popular e fazes a imagem daquilo. Tivemos dificuldades muito grandes para transcrever a letra da «Sra. do Almur-tão» — tentar escrever o que a Catarina Chitas dizia ou cantava era difícilimo!

Patrícia: Há uma certa pronúncia, e palavras que são comidas...

Pronúncia que vocês mimam em algumas canções.

Patrícia: Sim, porque, voltando à musicalidade da palavra, isso é muito interessante. Musicalmente, uma palavra com pronúncia é outra coisa. Há que aproveitar isso.

Roberto: Pensávamos muito na questão de preservar ou não o sotaque, de o que é que isso realmente interessava, e facilmente percebemos que se trata de um aspecto musical. Damos muitas vezes o exemplo da palavra «viver»: no português de hoje, é cerrada, «vivêr», e se tiveres o sotaque, «vivêri», de repente só a palavra assume uma melodia! Ao passo que hoje, «vivêr», acabou, não tem história. O sotaque introduz esse carácter muito mais musical do que o conceito da palavra. Fomos mais por aí e acho que a expressividade é inerente a todo esse diálogo.

Patrícia: Acabou por acontecer porque havia um público que não percebia nada do que estava a dizer, e tinhas de te agarrar a outras coisas.

Roberto: E tinhas de o ganhar, de o conquistar. Houve muitas batalhas, sítios muito estranhos... Metíamo-nos em tudo: bares de shisha turcos, casas ocupas, cafés-livrarias, cafés só cafés, em-

baixadas, casas particulares... Tocámos em todo o lado.

Patrícia: Berlim tem uma cena muito *underground*, em qualquer sítio se faz um concerto, e também coisas fora do formato de um concerto — gostamos muito disso.

Roberto: Em relação ao público, já não me lembro quem é que dizia isto, mas era um músico: ou tu os comes a eles ou eles comem-te a ti. Sabíamos isso perfeitamente. Ao introduzires música portuguesa em Berlim, ou tens um sítio onde toda a gente já está enamorada de ti porque vais cantar em português, ou tens esse bar de shisha turco, em que as pessoas nem sabiam que íamos lá tocar, ou uma galeria de arte, em que apareces e comesas a tocar a «Maria Faia» e as pessoas assustam-se... Mas assumíamos esse carácter de operário: vestíamos o nosso fato-macaco e agora vão levar aqui connosco...

Patrícia: Inspirados nos Beatles, que passavam sete horas por dia, todos os dias, a tocar... Isso era importante. Mas nos concertos havia, em geral, espaço para falarmos, para explicarmos por que estávamos a fazer aquilo naquele momento. Tentávamos contextualizar e as pessoas gostavam, era um aspecto interessante do concerto.

Como é que surge o encontro com José Fortes?

Roberto: Tive aulas com o José em 2007, 2008. E era a pessoa que era, não é? Um mestre na sua arte. Era muito assíduo nas suas aulas, que duraram muito pouco tempo, por questões internas. Depois fomos para Berlim e, entretanto, soubemos que o meu primo, o Miguel [Augusto] Silva, estava a trabalhar com ele porque a Armoniz — a editora dele — está a fazer a remistura de, salvo erro, *O Palha*, o primeiro álbum a solo do José Cid.

Patrícia: O projecto era a remasterização de álbuns importantes da música portuguesa.

Roberto: Estávamos a vir para Portugal e ele fala no Fortes. O José Fortes tem uma carrinha-estúdio e o Miguel fala em irmos à carrinha dele, e nós a pensar que era um sonho mas que se calhar era demais. Fomos, com um cdzinho, a tremer...

Explicámos que a gravação não estava realmente boa, pedimos desculpa, e ele, claro, farto de ouvir tudo, em boas e em más condições...

Patrícia: E farto de perceber o que era uma maquete, não é?

Roberto: Ao contrário de hoje, em que tem de se entregar um objecto muito bem produzido. Enfim, são outros tempos. Mas, então: o José ouve e gosta.

Patrícia: E diz que tem três dias na agenda, para irmos até lá e gravarmos. Ele tem a carrinha-estúdio, onde tem a *régie*, e depois um pequeno auditório, mesmo em frente à casa dele. E lá fomos nós, cheios de medo! Há uma história muito engraçada: na *régie* há uma câmara para ver os músicos, mas nós não sabíamos, pensávamos que ele estava só a ouvir-nos. No intervalo das gravações, acabávamos uma música e fazíamos muitos gestos, falávamos sem som, a dizer que tinha ficado mal, que não estava nada bem. Ao final do dia, quando chegámos à carrinha, vimos uma televisão e percebemos que ele tinha visto tudo. [Risos]

Roberto: Pela primeira vez, ouvimo-nos, muito bem, e facilmente percebemos que ainda não estávamos bem preparados.

Patrícia: Ainda estávamos a viver em Berlim, mas já estávamos lá há quatro anos e a pensar voltar para Portugal; ainda não sabíamos bem durante quanto tempo, mas era uma ideia que andava a pairar. Até porque ainda não tínhamos mostrado o nosso trabalho cá, algo que começava a fazer sentido uma vez que o projecto já tinha alguma maturação. Depois desta primeira sessão, o José diz que devemos continuar, que nos devemos ouvir, e que gostava muito de poder trabalhar connosco. Quando o José disse isto, praticamente fizemos as malas e viemos para Portugal.

Roberto: Foi um dos factores muito importantes.

Patrícia: Queríamos muito fazer isto.

Roberto: Estavam a acontecer coisas em Portugal às quais tínhamos de prestar atenção.

Patrícia: Estavam a chamar-nos.

Roberto: Na altura, houve também o Tiago Pe-

reira, de «A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria», que se mostrou muito entusiasta em relação ao que estávamos a fazer — gravámos para ele ainda a viver em Berlim. De repente, há aqui um bruaá e começamos a pensar em voltar para Portugal. Como é óbvio, tendo o José Fortes a querer trabalhar connosco foi quase como ter o bilhete de volta comprado.

Patrícia: Agora já trabalhamos com o José há quatro anos. Ele é como se fosse o padrinho dos Lavoisier, e foi muito importante durante toda esta caminhada.

Roberto: As primeiras palavras que nos dizia eram: «Olhem que isto pode ser complicado e pode ser difícil, mas por favor não desistam.» E nós, ainda deslumbrados com tudo, com Portugal, pensámos no que raio é que ele queria dizer com aquilo.

Patrícia: Comida boa, vinho, sol! Depois de quatro anos em Berlim... Voltámos e fomos viver para as Azenhas do Mar, numa casa pequenina na Aldeia dos Pescadores. Precisávamos de mar. Ficámos aí durante dois anos.

Na altura o José teve alguma influência na escolha dos temas do EP e do primeiro álbum?

Roberto: Não, não. Aliás, o José interfere muito pouco nas nossas decisões.

Patrícia: O José faz questão de não influenciar; respeita bastante o trabalho artístico, nesse sentido.

Roberto: Se nós quisermos gritar alguma coisa, ele nem questiona porque é que queremos gritar ali. Só depois, com estes anos de trabalho com o José, e com a tal colaboração técnico-artística que ele defende, é que nós próprios podemos pensar: «Se calhar não vou gritar tanto aqui porque isto pode ser mau para o som.» Mas ele nunca influenciou absolutamente nada na escolha do repertório. Ele é um defensor de que o técnico de som reúne as ferramentas para ir ao encontro do que o artista quer.

Patrícia: E é um captador de emoções, como ele diz.

Porque é que decidiram colocar no primeiro álbum músicas que já tinham sido editadas no EP?

Roberto: Os temas repetidos são o «Durme Durme», o «Alecrim» e a «Sra. do Almutão». Tanto o «Durme Durme» como o «Alecrim» já reuniam aspectos de estúdio que queríamos muito experimentar: muitos arranjos, guitarras eléctricas, muitas vozes, um baixo.

Patrícia: O EP não foi gravado pelo José, ele só o remasterizou. Só o *Projecto 675* é que foi feito na íntegra pelo José.

Roberto: E o EP, sendo o primeiro cartão de apresentação, fazia sentido ter coisas de sítios diferentes. O «De Eus para MIM», por exemplo, é um tema que compusemos em Berlim, embora tenha sido gravado em Lisboa, pelo Fred [Gracias].

Patrícia: Saiu nos Novos Talentos Fnac, em 2013.

Roberto: E fazia sentido estar no EP. O «Fa(r)do», que também foi composto em Berlim, mas foi gravado pela Inês Lames nos estúdios no Porto, também fazia sentido estar lá. E tínhamos a «Sra. do Almutão» que era um *take* gravado ao vivo no João Cocteau.

Patrícia: O João Cocteau foi um espaço que abrimos em Berlim, com mais dois amigos. Era uma espécie de galeria e sítio de concertos. Eles eram dois artistas plásticos e tinham lá o seu estúdio e nós montámos o nosso na cave. Foi um espaço onde Lavoisier cresceu. Os concertos no João Cocteau eram sempre muito especiais.

Roberto: Tinham muita gente, e estavam todos sentados, no chão, numa sala ampla.

Patrícia: Essa «Sra. do Almutão» foi um *take* que inserimos no EP porque tinha a energia de ser ao vivo, de ser num concerto. Reunimos estes temas que tinham arranjos, como por exemplo o «Alecrim», o «Durme Durme», o «De Eus Para MIM» — fazia sentido aquilo ali naquela altura. Quando lançámos o EP estávamos a trabalhar no *Projecto 675* ao mesmo tempo e quisémos separar um pouco as coisas: queríamos reunir a música tradicional e queríamos que fosse uma coisa crua, de guitarra, duas

voces e *take* ao vivo — não tem *editings*, é como o José gosta.

Roberto: Como o José defende que tem de ser. E acaba por ser uma coisa que também queríamos terminar, arrumar. Porque já havia temas originais — inclusive os que estão agora no novo trabalho, *É Teu* —, que estávamos a gravar, com os quais estávamos a fazer experiências. Houve pessoas que nos disseram que não ia ser nada boa estratégia fazermos aquilo: ou porque nos iam rotular com a música popular portuguesa, ou porque não ia passar na rádio... Avaliámos todos esses contras e pensámos que não seriam exactamente contras, achando que era maior a necessidade de o fazer.

Do novo trabalho *É Teu*, o primeiro *single*, «Opinião», parece estar muito próximo do vosso original «De Eus Para MIM» do EP. No álbum novo vai continuar a haver música tradicional ou mais originais?

Patrícia: Neste álbum quisémos pôr lá tudo. Em vez de dois, somos mil. Pensámos: «Vamos para estúdio, vamos fazer o que o estúdio permite.» É muito diferente do último álbum. Os *takes* também são ao vivo, mas têm mais arranjos.

Roberto: O «Opinião» e «A Estátua» são os únicos que não são *takes* ao vivo.

Patrícia: Neste álbum temos músicas tradicionais, musicámos poemas — um de Judith Teixeira e outro de Fernando Pessoa — e temos originais. Não queríamos ser só isto ou aquilo e pusémos tudo, mas acho que ficou coerente.

Roberto: A nível de som, «Opinião» aproximou-se realmente mais do «De Eus Para MIM», porque tudo foi gravado em separado. Nos outros temas — fora «A Estátua», como dissemos —, o *take* directo, a base, o esqueleto, foi gravado com o José, sem grandes *editings*, e depois disso fizémos todos os arranjos. Temos a participação do José Valente, um violetista, que toca viola de arco no tema «Romance do Cego». Acho que cada tema vai ter sonoridades diferentes, não que isso tivesse sido muito pensado — se bem

que, dentro da linhagem tropicalista, acho que foi isso que ambicionámos. E se este tem muitos arranjos, o próximo se calhar não terá nenhuns.

Patrícia: Muitos arranjos, não: os essenciais! Deu mais trabalho a tirar do que a pôr. O trabalho mais difícil é perceber o que deve sair e chegar ao essencial.

Uma curiosidade: os acordes iniciais da vossa «Maria Faia» fazem lembrar a versão que o Jeff Buckley fez do tema «The Way Young Lovers Do», de Van Morrison. Foi propositado?

Roberto: Não foi propositado, mas a nível guitarrístico, e também a nível vocal, o Jeff Buckley é uma referência gigante para nós. Para mim, a nível guitarrístico, é enorme... O Jeff tinha uma grande capacidade de orquestração de guitarra, e sendo ela eléctrica podia ter uma tessitura muito grande entre o grave e o agudo. O *Live at Sin-é*, onde está o «The Way Young Lovers Do», foi o nosso álbum de adolescência. O facto de a guitarra ser muito expressiva, de não ser comprimida, não ter muitos efeitos, de ser limpa, isso é influência do Jeff Buckley, com certeza.

E também parece haver influência de Dead Can Dance na «Sra. do Almurtão».

Roberto: Não conhecemos. Essa é a versão da Catarina Chitas e aí foi muito o ouvirmos, emocionarmo-nos, e percebermos que era imperativo fazer algo com aquilo. O que fizemos foi basicamente a variação de um acorde.

Patrícia: A primeira abordagem à «Sra. do Almurtão» é essa, a da «Ti Chitas». A outra versão [«Sra. do Almurtão»], e a música sefardita «Durme Durme», acontecem porque houve um encontro com o Carlos Bica, que mora em Berlim. Surgiu a oportunidade de fazermos um concerto e tocámos estas músicas em conjunto com o Carlos; devemos-lhe estas duas músicas. O facto de estarmos em Berlim, no meio de *noise* e electrónica, levou a que quiséssemos reduzir, simplificar. Ainda hoje em dia, quando chega-

mos a auditórios e vêm ajudar-nos a descarregar o material, perguntam: «É só isto? E as pedaleiras? E as *loop stations*?»

Roberto: Claro que também sentimos que há uma exposição muito grande da nossa parte. Estamos ali de peito aberto. E, falando na «Sra. do Almurtão», esse é um momento em que estás completamente de peito aberto: estás numa tensão tão grande que, se correr mal, podes magoar. Se bem que acho que as pessoas também ganham um carinho por essa intimidade / fragilidade que apresentamos.

Patrícia: Tínhamos muito medo de nos perdermos com efeitos. Agora, com outra maturidade, já conseguimos ter mais discernimento em usar um efeito ou outro ao vivo.

Depois de todo este percurso, ainda têm de ter trabalhos em *part-time*, ou já conseguem sobreviver apenas com a música?

Patrícia: Viémos para Portugal com uma premissa: ou fazíamos música, ou então não ia dar. A situação do *part-time*, em Portugal, não resulta, porque um *part-time* em Portugal são cinco dias por semana. Há quatro anos que sobrevivemos como Lavoisier.

Roberto: Sem grandes luxos, com momentos muito bons e com momentos menos bons...

Patrícia: Logo em 2015 tivemos uma experiência muito boa: trabalhámos com o João Garcia Miguel, que tem uma companhia de teatro, e é encenador, e musicámos duas peças dele. Foi um ano de trabalho. Estávamos assumidamente como Lavoisier dentro da peça.

Roberto: Mas a premissa continua a ser aquela. Se tivermos de começar a pensar demasiado no dinheiro, deixa de fazer sentido.

Têm tido digressões, até a nível internacional.

Patrícia: Sim. Aliás, Berlim nunca se perdeu. Estamos cá, mas de seis em seis meses vamos a Berlim. Há concertos a acontecer. E somos dois: a nível de *tour*, é mais fácil. O interesse é mostrar Lavoisier não apenas em Portugal.

Roberto: A sobrevivência de Lavoisier também está muito dependente das pessoas lá fora. E faz sentido divulgarmos a música portuguesa lá fora, para além do fado.

Patrícia: É complicado, porque para o fado há muitos apoios e circuitos que já estão estabele-

cidos, e é preciso quebrar isso, é preciso que os músicos portugueses tenham essa visão.

Roberto: E já está a acontecer.

A MÚSICA PORTUGUESA A GOSTAR DELA PRÓPRIA

Tiago Pereira

Quando se tenta fazer uma descrição o mais correcta e abrangente possível do que é o projecto «A música portuguesa a gostar dela própria», chegamos a algo mais ou menos assim: imaginemos um *youtube* focado na música portuguesa do século XXI, onde todos os filmes têm a mesma estética e onde se procura aquilo que é mais raro e tem tendência a desaparecer, onde se grava as pessoas reais tal como são, sem artificios ou maquilhagem, e ainda se pode ver a paisagem como algo em contínua transformação. Tudo isto está certo, mas é absolutamente redutor: é apenas uma descrição concisa destinada a quem quer saber o que é uma coisa no seu todo sem entender as partes.

Nas várias definições que fui dando daquilo que fiz ao longo do tempo há incoerências e contradições, mas acredito que em todas elas subsiste uma essência que perdura.

Em 1996, a minha avó estava num lar e eu estudava cinema. Comecei a fazer um documentário: ia para lá com uma MiniDV e com um MiniDisc e gravava, gravava como cinema verdade. Queria fazer um filme que se chamasse *A minha Avó, Godard e o Lar*. Havia lá uma velhinha muito velhinha, chamava-se Consuelo; decidi a minha vida sem o saber, era cega. Um dia disse em voz alta: «Todas as aldeias têm a sua igreja e têm o seu sino; o sino serve para avisar as pessoas de quando são horas de almo-

çar e de jantar e de rezar; aqui não se ouve um sino que seja.» De repente, ela explicava-me a importância de dar atenção ao som e às paisagens sonoras e fez todo o sentido para mim. E parte ficou decidido. Num outro dia filmava na sala e a mesma velhinha, Consuelo, falava ao telefone; de repente desligou e muito pausadamente, como se fosse teatro, disse: «Esta é a sobrinha mais querida que tenho, era com ela que contava para me fechar os olhos», e passou a mão pelas pálpebras, «mas afinal é ela que está sozinha». Aquela dimensão humana que de súbito tinha gravado marcou-me, marcou-me muito provavelmente para sempre — nunca esqueci aquele momento. O filme nunca chegou a ser feito e mais tarde eu desistia da escola de Cinema, pois nada me dava. De alguma forma sabia que queria era filmar pessoas, documentar ambientes, sabia que era urgente documentar. Dois anos depois estava em Odeceixe e a passear ouvi um cantar, parecia mais uma lamúria; era estranho, era quase árabe no meio das casinhas brancas de cal, fazia sentido mas não tinha nexos, nem palavras. O som vinha de uma casa com a porta aberta; era um trautear, um imitar de instrumentos não definidos. Gravei tudo com um MiniDisc. A minha vida estava decidida: eu ia gravar, ia documentar os momentos em que as pessoas cantam para si, em que usam a música como escape, «como um

aliviar das penas e das mágoas do coração»; o meu trabalho não é sobre música — nunca foi.

O meu trabalho é contar histórias, divulgar uma cultura, criar ambientes sonoros, desconstruir preconceitos e purismos, cruzar públicos, mas antes de tudo é documentar, ouvir as pessoas e filmar planos bonitos; porém, não se limita a isso, porque chego à conclusão de que sou dos melhores assistentes sociais que pode haver. Aumento a auto-estima, estímulo a memória e as capacidades cognitivas, crio espaços de encontro e partilha, gravo postais-vídeo que unem famílias separadas pela emigração. Alimento que o cantar é importante mesmo que não se cante afinado ou que se guinche, defendo que todos devemos cantar porque sim.

É preciso documentar, gravar muito, ter mau feito mas um coração enorme, para conhecer velhinhas e tocadores, para conviver com eles e ao mesmo tempo criar polémicas nas redes sociais. Validar que se produz conhecimento porque se é um mensageiro. É preciso mostrar a música do país sempre com um espírito *pop*, sempre com vontade de chegar às pessoas. É preciso criar mais projectos: o sotaque português a gostar dele próprio, o brinquedo também e o conto. É preciso não parar e ter uma vontade enorme, tão grande como o amor para continuar sempre.

Se não conhecermos esta cultura, esta música única, se não a apreciarmos e a divulgarmos, se não lhe dermos o devido valor, brevemente

seremos um povo cinzento cheio de importações culturais e de massa e sem qualquer ponto identitário. Seremos um McDonald's de canções gigante. Por isso a luta é todos os dias, porque é urgente documentar, identificar e estudar esta música. Este sim é um acto político e muito sério. Ou a imagem final é um baile só de mazurcas num centro comercial cheio de lojas iguais.

Acredito que há um Portugal que não é ouvido, acredito que há uma memória do futuro, que há muita música por documentar que não tem hipóteses, não se ouve nos Bons Sons nem na Festa do Avante, da qual não há recolhas e não está à venda na FNAC — essa é a cultura musical que me interessa resgatar e dar a conhecer. A alfabetização da memória é isso mesmo: construir uma memória colectiva de uma música que podia ser um cartão de visita e um atractivo turístico. Não me interessa discutir se se pode dizer tradicional ou não, ou se a música é popular ou outra coisa, o que me interessa é que essas sonoridades de alguma forma já fazem parte de uma memória que é preciso continuar; as pessoas têm de conhecer o que se produz longe das cidades e da vista das auto-estradas. Há uma responsabilidade cívica nisto. Sinto todos os dias que sou um grande chato e que estou sempre a insistir, mas é mesmo preciso: quando olho para as minhas recolhas e vejo quantas pessoas já morreram e levaram com elas o seu saber, as suas práticas, vejo mesmo a urgência de tudo isto.

Acompanhe o trabalho de Tiago Pereira no site da **Música Portuguesa a Gostar dela Própria**.

ENTREVISTA

SOPA DE PEDRA

Helena Carneiro/Telmo Rodrigues

A convivência entre a música tradicional portuguesa e a música dita comercial tem uma história complicada, com o manto da língua com que se canta a cobrir outro tipo de discussões mais importantes. A história da música moderna portuguesa não pode, no entanto, descurar a relação que alguns dos melhores mantiveram com a tradição, a maneira com a subverteram e a modernizaram. Terá sido crucial, certamente, a emergência dos artistas associados à FlorCaveira ou à Amor Fúria, duas editoras que renovaram o interesse pela música cantada em português. Mas antes, mesmo que não considerados devidamente, já havia nomes como os Três Tristes Tigres ou os Sitiados do saudoso João Aguardela a reciclar e a modernizar não só canções em português, mas uma base de tradição que, nalguns casos, era menos reconhecível do que seria expectável quando falamos de recuperar coisas. O papel de Pedro Ayres Magalhães, quer nos Heróis do Mar quer na Madredeus, será uma das histórias cruciais que falta contar devidamente, nomeadamente na influência que teve para a música portuguesa hoje.

A proliferação de nomes importantes a cantar em português tem crescido, sem dúvida favorecidos pelo trabalho de A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria. A *Forma de Vida* procurou dois projectos que, curiosamente, vincam o seu tradicionalismo nos circuitos mais cosmopo-

litas: os Lavoisier (ver entrevista) e as Sopa de Pedra, um grupo que canta essencialmente *a capella*, composto por dez mulheres. Viajámos até ao Porto para conversar com dois dos seus elementos, Sara Yasmine e Mariana Gil, que assumiram a posição de ligação com a imprensa, embora relutantemente — as ideias e as histórias misturam-se e sobrepõe-se no entusiasmo pelo trabalho que têm vindo a elaborar nos últimos anos, especialmente nos últimos meses em que gravaram o primeiro registo oficial. Numa conversa mais do que numa entrevista, falaram-nos da génese, do funcionamento, dos objectivos e dos planos para o futuro.

O encontro teve lugar no Centro Comercial Stop, no Porto, um espaço onde as lojas foram convertidas em estúdios e locais de ensaio de vários músicos. Ao longo dos três pisos do edifício, as montras das antigas lojas estão pintadas de preto e o ambiente chega a ser soturno, mas por trás de cada um desses vidros escurecidos ensaia uma banda, grava-se uma *demo*, um disco, ou dá-se um concerto, e os sons que durante as vinte quatro horas do dia povoam (e chegam a ensurdecer) os corredores e escadas do centro atestam isso. É aqui, na sala 311, que Sara tem uma sala de ensaio.

Mariana explica o começo da banda: «No centro havia a aspiração de fazer uma coisa bem feita, continuada, e o gosto de cantar o que

cantamos e de gostarmos de estar juntas. Sem saber muito bem o que poderia acontecer com isso: se criar uma banda ou sermos só um grupo que cantava, uma coisa de bairro. Mas isso fez com que agora as músicas estivessem muito maduras. Levámos muito tempo a chegar aqui. Os arranjos foram todos esmiuçados até chegarem ao ponto em que estão. Escolhemos as músicas e fazemos os arranjos, só as dez.»

As Sopa de Pedra são Teresa e Inês Campos, Rita Costa, Inês Loubet, Maria e Benedita Vasquez, Inês Melo, Sara Yasmine, Rita Sá e Mariana Gil, «todas entre os vinte e muitos e os trinta». Dia 28 de Outubro vão lançar o seu primeiro álbum, *Ao Longe Já Se Ouvia*, na Casa da Música, no Porto, cinco anos depois de se juntarem oficialmente. São primas, irmãs, amigas, algumas viveram em Macau na infância, com as famílias, encontraram-se no Porto, perderam o rasto umas das outras, voltaram a cruzar-se nos tempos da universidade, em Lisboa ou em Londres. Algumas chegaram a viver juntas. Traçar a genealogia de parentesco e afinidades de cada um dos elementos das Sopa de Pedra assemelhar-se-ia muito a um romance de Agustina Bessa-Luís, com o Porto sempre enquanto ponto de união e de encontro.

Foi em 2012 que Sara Yasmine chegou ao grupo, que ainda não tinha nome, aliciada por uma proposta arrojada: irem ao HISTeRIA, um festival de dança e música étnica, na Eslovénia. Daí surgiram as Sopa de Pedra e a música tradicional portuguesa que recriam. Sara explica que a sua adesão aconteceu quando «já havia um grupo, ainda sem nome, amigas que cantavam juntas. Não conhecia algumas delas. Quando me juntei foi devido a uma proposta concreta: organizarmo-nos para ir tocar à Eslovénia.» As bandas participantes teriam de levar material do seu país, por isso a música tradicional seria um requisito obrigatório. «Cada grupo fazia um *workshop* prévio ao festival, de duas semanas, só para outros músicos e intervenientes artistas, em que também havia formação. Passar duas se-

manas só com artistas foi a parte que mais nos apelou. Precisávamos de ter material para levar e tinha de ser português. Todas nós temos um *background* relacionado com a música, inclusive em projectos de educação pela arte. Eu estudei música e ouvia música de intervenção desde pequena.» O Festival HISTeRIA assume importância na solidificação da banda, na consolidação de um repertório, e na necessidade de tomar decisões sobre como proceder enquanto grupo. Mas essa relevância resumiu-se a uma necessidade de conversar sobre aquilo que faziam e a maneira como o queriam fazer dali para a frente, uma vez que acabaram por não ir (entre as razões para não terem ido à Eslovénia havia coisas tão prosaicas como o facto de terem exames na faculdade).

O projecto ganhava, no entanto, solidez, e a união à agência Turbina foi essencial para o seu crescimento. Essa união dependeu da ligação a Bruno Rocha, por via do movimento para salvar o Stop: «Em 2012 conhecemos o Bruno Rocha, da Turbina, enquanto colega na Stopestra, uma orquestra de músicos amadores e profissionais que se juntou no Stop para impedir que fosse demolido», explica Sara. «Quase em tom de desafio, dirigiu-se a nós a perguntar se éramos um grupo a sério e o que é que aconteceria se ele nos marcasse uns concertos. Foi essa provocação que nos levou a pensar que tínhamos de definir um repertório fechado para nos apresentarmos naquela que seria a nossa *tour* de Inverno: quatro concertos pelo Norte, dois numa feira do livro, um num bar e outro num auditório.» Bruno Rocha e Pedro Nascimento formavam a Turbina e a ligação da banda à agência consolidou ideias: «Foi aí que ficou definido que seríamos as dez, nem mais nem menos, e que seria só a vozes com alguns apontamentos de percussão para as fazer sobressair.»

A logística para juntar dez mulheres para concertos, ensaios ou gravações é complicada. Mariana, que faz investigação em Matemática, confirma a dificuldade, notando que «várias têm outras profissões e vivem o grupo como

um *hobby*. Outras, como a Sara, dedicam-se só à música». Sara intervém para enumerar as várias actividades de que se ocupam os membros da banda: «Tenho outros projectos paralelos, com colectivos, eu em parceria com outros. Mas são só relacionados com a música. Assim como a Inês Loubet e a Teresa Campos. A Rita Costa, a Benedita e a Inês Melo estão entre a educação e a música, como a Rita Sá. A Maria dedica-se à produção. A Inês Campos é licenciada em Dança.»

As crianças são, aliás, outra das dificuldades logísticas, à medida que vão aparecendo os bebés: a todas as actividades que têm, as Sopa de Pedra juntam a maternidade (Sara e Mariana contam-se entre as cinco que já são mães). Em várias alturas ainda cantaram grávidas; noutras, revezaram-se para não interromperem os concertos. Num caso específico, apenas três delas compareceram num concerto em França — Sara estava grávida e um atraso com autocarros deixou-as desfalcadas. Sara sublinha que é impreterível estarem preparadas para continuar a trabalhar quando alguma está ausente: «não é impossível fazer concertos sem as dez», apesar de as ausências terem impacto no grupo, na maneira como soam as canções. Mariana explica que «os graves soam bem sempre dobrados. Quando falta uma ou outra fica a faltar força nos graves, mas põe-se um agudo para compensar»; porque «não são vozes trabalhadas, procuram a contribuição mais adequada para cada voz», embora a «participação de todas seja importante para criar um arranjo». A maioria não tem formação vocal, e o exercício de cantarem a três ou a quatro assume uma tonalidade «crua». Por outro lado, a heterogeneidade do grupo permite que diversas mais-valias possam contribuir para o todo, não apenas em termos musicais: é Inês Campos, por exemplo, a responsável pelo *design* do disco.

O recente descolar da música tradicional da conotação pejorativa que lhe vinha associada, um certo provincianismo latente que parecia afugentar os músicos portugueses, parece não

lhes passar despercebido. Esse afastamento do negativismo associado ao que é provinciano sente-se, aliás, em várias áreas, como admite Sara: «Tenho a impressão de que está na moda pegar no tradicional e apresentá-lo de uma nova forma. Até em outras matérias que não a música, como em recuperação de património imóvel, na ocupação de edifícios antigos, ao habitá-los e torná-los úteis. No artesanato, criando objectos singulares, com um *design* diferente. Há um certo movimento e o objectivo é preservar a cultura portuguesa. A música roça isso.»

O movimento de interesse pelo tradicional que varre a sociedade portuguesa desde há uns anos pode não ter tido ainda o impacto que muitos conservacionistas esperavam, mas tem permitido, por outro lado, e como no caso óbvio das Sopa de Pedra, que seja um início para algo novo ao invés de uma maneira de conservar tradições. Mariana diz-nos que as Sopa de Pedra não fogem desse movimento, apesar de não estarem muito preocupadas com regras: «Vamos todos um bocadinho nessas modas e marés, mas não há a moral de “deve manter-se a tradição, deve dar-se voz aos pais e aos avós”. Mas a verdade é que há regiões com tradições, harmonias e instrumentos tão ricos que não há mais ninguém que possa fazer isso a não ser quem mantém essa ligação ao país e às tradições. Para nós é uma grande mais-valia. Às vezes parece que há uma grande condescendência em relação à tradição, um “nós é que vos estamos a trazer para cá, e vos estamos a levar ao colo”, quando pode ser ao contrário — a tradição é que nos leva ao colo e, se formos por ali, temos muito a ganhar.» A convicção de que a tradição é apenas uma base e não um fim parece reforçada pela ideia de Mariana de que as canções, e o trabalho que fazem sobre essas canções, é permeável às mais diversas influências: «Nada nos impede que a influência da música búlgara, africana, asiática e de outros grupos polifónicos se revele um pouco nos nossos arranjos. Apaixonámo-nos por essa riqueza que não é tão conhecida do público.»

Mas como é que dez mulheres, com actividades diversas e habitando em locais tão diferentes entre si, sobretudo em centros urbanos como Lisboa, Londres ou Porto, vêem a ligação ao mundo rural a que a sua música tão obviamente apela? «Estar de fora, não ser das aldeias, influencia o olhar e as possibilidades das formas que as canções podem tomar», admite Sara. «Musicalmente temos influências muito diferentes, e quando ouvimos alguém a cantar no campo, tias ou isso, vamos por outro lado porque temos outras influências. Àquele registo, àquela candura, àquela música tão despida, trazemos um olhar novo, para o qual contribui o facto de vivermos sujeitas a influências diversas.»

A ligação com o mundo rural não foi premeditada, nem teve «o intuito de recuperar». A atenção que dedicaram às canções colocou «a música de recolha como um princípio inspirador», não como um propósito. Aliás, Sara deixa claro que não fazem nada que já não tenha sido feito, por exemplo, pela Banda do Casaco nos anos 70 e 80, e Mariana revela que «vamos buscar a música a discos de artistas dos anos 40, 50, 60, 70, que fizeram a recolha; eventualmente, uma ou outra chegou-nos de ouvido». Apesar de não se dedicarem exclusivamente ao trabalho de recolha, e assumindo uma postura claramente diferente quanto ao tratamento das canções que

usam no repertório, ainda assim acreditam que o que fazem pode ajudar a «recuperar e a manter no tempo valores importantes culturalmente». A música tradicional portuguesa é uma consequência daquilo que estão mais à vontade a fazer.

As Sopa de Pedra admiram o trabalho de artistas que colocam nas suas músicas «batidas electrónicas misturadas com *samples* de pancada do bombo, do ornamento da voz da dona Idalina, do *riff* da sanfona», algo que «revela o potencial e o número de coisas que se podem fazer quando se ultrapassam as regras». Aquilo que esses artistas fazem é dar às canções «uma dimensão diferente daquela que têm no *habitat* natural». Contudo, ainda não é por aí que seguirão num futuro próximo. Sara, no mesmo espírito com que imaginamos ter-se juntado ao grupo já existente em 2012, anuncia que «o arrojado estará presente no que viermos a fazer», confessando que todas sentem um misto de vontade de se libertarem e, por outro lado, de continuarem neste caminho, uma «vontade de explorar outras coisas sem esquecer o que temos feito», até de escreverem letras em nome próprio; mas permanece sempre a consciência de que aquilo que as distingue é o conjunto das suas dez vozes, e o que vier será construído em torno dessa singularidade.

O álbum saiu no dia 6 de Outubro e teve lançamento oficial num concerto na Casa da Música, no Porto, dia 28 de Outubro; o primeiro single já está disponível: «**Cantiga de la Segada**».

CRÓNICAS



RUA SÁ DA BANDEIRA, 676

FACA DE PAPEL #3

Alda Rodrigues

Ainda fará sentido, no século vinte e um, falar-se de província? Parece um tópico oitocentista e novecentista. Nessa altura, por província, entendia-se um espaço física e culturalmente afastado dos centros urbanos, habitado por pessoas pouco expostas a tendências culturais e civilizacionais importantes e, portanto, retrógradas, ignorantes e pouco tolerantes. (As descrições idílicas da província sempre foram irónicas ou ingénuas.)

Com a Internet, no entanto, a noção de província perdeu a relação decisiva com um espaço físico — mesmo vivendo num lugar remoto, ninguém deixa de ter acesso, pelo menos virtual, a manifestações culturais importantes, se o desejar. Por isso, a Internet intensificou a relação do conceito de província com um espaço mental. Viver na província é cada vez mais uma questão de atitude. Ter mais contacto com a diferença (interesses e modos de vida distintos) não tornou todas as pessoas mais tolerantes. Persiste na «província do século vinte e um» a ideia de que alguns podem decidir como os outros devem viver, mesmo, ou sobretudo, quando o modo de vida dos segundos não prejudica de modo algum os primeiros.

As dificuldades conceptuais do tópico mantêm-se. «Província» é um termo depreciativo e relacional, definido por contraposição a uma suposta não-província. Contudo, há um certo

provincianismo na classificação de um espaço diferente do centro como «província». O conceito de província contamina qualquer não-província que se classifique como tal, na medida em que esta classificação deriva da mesma sensação de superioridade moral em face da diferença que caracteriza a província e o provincianismo. Acrescente-se que nenhum juízo depreciativo da não-província em relação à província convence ou humilha a província, tal como nenhuma avaliação negativa proposta pela província preocupa a não-província, visto que a província partilha com a não-província a noção de que é melhor do que o que se distingue dela. Para a província, os não-provincianos são bacocos e pretensiosos; para a não-província, os provincianos são tacanhos e atrasados.

Além disso, entre as pretensas não-provínias haverá sempre aquelas que, considerando-se mais cosmopolitas do que as outras, descrevem as segundas como províncias: por exemplo, em Portugal, Lisboa não se descreve como província, mas não seria de espantar que pessoas de Nova Iorque ou Londres descrevessem desse modo a capital de Portugal. Assim, quase todas as não-provínias são lugares imaginários — aspiracionais.

Mais complicado ainda, encontramos províncias nos espaços mais urbanizados — grupos, elitistas ou não, orgulhosamente retrógrados ou



Nighthawks, Edward Hopper, 1942 (Art Institute of Chicago).

supostamente avançados, totalmente cegos e fechados ao que lhes é exterior, onde todas as relações são vigiadas e nenhuma discrepância é tolerada, precisamente como acontecia na província física dos séculos dezanove e vinte.

O próprio terrorismo, aliás, pode ser visto como uma espécie de provincianismo exacerbado, levado a cabo por grupos que, tal como na província de antigamente, tentam esmagar e destruir qualquer diversidade. A diferença é que, enquanto na província a pressão era social, sendo exercida pelo grupo maioritário, geralmente os grupos terroristas são minoritários no contexto onde actuam e por isso recorrem a meios violentos e à destruição para manifestarem a sua presença.

Recentemente, lendo o capítulo dedicado a Hopper no livro *Lonely City*, de Olivia Laing, recordei a imagem que, no século vinte, quando eu própria vivia na província — no tempo em que a província ainda era um espaço geográfico con-

creto —, encarava como uma espécie de arquétipo do que a antiprovincia poderia ser: o quadro *Nighthawks* (a tradução portuguesa mais conhecida é *Noctâmbulos*).

Ainda hoje me comove o carácter absolutamente gratuito da cena representada pelo artista americano. Fica-se com a ideia de que aquelas figuras, que tanto podiam estar ali como noutra lado, passaram por aquele bar e entraram ou têm o hábito de o fazer. Não há troca de palavras nem de olhares. As pessoas estão de passagem, depois do trabalho ou antes de irem trabalhar. Parece haver só elos casuais, pouco decisivos entre elas. Para elas, não há justificações a dar.

Neste quadro e na obra de Hopper em geral, Laing destaca a incerteza das figuras humanas sobre serem vistas — o risco de passarem despercebidas, serem ignoradas, serem esquecidas, não darem nas vistas, não serem consideradas. Para esta ensaísta, esse é um dos aspectos mais inquietantes e desumanizadores da circunstân-

cia de se viver na cidade, uma experiência que a autora descreve como profundamente solitária e alienante. Quem já viveu na província, contudo, poderá considerá-lo uma das maiores vantagens da vida urbana, precisamente por ser o contrário do que se passa num lugar onde todas as vidas são escrutinadas até ao mais ínfimo pormenor — essa, sim, uma experiência verdadeiramente sinistra.

A autora de *Lonely City* descreve como uma falta a ausência ou pobreza de conexões, proximidades e afinidades, mas na província só há conexões, todas as pessoas são definidas em relação a outras. Quem tente escapar às conexões é condenado, como se nada pudesse fazer para contrariar um destino programado muito antes de nascer, pelos erros e acasos nas vidas dos antepassados. É que não se passa grande coisa na província: se não se entretiverem a comentar as vidas umas das outras, por muito banais que estas sejam, as pessoas ficam sem nada para fazer.

O dramaturgo David Hare comentou certa vez que a grande vantagem de se ter nascido na província é tudo parecer interessante depois de se ter vivido lá. Segundo Hare, visto que uma das componentes da depressão é o desinteresse

por tudo, só a muito custo alguém que nasceu na província poderá ser depressivo se for viver para outro lado. Eu, no entanto, quero acrescentar que, ainda que tudo o que se viva depois de se fugir da província possa ser mais interessante do que a vida que se teve lá, não é possível esquecer a província: tudo o que acontece depois é pálido em comparação com o que não aconteceu lá.

Anos depois de folhear melancolicamente o livro sobre Hopper no meu quarto na província, havia de reencontrar a figura feminina ruiva do bar de *Nighthawks*, a seguir a uma sessão de cinema, num sítio do Porto com algumas semelhanças com o bar de Hopper. A meio da tarde, uma senhora de certa idade comia um gelado colossal, que acompanhava com sangria. A dada altura, pousou a cabeça sobre o balcão e o empregado aproximou-se para verificar se ela se sentia bem. Ela respondeu que sim. O empregado afastou-se amavelmente, sem a incomodar.

Seria uma personagem de Hopper ou uma espécie de fantasma do futuro? Tenho pensado que não bastam momentos de suspensão e desconexão na vida das pessoas. De vez em quando é preciso viver num lugar habitável — mas sem nos instalarmos nem numa província nem numa não-província, se pudermos evitá-las.

CARTAS A BACCHUS: CY TWOMBLY

O OLHO PREVENIDO #3

Bruno Dias Vieira

I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely.
There has to be a history behind the thought.

Cy Twombly (1928-2011) apareceu na «cena artística» depois de ter exposto em 1971 e 1974 na galeria de Yvon Lambert, que mais tarde pediria a Roland Barthes o prefácio para as pinturas sobre papel de Twombly no período de 1973 a 1976. O catálogo sairia em 1979, altura em que o Museu Whitney organiza a primeira grande retrospectiva do artista em Nova Iorque e pede a Barthes um novo texto para prefaciá-lo o catálogo. Este texto, «A Sabedoria da Arte», esclarece de um modo comovedor e muito lúcido a arte de Cy Twombly.

Depois de ter passado por diversas escolas de arte, entre elas a conhecida Black Mountain College, foi na companhia de Rauschenberg e Paul Bowles percorrer o Mediterrâneo — Espanha, Norte de África e Itália —, tendo fixado residência em Roma em 1957. Com o desejo de absorver a cultura europeia, num momento em que a cultura americana olhava essencialmente para si própria, Twombly e Rauschenberg visitaram várias vezes Itália e o *atelier* de Alberto Burri, que, na altura, participava do movimento «informal» (em França contava com artistas como Dubuffet), o que se revelou propiciatório para o trabalho de ambos. A arte informal francesa e a italiana tinham um carácter distinto, esta última muito alimentada pela pintura de Lucio Fontana, que rearticulou profundamente o dinamismo espacial da arte futurista. O trabalho

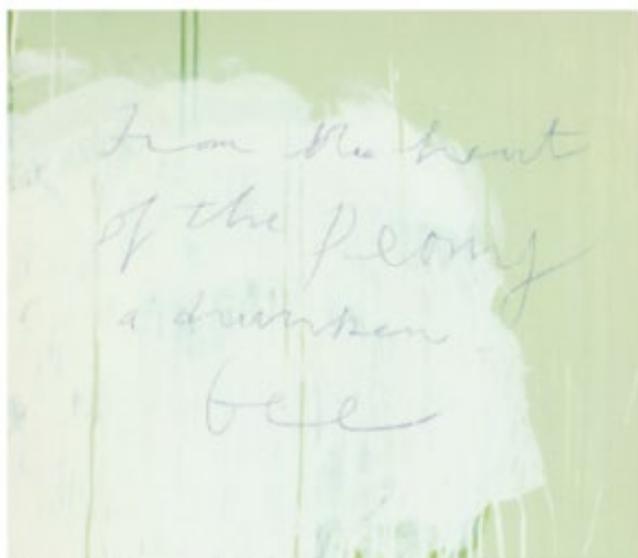
de Burri tinha muitas implicações corporais e foi uma influência decisiva para Rauschenberg, enquanto o informalismo do vocabulário *gribouillis* (garatujos) de Dubuffet significou para Twombly a possibilidade de digerir com uma leitura pessoal o gestualismo de Pollock e de De Kooning. A leitura que Twombly fez de Pollock foi inversa à atitude sublimatória tida por outros artistas e críticos de arte; para ele, o gestualismo fazia parte de uma estrutura intensificadora dos gestos, ou seja, de uma forma afectiva primitiva. A esta forma une-se o vasto império cultural de Roma, cidade que elegera para viver, que trespassa na sua pintura, o passado greco-latino e oriental misturando-se com a luz mediterrânica.

I work in waves, because I'm impatient. Because of a certain physicality, of lack of breath from standing. It has to be done and I do take liberties I wouldn't have taken before.¹

Ao sermos iniciados nos processos da sua pintura, subtil como a poeira ao assentar, lembramo-nos do verso de Peter Huchel: «Remember me, whispers the dust.» Twombly não descreve, evoca; encena o seu vocabulário pictórico onde os mais pequenos detalhes e matérias são os actores de uma encenação muito física. Em Twombly, a fisicalidade manifesta também o longínquo, a proximidade sensorial deixa passar



Cy Twombly, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*. Acrílico, lápis de cera e lápis de cor sobre madeira, 252 × 552 cm. 2007.



Detalhe 1, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*.



Detalhe 2, *Untitled (Peony Blossom Paintings)*.

uma distância temporal, um passado ancestral acede à superfície da pintura. É uma arte subtil no modo como manipula e distribui os materiais, como faz e desfaz o fundo, como relaciona os elementos em sobreposições e tensões, enquanto resposta à paisagem vulcanizada, a de Nápoles ou outra qualquer.

A matéria pictórica é em Twombly uma experiência decisiva dos limites da pintura e da

linguagem: uma relança a outra. Aqui, as regras implícitas da pintura estão longe de serem evidentes: hábitos e convenções são substituídos pela urgência de outro sentido. *Untitled (Peony Blossom Paintings)* é-nos apresentada num formato que remete à paisagem e à natureza, e as dimensões são idênticas às janelas do seu estúdio em Gaeta, Itália, onde a série *Peony Blossom Paintings* foi criada.

O poder demiúrgico do pintor é o de fazer existir o material como matéria; mesmo que algum sentido venha da tela, o lápis e a cor permanecem «coisas», substâncias inflexíveis, cuja obstinação de «estar ali» não pode ser destruída por nada (nenhum sentido posterior).²

Barthes alerta para o poder da pintura de Twombly, o de fazer existir a matéria. Esta revela-se na presença discreta, mas total, do corpo do pintor na acção de pintar e no modo como manipula os materiais. Entre os pintores, raros são aqueles que nos fazem ver o material, pois este agarra-se demasiado depressa ao sentido, à palavra ou às intenções. Twombly amplia a fisicalidade da matéria com que trabalha. A «pressão» que os seus gestos exercem sobre os materiais são reveladores do modo como Twombly acolhe as presenças materiais, próximas ou distantes, e essa força revela-se não só perante o nosso olhar, mas também através do nosso corpo.

I like all kinds of landscape, if it's not cluttered up and vandalised. Yesterday we went out to Blenheim, and I love the flatness and the trees. I like all kinds. And where I'm from, the central valley of Virginia, is not one of the most exciting landscapes in the world, but it's one of the most beautiful. It's very beautiful because it has everything. It has mountains, there are streams, there are fields, beautiful trees. And architecture sits very well in it ... And I've always lived in the south of Italy, because it's more excitable. It's volcanic. The land affects people naturally, that's part of the characteristics, for me, of a people, in a sense ... The expanse is so beautiful, and then the river goes off in the distance like the music; there's a vast bucolic space to it, on and on. But India is one of the most fascinating countries because in half an hour you can be totally in another world — physically, culturally and everything.³

A mancha capta o tempo, o olhar perde-se aí e complexifica-se. Manchas verdes e brancas são

formas de flores (*Peony*) que se combinam com inscrições de *haikus* de Matsuo Bash : «The form of the thing is more interesting to me than colour. I take the colour as primary like, if it's the woods, it's green; if it's blood, it's red; if it's earth, it's brown.»⁴

Não há nas manchas projecção de uma imagem, mas o deixar arrastar e o fazer viver de toda a superfície que se electrifica. Nestas manchas, aparentemente fáceis de pintar, reúnem-se os momentos, segundo Roland Barthes, do acaso e da dispersão. Twombly tem a intuição de improvisar certos gestos e de retirar dessa improvisação a sabedoria necessária para a conclusão do seu projecto. O acaso faz parte da inteligência necessária para limitar uma causa maior, que muitas vezes necessita de pequenos gestos ocasionais que a encerrem e inscrevam no mundo. A mão pintada nas paredes das grutas, os pequenos gestos que moldam a matéria, fazem parte desse gesto que guarda uma memória e que abre uma temporalidade, a possibilidade do novo. As manchas cumprem a «função» de deixar passar o gesto corporal, transformando-o numa pintura porosa, onde qualquer coisa se amplifica: os amplos elementos da natureza, a luz mediterrânica, o mar, o vazio, a solidão. Sabemos que as matérias trabalhadas na tela nada nos dizem, mas somos incapazes de pensar que a dissolução das suas manchas não signifique a aceitação do mundo tal como ele é: a morte, o tempo que passa, o acolhimento da dissolução.

As manchas magnetizam toda a composição, mas não sem se dispersarem um pouco no escorrimo, onde tendem a disseminar-se e a sugerir uma temporalidade própria, como uma rede de captura do tempo:

...la tache apparaît principalement sur les êtres vivants (les stigmates du Christ, les taches de vin)... tache est toujours absolue et ne ressemble à rien d'autre dans sa manifestation... une magie temporelle apparaît essentiellement dans la tache, au

sens où la résistance du présent entre le passé et le futur est supprimée...⁵

Uma vaga invade a pintura, tudo aí é vitalidade. Mas também uma calma, ao abandono da paciência, da contemplação e do silêncio. A mancha provoca o deslizamento necessário à abertura temporal, e impregna as outras inscrições na pintura, os *haikus*. Twombly conta como fez os seus primeiros desenhos no escuro, a partir da cegueira, guiado pela mão e não pelo olho, libertando a mão e a pintura da visão, acedendo a um lado táctil da pintura, além ou aquém do seu princípio. A «caligrafia» de Twombly lança-se na tela como uma exclamação poética de uma alegria corporal:

Graffiti is linear and it's done with a pencil, and it's like writing on walls. But [in my paintings] it's more lyrical. In those beautiful early paintings like *Academy*, it's graffiti but it's something else, too. I don't know how people react, but the feeling is more complicated, more elaborate. Graffiti is usually a protest — ink on walls — or has a reason for being naughty or aggressive.⁶

A sua escrita revela-se como um abandono na ligação à flora, à mais pequena das coisas, às surpresas, aos acasos e enganos distribuídos pela superfície como que a suscitar a insignificância do ser, os seus movimentos um pouco gratuitos que em breve deixarão de fazer parte da superfície terrestre. Um pouco à medida do *haiku*, em que a captura e transmissão da essência de uma estação do ano, na sua pureza, dissolve aquele que o escreve. De uma forma indirecta, subtil, os elementos — o ar, as nuvens, a água, a luminosidade — surgem-nos como numa repentina revelação:

CT: Yes, they were done in Rome in that room down there when I had to stay here in August. I was completely crazy, out of my mind with heat in this town.

NS: So you live your life very much according to the season.

CT: That's true... landscape is one of my favourite things in the world. Any kind of landscape stimulates me. I love the train ride from here to Gaeta.⁷

Apesar de procurarmos um sentido fora da pintura, os elementos da sua arte remetem sempre para o que acontece na tela, para a própria matéria. No entanto, algo de obscuro se põe em movimento na busca desse sentido, e não há nada que na pintura contrarie esse movimento de busca de sentido. Twombly usa a estratégia de nomear como um lugar-memória, onde o passado pode ser sentido de modo mais real do que o mundo onde habitamos. *Untitled (Bacchus)*, de 2008, por exemplo, desperta o poder enorme da evocação. Os nomes condensam essas forças e grandezas do mundo. Ao inscrevê-los na tela, e não importa qual, Twombly dá-nos a reconhecer uma ramificação de memórias em que deuses, pintores e escritores nos surgem como um horizonte de sentido ligado a uma espécie de reservatório da humanidade a que se pode aceder. A escrita e a introdução de poemas no plano pictórico não tem apenas um propósito plástico, encerram em si sentidos em estreita colaboração entre imagem e palavra. A evocação transforma as referências em forças ao transfigurar o passado e o presente em viagens entre o outrora e o agora. A técnica de Twombly alude sempre a esta passagem no tempo, que se manifesta também no universo muito particular de tradução simultânea entre a pintura, a poesia e a natureza nos seus ciclos e vegetação. É verdadeiramente o «roman colossal, en grand et petit» de que fala Novalis. Twombly percorre toda uma série de caminhos, de traçados, que acordam sinais adormecidos e a sua potência de germinação, todos manifestando um sentido onde a palavra poética vive na intimidade da imagem e se encontra com o dinamismo de uma cultura vinda de um passado remoto:

(...) in poetic language, the pairing of sense and the senses tends to produce an object closed in on itself, in contrast to ordinary language and its thoroughly referential character. In poetic language, the sign is looked at, not through. In other words, instead of being a medium or route crossed on the way to reality, language itself becomes «stuff», like the sculptor's marble.⁸

A disposição espacial do poema, na China Antiga e no Japão, faz parte da estrutura própria da linguagem. O poema passa do seu desenrolar natural no tempo à disposição espacial na pintura.⁹ Esta realocização espacial permite a sua leitura horizontal ou vertical, em comprimento ou largura: as disposições dos versos não seguem uma sequência lógica ou racional, mas antes a sincronia de percepções. A sincronia da poesia reenvia-nos para a imediatez da pintura: «O desenrolamento linear de uma exposição discursiva é substituído aqui pelo enrolamento circular de duas imagens contrastadas, imbricadas uma na outra, complementares e simultâneas.»¹⁰

Para Twombly, a escrita serve-lhe como meio de forçar os limites da pintura e como superfície de conversão, de equivalência entre as diferentes artes.

No detalhe 2 podemos ler a inscrição de um *haiku* de Bashō,

The white peony
at the moon
one evening
crumbled
and
fell
The peony falls
spilling out
yesterday's
rain

que introduz na pintura a dimensão humana e vegetal do provisório e do efémero, a aprendizagem que podemos fazer do tempo, a nossa

finitude e insignificância. A peónia submete-se a esta insignificância, e por essa mesma razão carrega-se de intensidade, contra um fundo de inanimada infinidade. As flores manchadas da pintura são a experiência da finitude e da queda corporal que essa sensação nos provoca, uma alteração profunda nas coordenadas da sensibilidade. Quanto mais efémeras, mais sensíveis e intensas.

Ezra Pound conta, em «Vorticismo», de 1914, como absorveu o *haiku*:

Three years ago (1911) in Paris I got out of a "metro" train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face and another and another ... and I tried all that day for words for what that had meant for me ... And that evening ... I found suddenly the expression ... not in speech but in sudden splotches of colour. It was just that — a "pattern" or hardly a pattern if by pattern you mean something with a repeat in it. But it was a word, the beginning for me of a new language in colour..

O detalhe 1, do lado direito da pintura:

From the heart
Of the Peony
a drunken
bee
The Peony
Quivers

Sabemos que o *haiku* é íntimo da flora e fauna de cada estação do ano, e a abelha que sai do coração moribundo da flor revela-nos o movimento e as justaposições de significados simultâneos em que as dimensões espaciais da pintura coexistem, a vitalidade e a morte nas manchas de tinta trémulas e ténues. As flores murcham, o poeta e o pintor observam-nas, subitamente algumas pétalas parecem voltar ao caule. É uma linguagem cheia de símbolos de constância e de mudança, de metamorfoses naturais e mentais da transfiguração das formas pictóricas e poéticas.

A flor é assim esta reunião complexa de material sensorial, táctil:

NS: So you do now paint into the wet?

CT: Yes, I paint images on to the wet and so it absorbs part of it. Part of it comes out of the past, the past meaning the inside, which I never did before. Before, I always had a dry background and painted on. I made the images on the ground. Now, I have someone to paint the background that I have already figured out. I used to change things in my early paintings to get the nuance or feeling I wanted, but now I plan everything in my head before I do it. Also the scale of the things, they are big and I can't get on the ladder all the time, it hurts. So they are more thought out. I have drawn little sketches of things.¹¹

e

I like to work on several paintings simultaneously because you are not bound. You can go from one to another and if you get strength in one you can carry it to the other, they are not isolated. Anyway they are a sequence; they are not individual, isolated images. I always worked a lot in series even from the Commudus series onwards. I always did about eight painting a year. Most were series so they were all around the studio and I was jumping from one to the next.¹²

Sabemos que na poesia toda a palavra está cheia de alusões e associações, esquecimentos e memórias. Ao manipular os materiais, as palavras, os poemas, Twombly organiza uma quantidade de sensações e pensamentos que cumprem uma função poética de trabalho da memória. Toda uma cultura humanista, um passado mediterrânico, ocidental e oriental errando através de pinturas, escritores e lugares, passa pela sua arte. A memória é um continente movente, perpetuamente ameaçado pelo esquecimento, mas é precisamente o esquecimento que dá sentido à memória:

En effet, ce que l'oubli réveille à ce carrefour, c'est l'aporie même qui est à la source du caractère problématique de la représentation du passé, à savoir le manque de fiabilité de la mémoire ; l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. Or la fiabilité du souvenir est suspendue à l'énigme constitutive de la problématique entière de la mémoire, à savoir la dialectique de présence et d'absence au cœur de la représentation du passé, à quoi s'ajoute le sentiment de distance propre au souvenir à la différence de l'absence simple de l'image, qu'elle serve à dépeindre ou à feindre. La problématique de l'oubli, formulée à son niveau de plus grande profondeur, intervient au point le plus critique de cette problématique de présence, d'absence et de distance, au pôle opposé à ce petit miracle de mémoire heureuse que constitue la reconnaissance actuelle du souvenir passé.¹³

Twombly recorre ao esquecimento/rememoração como um presságio da memória e por vezes vemos como as figuras e inscrições, as cores, nos aparecem como algo que o tempo apagou, mas não totalmente, formando palimpsestos, um repositório de tempo, insituável, um lugar onde a história nos surpreende, um lugar de «presença». O passado evocado ilumina-se, transfigurado pela luz e directamente implicado na sua vida, um passado altamente complexo em que os valores clássicos são transcendidos e metamorfoseados pela cultura oriental. Esta complexidade suscita a subversão da identidade clássica pelo perigo que representa o lado oriental, mais demoníaco ou xamânico: «Ancient Greece was not what the Germans made us believe. Ancient Greece smelled of monkeys, and it was a place filled with monkeys and goats.» (Italo Calvino)

Todos os elementos que compõem a pintura de Twombly cumprem uma função clara: a construção da sua identidade vívida sobre um fundo menos distante do que aparenta, o dos mitos da cultura clássica. A sensibilidade poética e a sua captura intuitiva do instante dão-lhe a capacidade de captar uma realidade particular na criação

do espaço como um repositório de momentos no qual o tempo é essencial: «...this closure of poetic language allows it to articulate a fictional experience... the essential trait of poetic language is not the fusion of sense with sound, but the fusion of sense with a wave of evoked or aroused images.»¹⁴

Em *Untitled (Peony Blossom Paintings)* o vazio da arte oriental suscitado pela caligrafia junta-se à «luminosidade mediterrânica», a de Twombly. O amplo fundo da sua tela, para onde concorrem todos os elementos subtilmente distribuídos no espaço, não é apenas o veículo de uma realidade luminosa, é o fundo que entra na acção dramática como elemento fundador e perturbador do drama, da linguagem, das estruturas fundamentais do ser humano. Esse fundo é a paisagem. Barthes lembra-nos que o «efeito mediterrânico» da pintura de Twombly se liga ao «Ma» japonês, a uma verdade budista, vazia, na qual o pintor preenche o seu rectângulo de acordo com o princípio da raridade, do «intervalo». O vazio chega a ocupar, em Twombly, a maior parte da pintura. O vazio, na óptica orien-

tal, é um elemento dinâmico, lugar de transformações ligadas a uma cosmologia em que os fenómenos estão em estado de fluxo perpétuo. O vazio é utilizado por Twombly como processo de interiorização, de espaçamento, em que as coisas se realizam numa chave prática da vida, numa sabedoria. Esta é a lição oriental da pintura e da poesia. Na China houve sempre a tentativa de captar as coisas de maneira concreta, como podemos observar através dos ideogramas da caligrafia, que exige do homem um comprometimento total de corpo, espírito e sensibilidade. Esta arte exige a experiência intensa do presente no qual podemos, repentinamente, cair em profundidades insuspeitadas e, por isso, nos dá a sensação de um movimento multidimensional. É esta «função poética» que tão bem Twombly nos transmite, fazendo com que os *haikus* inscritos na pintura reforcem mais ainda esse «modelo operativo», já que parte da escrita do *haiku* é completada pelo leitor. É esta a mestria no uso do traço e da mancha que une as figuras do real ao mundo interior do artista e que vemos, com a modéstia do génio, em Cy Twombly.

NOTAS

- 1 Twombly, Cy. *Interview with David Sylvester: Cy Twombly & Review: The Sculpture*. Kunstmuseum Basel, 2000.
- 2 Barthes, Roland. *O Óbvio e Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.183.
- 3 Interview with David Sylvester.
- 4 Twombly, Cy. «Cy Twombly – History behind the thought.» *Interview with Nicholas Serota*. Roma, 2007
- 5 Benjamin, Walter, *Oeuvres I*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- 6 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 7 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 8 Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor – The Creation of Meaning in Language*. Londres e Nova Iorque: Routledge Classics, 2003, p.247.
- 9 François Cheng (*L'Écriture poétique chinoise*, Paris: Seuil, 1977) e Simon Leys (*Ensaíos sobre a China*, Lisboa: Cotovia, 2005) dão-nos uma análise alargada das relações entre pintura e poesia chinesas: «os princípios estéticos e os procedimentos da poesia são de ordem pictórica; os princípios estéticos e os procedimentos da pintura são de ordem poética» (Simon Leys).
- 10 Simon Leys, *Opus cit.*, p.186.
- 11 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 12 «Cy Twombly – History behind the thought.»
- 13 Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Seuil, 2000, p. 538.
- 14 Ricoeur, Paul. *Opus cit.*, pp.247-248.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, Londres: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *O Óbvio e Obtuso*, Lisboa: Edições 70, 1984.
- Cheng, François. *L'Écriture Poétique Chinoise*, Paris: Seuil, 1977.
- Leys, Simon, *Ensaíos sobre a China*, Lisboa: Cotovia, 2005.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor - The Creation of Meaning in Language*, Londres e Nova Iorque: Routledge Classics, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris: Seuil, 2000.
- Serota, Nicholas. *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, Londres: Tate, 2008
- Twombly, Cy. *Cy Twombly - History behind the thought. Interview with Nicholas Serota*. Rome 2007.
- Twombly, Cy. *Interview with David Sylvester: Cy Twombly & Review: The Sculpture*, Kunstmuseum Basel, 2000.

ON VIVALDI'S L'ESTRO ARMONICO

A ARTE ALEGRE #3

Sara Eckerson

*Conservatemi il vostro buon genio,
e vivete felici.¹*

Suggested recordings:

Chiara Banchini / Ensemble 415 (2015)

Christopher Hogwood / Academy of Ancient Music (1981)

1.

L'estro armonico is a set of concertos by Antonio Vivaldi [1678-1741], his first major work published north of the Alps (in Amsterdam, 1711). This set of concertos greatly influenced the evolution of concerto form as it developed north of Italy. But there is an aspect about the set that is difficult to articulate without mentioning something of Vivaldi's biography. The anecdotes that are told about Vivaldi's life tend to obscure their usefulness for understanding Vivaldi's music, and so we will remain on the outskirts of the topic.

Vivaldi was born and lived most of his life in Venice. The Republic of Venice was known in the sixteenth and seventeenth centuries for its musical style and aesthetic. Vivaldi appears as one of the last figures in that sequence of Venetian composers, but no less than a very important one. Vivaldi's office for much of his life was as a violin teacher and composer at the Pio Ospedali della Pietà in Venice, a home for orphaned and abandoned girls that not only provided an education but also took special interest in teaching the girls music. Contemporary accounts say that

the Pietà had fabulous music, with some renown beyond the Republic of Venice. Vivaldi was required to compose music for the girls to play at ceremonies and religious celebrations, and often he would play along with them if needed. But Vivaldi's employment at the Pietà was not secure, despite the genius of the composer, and required a periodic vote for him to remain on staff. In 1709, prior to the publication of *L'estro armonico*, Vivaldi was out of a job, voted out of the Pietà by only a few votes. This was Vivaldi's first of several departures and subsequent returns to work at the Pietà.

Many (if not all) of the concertos in *L'estro armonico* had been performed at the Pietà; for this reason, many historians view *L'estro armonico* as a catalogue of works Vivaldi had prepared while working there. The concertos reveal Vivaldi's skill as a performer and composer as well as the kind of composition that was being performed at the Pietà in the early eighteenth century. Our current understanding of the concertos is quite separated from any religious observation, as on paper they seem to be entirely

secular. We find no reference to a saint or any indication of a religious observance in the title. The only suggestion in this direction is what appears below Vivaldi's name on the title page of the first edition: *Musico di Violino e Maestro de Concerti del Pio Ospidale della Pietà di Venezia*. And this short description does not indicate anything about the context or purpose the concertos might have had at the Pietà.

Due to this lack of evidence, it is difficult to determine what significance these concertos had for their original audience. And with Vivaldi's title *L'estro armonico* (*The Harmonic Fancy*, though the title insinuates more racy translations), it seems that through wild tempi and virtuosic solo passages, the meaningful core of the concertos is shifted toward the realm of the vulgar or the profane. But if we were to listen to the concertos isolated from any reference, removed from their title and Vivaldi's biography, the idea of vice seems really off the mark in connection with the sound. Not only does the title seem to mask the content of the works, but also our understanding of these concertos is largely secular in virtue of J. S. Bach's transcriptions of them. In fact, many say it is because of Bach's transcriptions that Vivaldi received newfound fame in the twentieth century — in part, it was Bach scholars who unearthed Vivaldi's compositions after centuries of neglect; their endeavor was not necessarily to study Vivaldi, but really to discover something new about Bach. It is impressive that J. S. Bach transcribed (and changed little things here and there to make the new instrumentation more palatable) no less than six of the concertos from *L'estro armonico*: solo violins and cello with orchestra became works for solo organ or harpsichord. In the extraordinary case of the tenth concerto of *L'estro armonico* (RV 580 / BWV 1065), Bach took the original arrangement of four solo violins and cello with ensemble accompaniment, and transcribed it

for four harpsichords with orchestra. Thus to find a perspective from which to view Vivaldi's concertos, without Bach in the frame, is not easy. For better or worse, the task becomes tricky as Bach's notable transcriptions obscure the strength of any original ties Vivaldi's art had to an implicit content or context.

One might consider other works of art that have a similarly enigmatic provenance, like sacred works that find themselves in a secular residence. A case in point is *Saint Francis in the Desert* (1476-78), painted by Giovanni Bellini (also a Venetian), which we find in the Frick Collection. The painting has an unequivocal religious import despite its context at the Frick mansion, where we come upon it in a sitting room. And it is curious that we find this painting in the Frick Collection; the religious theme places it in a minority compared to the larger holding of landscapes and portraiture. *Saint Francis in the Desert* begs the question as to what held sway over the collector to purchase it: for historical reasons, as a magnificent example of Renaissance art? Or, was it only for aesthetic reasons? (There are many notable aesthetic qualities about the work; to name a few, there is a genius division of light across the canvas [as though portraying different hours of the day in the same vision] and there is a playful depiction of animals including a donkey, a flock of sheep, and a small rabbit.) We do not need to reach for explicitly religious ideas to find resonance between different critical evaluations of the painting. Common ground may be, for example, a deeply felt sense of awe that is present in our appreciation of it. Awe has a funny way of smoldering in our apprehension of certain works of art, like *Saint Francis in the Desert* and *L'estro armonico*. These are works that are overwhelming, and are coy about revealing any simple explanation about their content.

2.

The earliest form of concerto originated in the late sixteenth and early seventeenth centuries in Venice, with Andrea and Giovanni Gabrieli and Claudio Monteverdi. These were compositions in the *stile concertato*, which were composed specifically for Saint Mark's Basilica. The cathedral, by virtue of its architecture, inspired these composers to create a new kind of sound that played on the position of the groups throughout the cathedral (for example, in different choir lofts). Each group of musicians (not only instrumentalists, but also singers) were put in opposition to each other, as though in competition, to create a new texture. These works relied on *antiphony* (essentially the back and forth between groups) that corresponded to the movement of musical parts from one side of the cathedral to the other.

Of the twelve concertos that make up *L'estro armonico*, we will consider the tenth because it recalls the sense of spatial experimentation we find in examples of *stile concertato* (like Giovanni Gabrieli's *In Ecclesiis*). The Concerto no. 10 in B minor for four violin soloists and obligatory cello (Op. 3, no. 10, RV 580) has a large setting of solo instruments that contrast with each other. The *continuo* is used, which is to say the cello and harpsichord to accompany the solo sections in order for the soloists to have more freedom in their parts.

The Concerto no. 10 in B Minor has movements that are in a fast-slow-fast structure, not very distant from how concerto form later became more standardized to follow this sequence in the eighteenth and nineteenth centuries. The first movement, *Allegro*, expresses a sense of restlessness, as each soloist is eager to speak. The solo themes are passed rapidly throughout the soloists and the orchestra ensemble. The structure is relatively simple, but the switch from one musician to the next creates a platform for different interpretations of the same idea, like mildly

contrasting opinions that are all on the same side of an argument. The continuo instruments (cello and harpsichord) further support the varied texture and tone of the soloists. The continuo here works like the shadow of a flowering hydrangea: it may not capture the color and folds of each blossom, but it determines a form that complements and stabilizes the detail of natural growth. It is incredible to reflect on the overall mood of the concerto, because it is uplifting despite being in the minor mode. The movement continues with melodic themes dashing about, and our sensory appreciation is almost, if not completely, saturated by such undeniably agreeable music that it borders on aesthetic excess. But at the precipice that separates art from exaggeration, we find in this collection of instruments and themes a glimpse of truth about the human experience: the grace of patience and preparedness that begets fine artistic execution.

This expression reaches its apogee in the second movement, *Largo-Larghetto*, where the concerto is able to tug at the harmonic structure of its own fabric. It is no secret that the *Larghetto* section of this concerto is one of the bright gems in Vivaldi's compositional crown. The ease with which most ensembles play the arpeggio section is deceiving; when we look at the score, we notice that all instruments are playing the same chord with very little melodic change between them as they slide across a harmonic path to a conclusion. In this section, moreover, each instrument in the *concertante* group (that is, the group of soloists) is playing their respective arpeggio figure differently and employing varied techniques. The first violin of the *concertante* group emerges as a virtuoso here, with an expansive arpeggio figure, and a rhythm that requires each note to be played at least twice as fast as everyone else's.

The first violin is also implied to improvise over the arpeggio because Vivaldi did not spe-



Figure 1. Vivaldi, *L'Estro armonico*, Op. 3, No. 10; II. Largo-Larghetto, Violin I concertante. Detail from the first edition published in Amsterdam, 1711. Vivaldi's note — *Arpeggio battuto di Biscrome* — means that the beat should be divided into thirty-second notes.

cify the sequence of notes or ornaments for the part. Performers approach this section from different perspectives, and this is one reason why performances of this concerto always sound different and sometimes radically so.

For this part, it is relevant to consider Vivaldi's biography if only for a moment. Whether or not this concerto was performed at the Pietà, we imagine that Vivaldi composed it for an audience, and also (crucially) for musicians — at the Pietà, the majority would have been his students. They would have known Vivaldi's technique and style, and the musicians would have become something of an extension of the composer. This is more than a conductor who puts forward an interpretation of a seminal work and alters a performer's technique or approach in rehearsal with verbal cues. We find in this *Larghetto* that Vivaldi is calling for a very specific kind of sound and aesthetic; the ornaments are not written but implied, and students, knowing their teacher, would have executed as taught. Vivaldi would have known their pedagogical pedigree, their imperfections, and their strengths, to illustrate an idea or mood. Although it may look parochial on the surface, we cannot deny the extraordinary art and pedagogy involved in this brilliant approach to arpeggios.

The *Larghetto* section is truly bewildering because of the subtlety that brings forth its

unique sound, and because it resembles music of our own era; the modern quality of these arpeggios gliding across the surface of harmonic consonance is reminiscent of music for films, as music that produces a sensation akin to the unraveling of an event or the passage of time. But when we listen to Vivaldi's movement carefully, we come to note what is archaic beneath the gloss — that is, the beauty typical of the Baroque era that gazes eagerly into the future while it canalizes the energy of the Renaissance toward a new sound. The sublimity is brief, and the harmonic progression is completed before we are ready for it. At this point, the third movement of the concerto takes up a renewed vision of restlessness and extravagance. The slow movement interruption is necessary; as impressive as it was, it becomes difficult to remember the sound that was so striking in the *Larghetto*. The bonds of form impress a specific doctrine that forces us to recall we are not contemplating one irregularly shaped pearl on a writing desk, but a string of many.

Here we may want to say that musical form specifies content, and that form hinders artistic inspiration. In the case of this concerto, form appears dictated by the content's appeal and the breath of a historical style. In a certain light, Vivaldi's solo themes look stunted in their melodic development, although it is for a specific purpo-

Larghetto (Solo) 120

f

(p) arpeggio sempre legato come stà

(p) arpeggio sempre sciolto

(p) forma di arpeggio sempre legato come stà

Figure 2. Vivaldi, *L'estro armonico*, Op. 3, No. 10; II. Largo-Larghetto, *concertanti* (violin soloists), mm. 119-121.

se — assistance arrives at great speed to remedy them, but only with an echo of their own shape from a different mouthpiece or with the dry response of another theme. The themes' brevity does not take away from what is charming about them. Even though it feels like there is something left incomplete, the brevity manifests the possibility of a complex idea. Most likely this is because the aesthetic is placed in the domain

of affect, harking back to Andrea and Giovanni Gabrieli. Vivaldi ties the themes like vessels end to end, and threads them throughout a musical space. The distance between themes is imagined as stones in a slough, used to cross to the other bank, rather than a formal architectural divide. The expanse between bodies in the lagoon, nevertheless, delights in what is concealed by a shadow of superficiality.

NOTA

- 1 ¹ Antonio Vivaldi, "Alli Dilettanti di Musica," *L'estro armonico*, first edition (Amsterdam, 1711).

ESPERO QUE A MORADA SEJA ESTA

SEIS MAIS UMA #3

Raquel Morais

*Del mismo modo que sucedió con América,
el cine fue descubierto varias veces*

Raúl Ruiz

News from Home (1976) e dois outros filmes de Chantal Akerman feitos em 1972 — a curta-metragem *La Chambre* e a sua primeira longa, *Hotel Monterey* — estão directamente associados a uma localização específica (um quarto, um edifício, uma cidade), mas há nessas imagens uma opacidade que compromete a possibilidade de as vermos sobretudo como registos, como representações de lugares. A unidade

geográfica anunciada pelos títulos ou entrevista nas imagens é cancelada em cada um dos filmes. Os três contrariam uma ideia de reprodução propriamente mimética, privilegiando um olhar *criativo* do cineasta sobre a matéria. Dizer isto é, por si só, absolutamente supérfluo, pelo que importa sim analisar a série de elementos através dos quais, mais ou menos sub-repticiamente, isso é evidenciado.

O QUARTO



La Chambre, Chantal Akerman, 1972.

La Chambre (1972) não é a simples vistoria de um quarto, nem se resume à delimitação de um lugar, exactamente como o livro de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*. O excessivamente remoto antecessor daquela curta-metragem é descrito nos seguintes termos por

Pedro Mexia, no prefácio a uma edição recente da obra do escritor francês:

Uma cama, uma mesa, cadeiras, uma poltrona, um espelho, quadros e estampas, uma secretária com gavetas onde há materiais de escrita, uma lareira.

Este é o levantamento topológico do país visitado por Xavier de Maistre em 1794. É verdade que não se trata de país nenhum, apenas de um quarto em Turim: mas essa diferença de escala, de natureza, não tem a mínima importância.

À semelhança da extrapolação de [de] Maistre, a câmara de Babette Mangolte, operadora de câmara e directora de fotografia deste e de outros filmes de Akerman, prolonga o espaço, ao invés de o cercar. Ao longo de onze minutos, o pequeno quarto, à época habitado pela realizadora, é ampliado por uma série de panorâmicas. *La Chambre*, terceira curta-metragem da belga, e a primeira a ser realizada fora do círculo de Bruxelas, longe do seu universo familiar, anuncia, como um manifesto artístico, a criação de um mundo, do qual Akerman é a protagonista — a primeira mulher que come uma maçã. E, tal como no caso de [de] Maistre, um quarto e onze minutos podem ser o suficiente para apresentar um arsenal.

La Chambre podia ser visto como um segundo génesis, se considerarmos a existência do primeiro filme da realizadora, *Saute ma ville* (1968), marcado pelo mesmo tipo de contenção temporal e espacial, e igualmente centrado na figura da sua autora. Mas é em *La Chambre* que Akerman dá pela primeira vez agência à câmara, como se a ostensiva presença da realizadora em cena, presença que caracteriza alguns dos seus filmes, fosse aqui personificada pelo dispositivo, que passa a ser explicitamente *subjectivo*. *La Chambre* encena essa transmissão de *subjectividade*, como se a câmara roubasse de forma efectiva a alma ao corpo que retrata. Akerman, objecto da sua própria lente, oferece a sua especificidade enquanto sujeito a essa mesma lente. Atente-se, para melhor compreender a minha descrição, nas sucessivas aparições de Akerman no filme, que funcionam como o lenço branco que um mágico sacode sobre a cartola, antes de fazer aparecer um animal. Na primeira vez que surge, estendida na cama, a realizadora abana a cabeça para um lado e para o outro, imitando a rotação

da câmara, como se apontasse para ela — Akerman, visível, chama a atenção, com o seu movimento de cabeça, para aquilo que não se vê: é a câmara aquilo que ela indica, o que instaura uma cisão, porque a câmara não ocupa aqui apenas o lugar do espectador, mas, e sobretudo, o lugar do autor — o centro do quarto, o centro do mundo e o centro da criação.

A câmara, na sua lenta deslocação, parece gerar o próprio quarto, que se desenrola pela primeira vez aos nossos olhos, ao longo do movimento da primeira panorâmica. Colocada no meio do quarto, a câmara percorre-o, desenhando-o, rodando sobre si mesma, criando a ligeira, mas perceptível, ilusão de que poderia ser o quarto a orbitar a câmara — como na cena de um famoso *filme de Ophüls*. Àquele movimento de imitação da câmara esboçado pela cabeça de Akerman seguem-se, na segunda panorâmica, um movimento de rotação de todo o corpo, e, na terceira, o movimento da maçã que ela roda entre as mãos — estes três movimentos estão como que truncados, não constituem uma rotação completa, anunciando assim as panorâmicas erráticas que se irão seguir. Depois do vislumbre da maçã animada pelas mãos da realizadora, a câmara tem o seu movimento interrompido e em vez de completar pela terceira vez um ângulo de 360°, inverte a marcha e revela-nos Akerman — pecadora, porque desestabilizou a ordem das coisas — a comer a maçã de modo provocador, porque displicente.

A *subjectividade* da câmara de que falava acima é revelada precisamente através do movimento e da alteração deste. A regularidade da rotação da câmara é quebrada, o que constitui uma clara fuga ao rigor da máquina — é a dita *subjectividade* da câmara que impede o seu avanço absolutamente mecânico. Assinala-se assim um distanciamento de Akerman face a trabalhos mais puramente formalistas de alguma da vanguarda norte-americana das décadas de 1960 e 1970, com a qual a jovem cineasta teve extenso contacto no seu primeiro ano passado nos EUA e

dos quais os três filmes dos anos 70 aqui discutidos são devedores.

Dentro dessa vanguarda, importará destacar a influência que o Cinema Estrutural teve na realizadora, nomeadamente filmes como os do canadiano Michael Snow (*Wavelength*, 1967; *Back and Forth*), 1969; *La Région Centrale*, 1970-71). Há uma série de elementos que Akerman herda desse cinema — a importância dos movimentos de câmara enquanto princípio que organiza todo o filme, a utilização de planos fixos ou a recorrência dos movimentos pendulares da câmara, uma certa atenção à geometria, à simetria do plano, recursos que se relacionavam com a tentativa de o Cinema Estrutural evidenciar o funcionamento do próprio *medium*, de chamar a atenção sobre os aspectos formais do filme, dando à câmara uma importância igual ou superior à daquilo que é filmado — a notória primazia da forma sobre o conteúdo.

Se Akerman assume essa influência, importa observar de que forma rompe com ela: recusando, por exemplo, a repetição sem variação, variação que a câmara de Snow em *La Région Centrale* explorava, é certo, mas de forma muito distinta, mais puramente formalista. O modo

como Akerman se serve dos recursos do Cinema Estrutural permite-lhe cancelar qualquer equívoca promessa documental contida em *La Chambre*, *Hotel Monterey* e *News from Home*, mas simultaneamente recusar o mecanicismo daquele outro cinema.

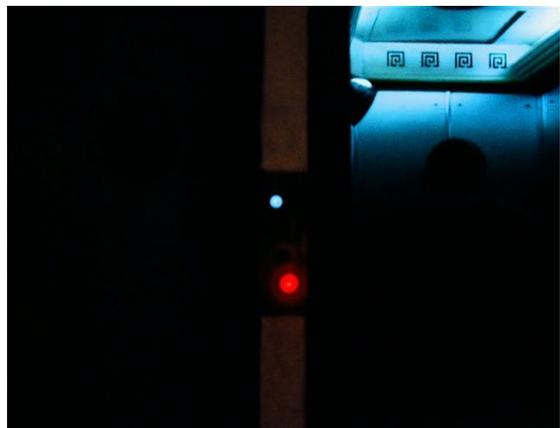
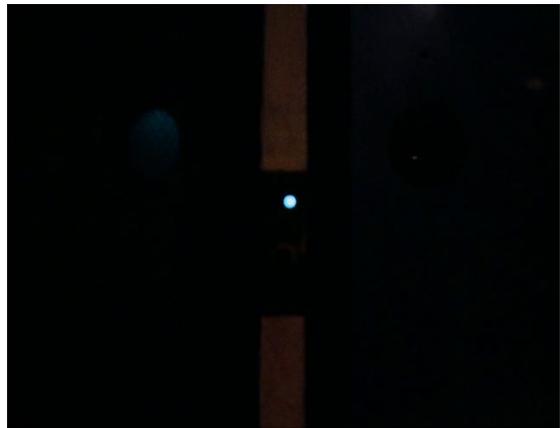
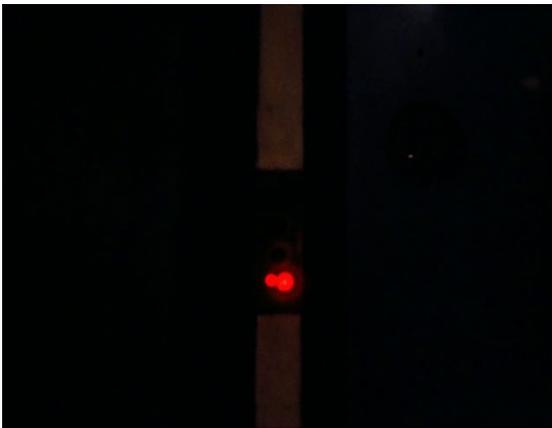
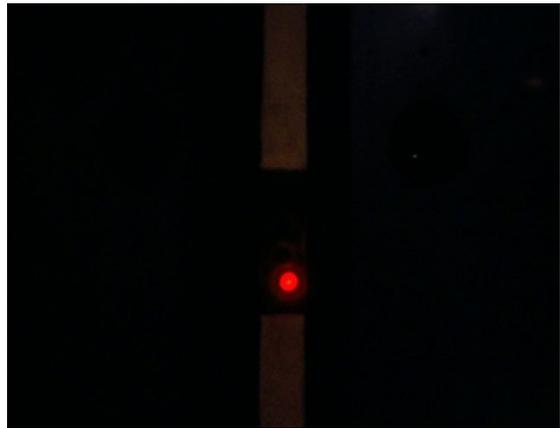
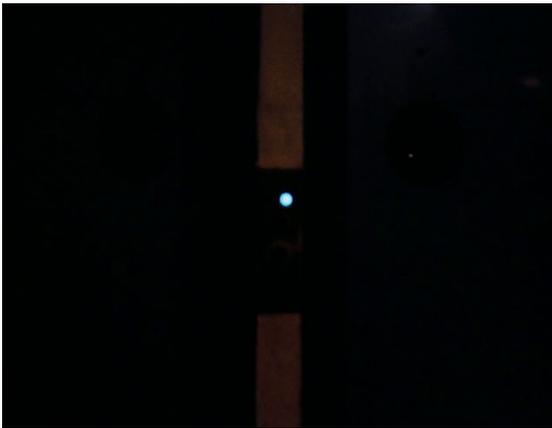
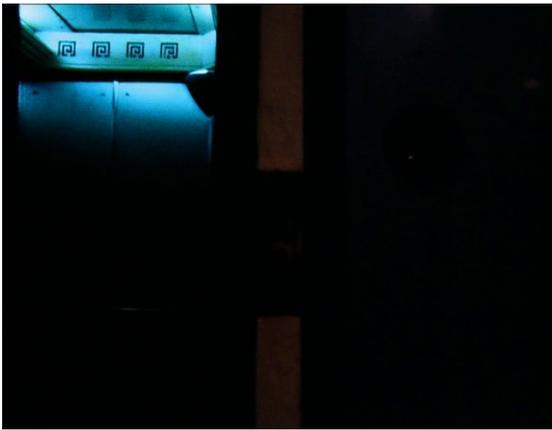
As panorâmicas de *La Chambre* não são utilizadas para descrever o quarto, como se fossem um mero substituto do plano fixo, um substituto que permitisse uma visão mais completa. A lentidão e a repetição do movimento circular, bem como a posterior decomposição desse movimento, através da sua interrupção e inversão, constituem uma subversão do gesto realista, multiplicando, de forma potencialmente infinita, um espaço tão circunscrito quanto um quarto, corrompendo o que esperaríamos poder descrever como a estabilidade do espaço e do tempo. Aquela subversão não é tão sistemática quanto as explorações de Snow, e é dessa anomalia que algo de notável irrompe. *Hotel Monterey* acrescenta à conversa um elemento importante para perceber de que forma a centralidade do dispositivo formal é imprescindível, ainda que não suficiente para tornar estes três filmes de Akerman objectos tão particulares.

O HOTEL

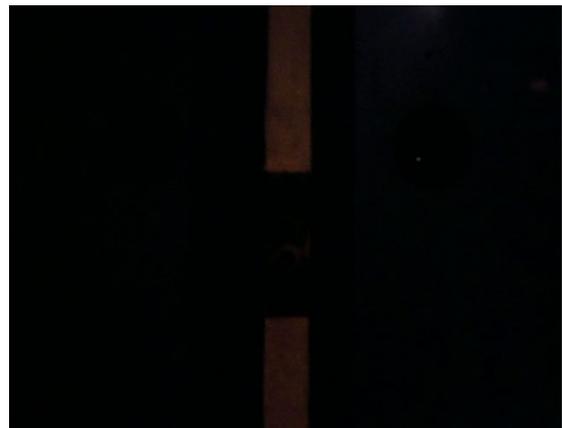
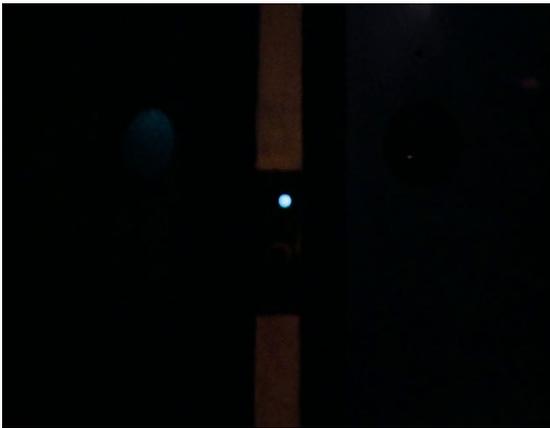
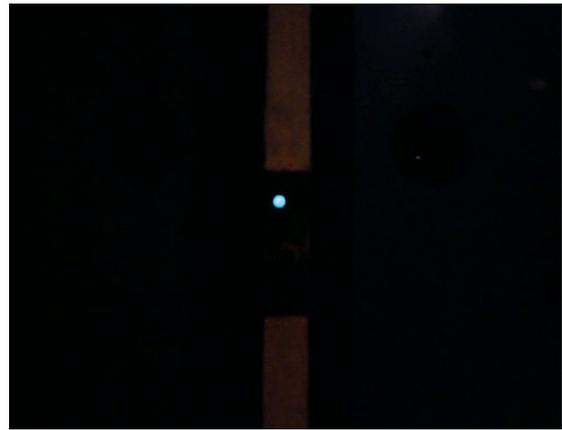
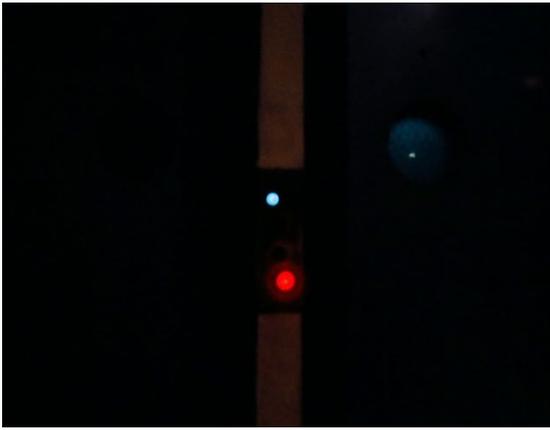
Hotel Monterey (1972) poderia ser descrito como um movimento ascensional num espaço assombrado. Dá-se o caso de Akerman ter filmado um hotel barato em Upper West Side, mas a decadência do edifício é o menos relevante recurso da realizadora. Os vários planos que compõem os primeiros dois terços de um filme de 62 minutos são maioritariamente fixos ou definidos quer por uma ínfima movimentação da câmara quer por uma alteração de uma pequena parte da imagem, como na sequência do elevador abaixado desmontada.

Essa fixidez quase absoluta e a longa duração dos planos conduzem àquilo que Rita Novas Mi-

randa, em **algumas linhas** bem mais iluminadas sobre este filme, chama «a indução de um estado hipnótico (...) a partir de uma imobilização do corpo duplicada pela fixação num ponto, característica de todo e qualquer filme». Em *Hotel Monterey*, a dita indução da hipnose depende, singularmente, da correlação entre a longa duração e a fixidez dos planos, bem como da ausência de som que caracteriza todo o filme. A permanência demorada em cada plano distende o tempo e o tempo amplifica o espaço, operando uma espécie de sublimação sobre ou da imagem — a matéria passa do estado sólido para o estado gasoso — a imagem torna-se rarefeita, no sentido



Hotel Monterey, Chantal Akerman, 1972.



Hotel Monterey, Chantal Akerman, 1972.

em que se consuma um afastamento do domínio do material e finalmente um corte com este.

O próprio filme alude a essa separação, a esse levantar da âncora: no penúltimo plano de *Hotel Monterey* (que quase não se distingue do plano final), a câmara, enquadrando uma feira de torres de água que mais parecem foguetões (e espelhando estas, como na sequência da maçã discutida acima), descola, zarpa, e o que vemos é o céu,

o espaço vazio, uma mancha azulada. Segundo Miranda, que parafraseia Akerman a propósito de uma sequência anterior do filme: «após um certo tempo já não vemos um corredor mas amarelo, evidenciando a matéria e já não a forma (...) já não vemos a forma nem o tempo, mas o movimento». A ancoragem ao solo perdeu-se e quando, deslocando-se do céu em direção à terra, o enquadramento parece levar-nos de regresso ao





Hotel Monterey, Chantal Akerman, 1972.

hotel, aos prédios, à rua em Upper West Side, esse é afinal, de modo importante, um falso regresso — na sequência entrevê-se um corte, precisamente quando o plano é unicamente aquela forma, aquele quadrado azulado. Pensamos regressar ao hotel que diríamos ter contemplado durante a hora anterior, mas essa hora pouco mais foi do que uma sequência de ilusões.



Hotel Monterey, Chantal Akerman, 1972.



Pensemos nos minutos que antecederam a ascensão descrita, em que a câmara parecia efectuar uma série de *travellings* ao longo do mesmo corredor, tal como Miranda aponta:

E inauguram-se, sequencialmente, quatro planos, com a duração de cerca de 3 minutos cada, repetindo uma mesma estrutura: a câmara fixa no

corredor, um *travelling* à frente, a câmara fixa-se no fim do corredor na janela, terminando com um *travelling* de recuo (...) Os quatro *travellings* à frente culminam na janela e são seguidos de um plano fixo do que parece ser a mesma janela. Contudo, Akerman filma o mesmo corredor e a mesma janela em andares diferentes, sendo o movimento o da subida de andar em andar.

O que parecia ser o mesmo corredor em diferentes alturas do dia é, afinal, em cada uma das vezes um corredor diferente. Como em *La Chambre*, também aqui, pequenas, por vezes imperceptíveis, variações são introduzidas, desestabilizando a possibilidade de considerarmos que o papel daquelas imagens é remeter para o espaço unificado do verdadeiro Hotel Monterey, tal como Miranda indirectamente sugere: «Talvez seja esta uma das aparentes contradições de *Hotel Monterey*, a monotonia criada pela repe-

tição e pela fixação no espaço não será propriamente do domínio do concreto».

Retomando a descrição anterior da série de *travellings*, percebemos que o movimento de avanço e depois de recuo da câmara não deve ser definido pela sua existência em relação a um objecto (ali, a janela localizada ao fundo do corredor), mas antes pela sua existência em relação a si próprio — aquele movimento de câmara, consistindo tecnicamente num *travelling*, aproxima-se mais, na sua essência, de uma panorâmica, se entendermos uma panorâmica num sentido estrito: um movimento da câmara sobre si mesma, sem deslocação efectiva. Em *La Chambre*, *Hotel Monterey* e *News from home* o movimento centra-se obsessivamente sobre si próprio, desvinculando-se quer do espaço concreto, que lhe serve sobretudo como um utensílio, quer da fi-

gura do autor, cuja presença, novamente, serve sobretudo para apontar para a auto-consciência do próprio filme. E a aparição de Akerman em *La Chambre*, a recorrência de efeitos de duplicação em *Hotel Monterey* e sobretudo o recorrente vislumbre do reflexo da câmara e da sua operadora em *News from home* marcam o desaparecimento da figura de Akerman, em benefício da própria câmara ou daquilo que esta permite configurar — um centro organizador do filme: sistemático, mas não absolutamente mecânico, porque no seu funcionamento serial é introduzido um elemento anómalo; subjectivo, mas dificilmente vinculado a um sujeito, porque a figura de Akerman sofre, sobretudo no terceiro filme, uma violenta diluição.

A CIDADE



News from Home, Chantal Akerman, 1976.

Em 1976, Akerman regressou a Nova Iorque e realizou *News from Home*, um filme em que imagens de Manhattan são acompanhadas por um par improvável: a realizadora, em *voice-over*, lê cartas que a mãe lhe enviou durante a sua primeira estada naquela cidade, em 1971. Nessas cartas a mãe relata a vida da família e pede a Chantal que envie, também ela, algumas notícias. Só quatro ou cinco anos mais tarde é que

a rapariga responde a essas missivas, filmando finalmente a cidade onde as recebeu.

Num primeiro momento, *News from home* é, de entre os três filmes, aquele que parece poder ter a intenção de *mostrar* alguma coisa, uma espécie de tentativa ingénua de anunciar *que a América existe mesmo*, como se os planos, longos e maioritariamente fixos, pudessem funcionar como postais tardios. Se ao filmar Nova Iorque Akerman se constitui necessariamente como herdeira de filmes que evocam uma cidade mítica, como o icónico *Manhatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler, a câmara de Mangolte, sempre colocada ao nível do chão, diverge, também em termos de *tom*, daquela que ofereceu da cidade planos filmados do cimo de arranha-céus. E este é afinal, de entre os três filmes, aquele que mais abertamente contraria o papel denotativo das imagens, a possibilidade de o cinema funcionar como uma reconstituição fiel de lugares ou acontecimentos. *News from home* não é uma tentativa ingénua de resposta, mas reflec-

te sobre o que pode ser uma resposta: a sobreposição da leitura das cartas e das imagens da cidade problematiza a definição das segundas como réplica às primeiras. Em *News from home*, a falta do contracampo, frequentemente apontada a propósito do filme que Akerman realiza no ano anterior — *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) — como uma forma de construir um espaço ficcional de acordo com a dualidade *aquela que vê* e *aquela que é visto*, é colmatada pelas cartas: um outro ponto de vista, o da mãe, *aquela que vê* ou que, pelo menos, *quer ver*. Considerando o conceito de montagem paralela de modo talvez excessivamente amplo, poderíamos afirmar que *News from home* tem na sua origem essa técnica, comumente definida como a combinação de sequências ou cenas que têm lugar em espaços distintos, seja ao mesmo tempo, seja em tempos diferentes. Se este cruzamento começou, nos primeiros anos do cinema, por ter sobretudo um papel importante em termos de progressão diegética, de criação de tensão dramática, foram os cineastas soviéticos os primeiros a mais abertamente utilizá-lo como forma de, alternando sequências, motivar a criação de significados particulares. A leitura das cartas não tem o mesmo tipo de função que um acompanhamento musical de um filme mudo. As cartas são também elas brutos que Akerman monta, um contracampo sonoro, sem o qual *News from home* seria não apenas um filme mudo, mas um filme mutilado.

Mas aquela mesma sobreposição, antes devemos dizer aquele confronto, de som e imagem, instanciam de forma evidente uma descoincidência. Em primeiro lugar, porque as duas *partes* que constituem o filme são intrinsecamente anacrónicas: as cartas são lidas pelo seu destinatário anos depois da sua recepção e a cidade que Akerman filma já não é, em rigor, a cidade onde vivia quando as recebeu. Em segundo lugar, existe um outro nível de diferimento, instanciado pela materialização das figuras do remetente e do destinatário em duas bandas diferentes — a da ima-

gem e a do som —, revelador de que a resposta de Akerman à mãe é uma resposta minada e aquele um diálogo comprometido. A associação daquelas duas bandas evidencia o afastamento das duas entidades que lhes estão associadas, afastamento que não depende de qualquer abstracta incomunicabilidade, mas é antes fruto de um desfazamento temporal e espacial muito precisos.

Pensamos apreender a cidade através das imagens, pensamos ouvir a mãe de Akerman, mas somos no fundo vítimas da ilusão da forma, da ilusão da referência — vemos Nova Iorque e ouvimos palavras sobre o estado do tempo em Bruxelas, mas a plácida sequência de imagens, cujo acompanhamento sonoro não foi captado de forma directa, é uma sequência de quadros opacos, impenetráveis, um fraco sucedâneo da vida de Akerman há quatro anos atrás, a invenção de um lugar, uma espécie de mentira que a realizadora produz para contrapor às palavras zelosas e preocupadas da mãe, os seus pedidos de uma fotografia, sem realmente lhes atender. A partir daquelas imagens, nenhum acesso é permitido a uma vida que, em rigor, já não decorre. Sendo, de certa forma, imagens de um tempo passado, são também, por extensão, imagens esvaziadas porque desabitadas, objectos em que o movimento é observável, mesmo que nenhuma centelha de vida o motive.

Da mesma forma, as cartas da mãe são como que corpos inertes, artificialmente animados pela voz da filha, que, desencarnada, insufla as cartas e, por extensão, a figura da mãe, sem que a sua alguma vez se torne palpável — um corpo é entrevisto constantemente, nas janelas de vidro das carruagens do metro ou nos carros, insinuando uma presença que nunca se torna absolutamente visível, como uma assombração. Pensemos nos olhares dos transeuntes directamente dirigidos à câmara ou no desvio de trajecto executado por alguns carros devido à obstrução que aquela causa. Se, no chamado Cinema Directo, o reconhecimento da presença da câmara serve sobretudo como forma de expor o olhar intru-

sivo do realizador, aqui aquele olhar ou afastamento serve antes para caracterizar a figura de Akerman como um espaço vazio.

Tudo o que vemos e ouvimos em *News from home* não são afinal mais do que sombras, indícios de antigas presenças. A coexistência de diferentes níveis dentro do filme contribui para a criação de um tempo intermédio, desprovido de uma existência real, cumprindo-se assim um

inesperado propósito: a imagem e o som materializam um encontro que nunca aconteceu, dão corpo às entidades desaparecidas do remetente e do destinatário, mas afirmam, através do posicionamento de cada uma delas em dimensões distintas, a sua mútua impenetrabilidade.

As várias carrinhas do correio que vemos ao longo do todo filme, cruzando-se com os magotes de gente que atravessam as ruas, e a panorâ-



mica filmada ao alvorecer que nos conduz de um parque de estacionamento até ao edifício central dos correios da cidade parecem ser os únicos elementos que Akerman utiliza de forma literal. Servem mais uma vez, como as voltas de Akerman em *La Chambre*, para fazer notar a natureza circular e fechada de *News from home*, onde não se chega ao destino, porque não é possível conhecer as coisas em profundidade. Iludidos por um *trompe l'oeil*, o que vemos são volumes reduzidos a superfícies.



News from Home, Chantal Akerman, 1976.

A central dos correios é grande e imponente como um mausoléu e as carrinhas parecem errar tão sem destino quanto todas aquelas pessoas por entre as quais se misturam — como se Akerman notasse com brandura que as cartas se perderam no meio de todo o rebuliço. «J'espère que l'adresse c'est ça», diz a linha de uma das cartas da mãe, inquieta por achar que a falta de resposta se deve a algum engano ou extravio. *News from home*, a resposta enviesada àquela inquietação, é um esclarecimento muito belo, ainda que desesperançado.

O título *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* remetia de modo directo para a coincidência entre uma pessoa e um lugar — à semelhança de um envelope, em que o nome da pessoa é escrito directamente acima da sua morada, como se o nome do destinatário, qual todo de estabelecimento, anunciasse o lugar (ou como se lugar pudesse servir para descrever o destinatário). Em *News from home*, somos constantemente lembrados da origem, da localização das imagens, estas remetem inequivocamente para um lugar, mas o modo como ele nos é dado a ver, tal como acontece em *La Chambre* e *Hotel Monterey*, onde a segmentação impedia a unificação da experiência, faz dele algo repartido.

É também nesse sentido que se torna pertinente dizer que *News from home* não pode ser lido como uma reconstituição do real: aquelas imagens,

em articulação com a leitura das cartas, servem para presentificar um mundo que nunca existiu. O filme não torna a cidade tangível, no sentido em que não chega a torná-la sequer *visível*. Aquilo que vemos — as ruas desoladas, onde só um ou outro carro passam, as ruas cheias de gente, os edifícios, o interior do metro nada mais são do que partes de uma cidade fantasma, um conjunto de figuras que Akerman, como um menino de escola, anima no espectáculo de final de ano — o filme servirá muito pouco o maravilhamento dos pais, mas tem a sua virtude na qualidade das figuras. E tal como *La Chambre* e *Hotel Monterey*, *News from home* é, acima de tudo, sobre espaços e objectos que parecem *animados* sem na verdade terem uma alma.

O centro agregador do filme, a filha, não parece deixar-se fazer corresponder a um endereço e define-se antes como um ponto em fuga. Pode um endereço revelar a essência dos seres que o habitam? *News from home* efectiva precisamente a multiplicação das faces de um objecto — uma cidade que não se deixa captar: a única visão geral de conjunto que temos, no final, quando Manhattan é vista a partir de um *ferryboat*, acompanha o afastamento desse mesmo objecto. É o próprio filme, insinuando constantemente a distância entre aquilo que a mãe de Akerman pede e aquilo que Akerman lhe dá, a instanciar a impossibilidade da unificação, quando poderíamos tomá-lo como o seu redentor.

BIBLIOGRAFIA

Mexia, Pedro, «Circum-navegação», in Maistre, Xavier de, *Viagem à Volta do Meu Quarto*, Lisboa: Tinta-da-China, 2015, p. 7.
Miranda, Rita Novas, «Mínimo movimento, máxima expressão: sobre Hotel Monterey, de Chantal Akerman», ESC:ALA, Janeiro 2014.

Ruiz, Raúl, «Por un cine chamánico», *Poética del Cine* (trad. Waldo Rosa), Santiago: Editorial Sudamericana, 2000, p. 85.

FILMOGRAFIA

Akerman, Chantal, *Saute ma ville*, 1968.
———, *La Chambre*, 1972.
———, *Hotel Monterey*, 1972.
———, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.

———, *News from home*, 1976.
Ophüls, Max, *Letter from an Unknown Woman*, 1948.

BLACK MIRROR: LIÇÕES DE MORAL PARA TODOS OS GOSTOS

Nuno Amado

Black Mirror não é uma série de ficção científica. Na maioria dos episódios desta série britânica criada por Charlie Brooker e estreada em 2011 no Channel 4, o mundo não é sequer substancialmente diferente daquele que conhecemos. Em «The Entire History of You», o terceiro e último episódio da primeira temporada, a única coisa que nos é estranha é o dispositivo que a maioria das pessoas tem implantado atrás da orelha e que permite arquivar tudo o que acontece, e a realidade alternativa com que somos presenteados não é senão uma hipótese daquilo que seria o mundo se as pessoas pudessem consultar esse arquivo prodigioso a seu bel-prazer. A maioria dos episódios é apenas ligeiramente futurista, e somente na medida em que procede de uma hipótese deste tipo. O que interessa não é propriamente fazer ficção científica, mas explorar os efeitos colaterais de uma determinada invenção tecnológica ou as implicações de um determinado aspecto da realidade tal qual a conhecemos. Em «Be Right Back», o episódio que estreou a segunda temporada da série, em 2013, a tecnologia ao dispor da protagonista é um serviço *online* que, começando por duplicar a voz e a personalidade do seu falecido marido e acabando por cloná-lo, lhe garante de certa maneira a convivência póstuma com um defunto. O que interessa, mais uma vez, é examinar as consequências de uma tecnologia com potencial para mudar o nosso modo de vida.

Como acontecia em *The Twilight Zone*, cuja influência não pode ser ignorada, cada episódio de *Black Mirror* é autónomo. Não obstante, todos eles parecem ser sobre aquilo em que o mundo ameaça poder tornar-se a qualquer momento. «The National Anthem» e «The Waldo Moment», o primeiro episódio da primeira temporada e o terceiro e último episódio da segunda temporada, respectivamente, não precisam sequer de recorrer ao expediente da tecnologia para nos apresentar uma realidade suficientemente inquietante. O primeiro baseia-se na seguinte hipótese: e se, pelo resgate de uma princesa que acaba de ser raptada, o raptor exigisse que o chefe do governo britânico tivesse relações sexuais com uma porca em directo na televisão? O episódio é construído em torno dessa hipótese, e assenta sobretudo na reacção que tal exigência suscitaria nas diferentes partes interessadas. Por sua vez, a hipótese que subjaz a «The Waldo Moment» é a seguinte: e se alguém sem qualquer experiência política ou qualquer credibilidade, como seja um desenho animado, concorresse a um cargo público e, sem apresentar quaisquer ideias, não recorrendo senão ao escárnio constante, conseguisse disputar uma eleição contra políticos profissionais? A inesperada vitória de Donald Trump nas eleições americanas motivou comparações entre o magnata e Waldo, o desenho animado (manipulado remotamente por um

comediante) que se torna popular a fazer pouco de políticos numa rubrica de um *talk-show*, e muitas críticas de *Black Mirror* não se coibiram de elogiar as qualidades proféticas do episódio.

Comparar os cenários hipotéticos propostos em *Black Mirror* com o que vai acontecendo no mundo, acolhendo-os portanto como presságios, não é só a forma mais preguiçosa de assistir a esta série extraordinária; é também o primeiro passo para não se perceber bem o que nela se procura salientar. O que é satirizado em «The Waldo Moment» é a forma como as pessoas, em geral, replicam de modo acrítico os comportamentos daqueles que as rodeiam e, sem exercerem qualquer espécie de ponderação acerca das razões que as levam a formar uma opinião e não outra, tendem a privilegiar aqueles que as põem mais bem-dispostas ou as deixam mais seguras de si. Nesse contexto, não há grandes diferenças entre o sufrágio universal em que consiste uma eleição democrática e um simples concurso de popularidade. Este argumento é aliás ensaiado a dada altura, numa discussão entre o comediante e o seu director de produção. Descontente com o aproveitamento político a que Waldo começava a ficar sujeito, Jamie recusa-se a continuar a dar voz ao desenho animado, explicando que ele não só não era real como não defendia qualquer ideia. De modo a convencê-lo a reconsiderar, o director de produção sugere que a verdadeira democracia dispensa os políticos: «we don't need politicians. We've all got iPhones and computers, right? So, any decision that has to be made, any policy, we just put it online. Let the people vote. Thumbs up, thumbs down: the majority wins! That's... that's a democracy; that's... that's an actual democracy.» A resposta de Jamie a este louvor da democracia directa é contundente: «So is YouTube. And I don't know if you have seen it, but the most popular video is a dog farting the theme tune to *Happy Days*.» Esta breve troca de ideias acerca da natureza da democracia ajuda a captar o verdadeiro ânimo do episódio: não se trata de uma caricatura da

vilanagem dos políticos em geral, nem dos instrumentos de que hoje dispõem para se realizarem enquanto vilões, mas sim da mentalidade de rebanho dos eleitores. É sobre os manipulados, e não sobre os manipuladores, que incide a lente reprovadora do caricaturista.

É também esse, voltando um pouco atrás, o ânimo de «The National Anthem». A hipótese em torno da qual o episódio se edifica pressupõe a curiosidade e o regozijo da massa anónima perante a qual o primeiro-ministro deve humilhar-se. Já no final do episódio, o espectador é apresentado com uma peça jornalística sobre aquele espectáculo bestial que, entre outras coisas, dá conta da controvérsia causada por um crítico de arte que considerara a ordália do primeiro-ministro como «a primeira grande obra de arte do século XXI». A observação feita logo de seguida pelo jornalista que nos faz chegar essas notícias ajuda a compreender a opinião do crítico: «While cultural commentators debate its significance, there is no denying that with a global audience of 1.3 billion it was an event in which we all participated.» Se a dignidade artística de uma obra, seja ela qual for, depende apenas do número de pessoas dispostas a consumi-la, os milhões que, por presenciarem a humilhação, lhe garantiram honras de arte colaboraram de certo modo na sua execução. «The National Anthem» e «The Waldo Moment» não são profecias concretizadas, como os críticos mais entusiasmados parecem supor. Pelo contrário, são caricaturas das democracias ocidentais tais como elas são hoje. A intenção não é a de predizer o futuro, mas a de retratar, com o devido exagero estético, o mundo presente. E assim é não porque sejam talvez os dois episódios menos futuristas da série, ou aqueles que menos se socorrem da tecnologia para justificarem a indecência dos seres humanos que nos mostram, mas porque é essa, na verdade, a intenção subjacente a todos os episódios de *Black Mirror*.

Mesmo em «Fifteen Million Merits», o segundo episódio da primeira temporada e, muito provavelmente, aquele que apresenta um modo

de vida mais distante daquele que nos é familiar, o que está em causa é menos um alerta a respeito do futuro que estamos a construir do que um retrato nada favorecedor da modernidade que habitamos. Na distopia que nos é proposta nesse episódio, só parece haver dois tipos de pessoas: os ídolos de televisão e aqueles que os idolatram. A rotina diária do protagonista é sempre a mesma: levanta-se, cumpre a higiene matinal e dirige-se para uma sala onde estão outros como ele e onde se espera que passe o dia a pedalar. Embora possamos conjecturar que essa pessoa, e a esmagadora maioria da humanidade, serve os interesses de alguém maior, que necessariamente lucrará com ela, e embora possamos fazer equivaler a rotina diária daquelas pessoas à do operariado do século XIX, pedalando eventualmente como forma de produção de energia, não é a isso que o episódio quer que prestemos atenção. É por isso que não nos é explicada a finalidade de tal rotina. Como se perceberá com o avançar da história, não há qualquer ânimo marxista, nem as baterias são apontadas aos perigos do capitalismo moderno. Não é disso que se trata. O episódio não diz nada acerca de quem beneficia daquela produção energética, mas diz bastante sobre o que motiva aquelas pessoas. Cada milha pedalada é convertida em méritos, uma espécie de *bitcoin* que serve tanto para comprarem a comida de que necessitam para sobreviver e continuarem a pedalar como para pagarem os programas de entretenimento que de certo modo dão sentido às suas vidas. Uma vez que, quanto mais pedalam, maior é o seu poder de compra, nenhuma destas pessoas pedala contrariada. Aquilo que é satirizado no episódio é, isso sim, a relação simbiótica entre ídolos e idólatras, e não demoramos a perceber que a escravidão daquelas pessoas, pelo menos na maioria dos casos, é auto-imposta e apreciada. «Fifteen Million Merits» parece sugerir que todos somos escravos por iniciativa própria e nos compramos nisso.

Há evidentemente a excepção do protagonista, Bing, com o qual simpatizamos por nos

ser apresentado como uma vítima do sistema. Essa simpatia atinge o seu pico no momento em que, depois de investir todos os seus méritos para levar uma rapariga por quem se apaixonara a uma audição de um concurso de talentos que lhe permitisse subir na vida, adquire consciência do quão traiçoeiro e injusto é o mundo em que vive. Apesar de reconhecer o talento da rapariga, o júri considera desnecessária mais uma cantora naquele momento. A mudança de vida e o acesso à popularidade não são impossíveis, no entanto, e é-lhe oferecida uma carreira na indústria pornográfica. O que Bing aprende, naquele momento, é que subir na vida não é algo que dependa apenas do mérito de cada um. Conquanto possamos esforçar-nos para merecermos a mudança, estamos sempre à mercê dos caprichos dos outros e das exigências do mercado. A canção escolhida para a audição, «Anyone who knows what love is», de Irma Thomas, não é, aliás, acidental: remete para uma cantora que, como a rapariga, não teve o sucesso comercial que algumas das suas contemporâneas tiveram, como Aretha Franklin, e que também ela parecia merecer. Como espectadores, é-nos difícil não simpatizar com pessoas que não sejam recompensadas como merecem. Quando Bing percebe o que lhe aconteceu, portanto, ficamos convencidos de que estamos perante um mundo injusto, contra o qual vale a pena insurgirmo-nos. O final do episódio, contudo, tira-nos o tapete de debaixo dos pés. Destroçado, Bing decide pedalar para recuperar os méritos investidos na audição da rapariga de modo a reinvesti-los, desta vez, na sua própria audição. O objectivo é aparecer diante das câmaras e, ameaçando suicidar-se, tornar público o seu desdém por aquele estilo de vida. Em vez de expor a perversidade daquela sociedade, a actuação de Bing é no entanto valorizada pelo espectáculo que proporciona. A oportunidade de mudar de vida surge de imediato, e Bing acaba por aceitar transformar-se numa estrela de televisão em vez de se suicidar. E nós, certos da reacção que a história nos impusera

até ali, percebemos que estávamos errados acerca daquilo contra o qual nos posicionávamos. O protagonista que durante todo o episódio nos suscitara a compaixão faz afinal parte da massa anónima que de certo modo suporta aquela existência ignominiosa.

O que *Black Mirror* procura realçar é que alguns dos males modernos, se não mesmo todos, se devem em larga medida à convivência das massas. É à estupidez humana em geral, e à cobardia das maiorias em particular, que Charlie Brooker vai buscar a inspiração. Aos três episódios da primeira temporada e aos três episódios da segunda, emitidos em 2011 e 2013, seguiu-se um episódio especial, emitido no Natal de 2014, e uma terceira temporada de seis episódios, lançada na *Netflix* no final de 2016 (os seis episódios da quarta temporada serão lançados no final de 2017). O primeiro desses seis episódios mais recentes é o que melhor documenta o ponto anterior. Em «Nosedive», a hipótese em estudo é a seguinte: e se todas as nossas interações sociais fossem passíveis de avaliação e tudo aquilo que fazemos, desde comprar uma casa num determinado bairro a frequentar um determinado estabelecimento, dependesse da pontuação média com que somos avaliados pelos outros a toda a hora? Numa sociedade assim, só seria livre de dizer o que pensa e fazer o que lhe apetece quem não tivesse nada a perder, como a camionista que a dada altura dá boleia a Lacie, a protagonista do episódio. Quem, por outro lado, tiver qualquer espécie de ambições, num mundo onde o politicamente correcto é a lei, tem de aceitar as regras do jogo. É isso que Lacie defende, quando a camionista lhe pergunta por que motivo se preocupa tanto com o que os outros pensam de si: «Until I get there, I have to play the numbers game, you know? We all do, that's what we're in. That's how the fucking world works.» É justamente quando tudo aquilo com que sonhara deixa de ser possível, o que ocorre ironicamente na cela a que ficou confinada depois de invadir o casamento de uma amiga que a abandonou

assim que a pontuação dela começou a descer, que Lacie se liberta finalmente: sem nada a perder, com uma pontuação média aparentemente irreversível, pragueja contra outro prisioneiro, que lhe responde na mesma moeda. O que é caricaturado, uma vez mais, é a cobardia inerente à ideia de que devemos aceitar o mundo tal como ele é, e fazer as coisas como os outros as fazem e como esperam que as façamos.

Cada um dos episódios de *Black Mirror* é assim uma pequena lição de moral. Às vezes, essa lição parece incidir sobre a possibilidade de as novas tecnologias modificarem os padrões comportamentais da espécie. Parece ser esse o caso em episódios como «The Entire History of You», «Be Right Back» ou «Nosedive», dos quais já falei, e parece ser esse o caso também em «White Christmas», o episódio especial emitido no Natal de 2014, onde é levada a ensaio a possibilidade de bloquearmos pessoas que consideramos desagradáveis (como bloqueamos contactos nas redes sociais) de modo a que não tenhamos de interagir com elas. Mas, mesmo nesses casos, é sobre a perversidade da espécie, e não sobre a fragilidade dela face àquilo que a ameaça, que recai a força moralizante. Não está em causa a tecnologia poder transformar-nos em criaturas piores; está em causa poder fazer do mundo um lugar mais propício aos nossos piores impulsos. É esse tom moralista que unifica *Black Mirror*. Além de «The National Anthem», «The Waldo Moment» ou «Fifteen Million Merits», importa referir a forma como esse moralismo nos chega, por exemplo, em «White Bear», o segundo episódio da segunda temporada. Uma mulher que não se lembra de quem é, que acorda em parte incerta e a quem ninguém acode quando perseguida pelas ruas predispõem-nos moralmente contra aquele estado de coisas. Que esse mundo seja povoado por mirões, que nada fazem para ajudar uma pessoa em perigo, é algo que nos é explicado depressa, quando aparece o primeiro grupo de pessoas aparentemente normal: um misterioso sinal, proveniente de um emissor

que importa destruir, começou a aparecer em todos os ecrãs (telefones, televisões, computadores, etc.) e quase todas as pessoas passaram a comportar-se desse modo. A sensação que temos, até à revelação final, é a de que o episódio procura ampliar uma característica particular da nossa época, o facto de muitas pessoas preferirem fotografar o mundo a usufruir dele. Apesar do moralismo inerente a uma atitude deste tipo, não é bem isso que é caricaturado. Tal como em «Fifteen Million Merits», o final do episódio obriga o espectador a redefinir as simpatias que foi criando. Quando percebemos que tudo se passava afinal numa espécie de parque temático, que todos aqueles mirones eram afinal espectadores com bilhete para um espectáculo, que todas as pessoas que vão aparecendo ou para ajudar ou para dificultar a fuga da protagonista eram afinal actores a representar um papel e, sobretudo, que a protagonista era afinal uma assassina cujo castigo era a participação forçada naquele espectáculo inusitado, vacilamos. Contra quem ou contra o quê devemos então posicionar-nos? Aquela mulher cometeu um crime hediondo (raptou e participou no assassinato de uma criança), e todos aqueles que colaboram na sua punição, os que fornecem o espectáculo e os que o consomem, parecem estar do lado certo da justiça. Note-se, aliás, que o castigo reproduz o crime: a protagonista filmara o assassinato da criança (perpetrado pelo companheiro) e era agora posta na posição da sua vítima, sendo perseguida por um assassino enquanto um grupo de pessoas a filma. É precisamente contra o moralismo desses justiceiros, contudo, que o moralismo de Charlie Brooker se impõe. A ideia implícita é a de que as turbas são favoráveis a autos-de-fé, e a lição de moral a reter é a de que, havendo um consenso social que o propiciasse, poucos de nós desdenhariam a possibilidade de participar na punição de um criminoso, repudiariam este género de maus tratos ou pugnariam por uma ideia de justiça que respeitasse os direitos humanos.

É também essa a ideia central de «Hated in the Nation», o sexto e último episódio da terceira temporada. A hipótese em análise parece ser a seguinte: e se tudo aquilo que dizemos ou fazemos tivesse consequências? Uma jornalista desrespeita uma pessoa com uma deficiência, é alvo de ameaças nas redes sociais e, poucas horas depois, aparece morta. O mesmo acontece, logo a seguir, a um cantor que ridiculariza uma criança num programa de televisão: poucas horas depois da fúria que se abateu contra si nas redes sociais, morre em circunstâncias estranhas. Por esta altura, a relação entre as mortes e as manifestações de ódio contra aquelas pessoas é indiscutível, e ficamos com a impressão de que aquilo que interessa ao assassino é simplesmente puni-las pela maldade exibida. O manifesto do assassino, encontrado já depois de se saber que escolhia as vítimas em função da dimensão da violência verbal contra elas nas redes sociais e já depois de uma terceira vítima ter sido assassinada (uma mulher cuja ofensa consistira em publicar uma fotografia sua na qual fingia profanar um memorial de guerra), parece de algum modo confirmar esta primeira intuição: o que lhe interessa é que as pessoas sejam forçadas a lidar com as consequências daquilo que dizem ou fazem. O alcance dos crimes é, no entanto, maior do que se julgava, e o plano não é simplesmente o de dar uma lição de civismo, executando aqueles cujo comportamento gerasse os maiores níveis de indignação pública. O que a equipa que investiga o caso a dada altura descobre é que as três pessoas assassinadas à vez, escolhidas com base nas manifestações de ódio de centenas de milhares de pessoas nas redes sociais, não são senão o engodo com que o assassino pretende apanhar as verdadeiras vítimas. Ao decidirem expressar-se contra aquelas três pessoas, as outras centenas de milhares não só se tornaram responsáveis pelo assassinato delas como se tornaram também nos próximos alvos. O que estava em causa não era punir pessoas especialmente maldosas, fazendo justiça pelas próprias mãos, mas dar

uma lição de moral a todos aqueles moralistas da vida alheia.

O que é particularmente interessante neste episódio é que nele se encena justamente a relação hostil que *Black Mirror* constantemente estabelece com o mundo moderno. À semelhança da equipa de investigação, que vai juntando pistas e descobrindo aos poucos qual a verdadeira intenção do assassino e qual a sua atitude face ao mundo, também os espectadores vão aprenden-

do, de episódio para episódio, que o que interessa a Charlie Brooker é, acima de tudo, o retrato moral daquilo que o rodeia. Enquanto o genocida de «Hated in the Nation» cumpre a sua lição aniquilando a massa anónima a que no fundo imputa responsabilidades, o criador de *Black Mirror* concretiza a sua pela sátira. Uma aleija mais do que a outra, mas as duas destinam-se ao mesmo.

TRADUÇÃO



Para este número da Forma de Vida, escolhemos três contos ingleses que ilustram, de formas diferentes, a vida na província. De Mary Russell Mitford, escolhemos «Country Pictures» e «Town versus Country», ambos traduzidos por Inês Rosa. De Thomas Hardy, Rita Furtado traduziu «A Sepultura no Cruzamento». Publicamos também a primeira parte de um ensaio de Marcel Proust, «As Igrejas Salvas», traduzido por João Figueiredo.

QUADROS DO CAMPO

Mary Russell Mitford

(Trad. Inês G. Rosa)

De todas as opções para residência permanente, aquela que me parece mais encantadora é uma aldeia pequena perdida no campo; uma vizinhança pequena, não de mansões finas habitadas por gente fina, mas de casas de campo e casas do tipo das casas de campo, «propriedades de habitação ou bens imóveis», como um amigo meu chama a essas habitações ignóbeis e inclassificáveis, com habitantes cujas caras nos são tão familiares como as flores do nosso jardim; um pequeno mundo só nosso, concentrados e isolados como formigas num formigueiro, ou abelhas numa colmeia, ou ovelhas num curral, ou freiras num convento, ou marinheiros num navio; onde conhecemos toda a gente, todos nos conhecem, interessados em todos, e permitindo-nos crer que todos se interessam por nós. Quão agradável é deslizar nestes sentimentos sinceros resultantes da influência bondosa e inconsciente do hábito, e aprender a conhecer e a gostar das pessoas à nossa volta, com todas as suas peculiaridades, assim como aprendemos a conhecer e a gostar dos cantos e recantos das vielas sombrias e solarengas pastagens comuns por que passamos todos os dias. Até nos livros gosto de uma região circunscrita, assim como gostam os críticos quando falam de unidade. Nada é mais cansativo do que ser levado por meia Europa pelas rodas da carruagem de um herói, ir dormir a Viena, e acordar em Madrid; causa uma fadiga real, um cansa-

ço de espírito. Por outro lado, nada é mais encantador do que nos sentarmos numa aldeia num dos romances deliciosos da Menina Austen, certos de que antes de o deixarmos teremos estabelecido uma relação íntima com cada canto e cada pessoa nele contidos; ou vaguear com o Sr. White¹ na paróquia de Selbourne, e formar uma amizade com os campos e as matas, assim como com os pássaros, ratos, e esquilos que os habitam; ou navegar com Robinson Crusoe até à sua ilha, e viver lá com ele e as suas cabras e o seu escravo Sexta-feira — quanto tememos qualquer recém-chegado, qualquer importação fresca de selvagem ou marinheiro! Nunca nos condemos sequer por um momento com a necessidade de companhia do nosso herói, e ficamos tristes quando ele escapa —; ou naufragar com Ferdinand nessa outra ilha mais encantadora — a ilha de Próspero, Miranda, Caliban, Ariel e mais ninguém, nenhuma das invenções exóticas de Dryden: é o melhor de tudo.

E uma vizinhança pequena é tão boa na realidade sóbria desperta como na poesia ou na prosa; uma vizinhança de aldeia, como este lugarejo em Berkshire onde escrevo, uma rua comprida, irregular, sinuosa no fim de uma bela elevação, com uma rua a atravessá-la, sempre cheia de carroças, cavaleiros e charretes, e mais recentemente animada por uma mala-posta de B— para S—, que passou há cerca de dez dias, e que suponho que regresse um dia destes. Há carruagens de todos

os tipos hoje em dia; talvez esta seja para uma diligência mensal, ou uma deslocação quinzenal. Vem percorrer a nossa aldeia comigo, leitor cortês? A viagem não é longa. Vamos começar na extremidade mais baixa e seguir colina acima.

A casa de campo arranjada, quadrada, vermelha do lado direito, com o longo jardim bem repleto à beira da estrada, pertence a um cobrador de impostos reformado de uma cidade vizinha; uma pessoa importante com uma mulher agradável; alguém que se gaba da independência e da indolência, fala de política, lê os jornais, detesta o ministro e que apela à reforma. Introduziu na nossa vizinhança pacífica a inovação rebelde de uma festa luminosa por conta da absolvição da Rainha.² Protesto e persuasão foram em vão — ele falava de liberdade e de janelas partidas, então todos nos animámos. Oh! Como ele brilhou naquela noite com velas, louro, arcos brancos, papel dourado e uma transparência (originalmente concebida para um lenço de bolso) com um retrato flamejante de Sua Majestade, de chapéu e de penas, em vermelho ocre. Não tinha rival na aldeia, isso todos reconhecíamos; a própria fogueira era menos esplêndida; os pequenos rapazes reservaram os melhores foguetes para serem lançados em sua honra e ele deu-lhes mais meio xelim do que todos os outros. A ele agrada-lhe-ia uma festa luminosa uma vez por mês, visto que não deve ser omitido que, apesar da jardinagem, da leitura dos jornais, de pequenas viagens na sua carroça e das idas à igreja e aos seus encontros, o nosso valoroso vizinho começa a sentir o cansaço da indolência. Debruça-se sobre o portão e tenta aliciar os caminhantes a parar e conversar; voluntaria-se para fazer pequenos trabalhos por todo o lado, queima cerejeiras para curar a praga e descobre e elimina todos os ninhos de vespa da paróquia. Hoje tenho visto muitas vespas no nosso jardim e vou encantá-lo com a notícia. Ele até ajuda a esposa nas suas varredelas e limpezas. Pobre homem! É uma pessoa muito respeitável, e seria muito feliz se acrescentasse uma pequena ocupação à sua dignidade. Seria o sal dos seus dias.

Ao lado da sua casa, embora separada por outro jardim comprido com um caramanchão de teixo na ponta, está a bonita residência do sapateiro, um homem pálido, com ar doente, de cabelo preto, o modelo perfeito da indústria solene. Ali se senta ele na sua pequena loja desde manhã cedo até noite dentro. Um terramoto dificilmente o agitaria: a festa não o fez. Permaneceu imóvel até à última, desde o primeiro acender, passando pela longa chama forte e o lento decair, até a sua solitária vela grande ser a única luz nas redondezas. Não se consegue conceber nada mais perfeito do que o desdém que o homem das transparências e o homem dos sapatos devem ter sentido um pelo outro nessa noite. Havia pelo menos tanta vaidade na assiduidade resoluta como na indolência vigorosa, porque o nosso sapateiro é um homem com meios; emprega três jornaleiros, dois aleijados e um anão, de tal modo que a loja parece um hospital; pagou o arrendamento da sua habitação espaçosa, alguns até dizem que a comprou mesmo; e tem apenas uma bonita filha, uma rapariga de catorze anos, ligeira, delicada, de cabelos claros, a defensora, protectora e companheira de brincadeiras de todos os fedelhos com menos de três anos, que põe a saltar, dançar, que embala e alimenta o dia inteiro. Uma pessoa muito interessante, essa rapariga que adora crianças. Nunca vi ninguém da idade dela que tivesse tão marcadamente esse charme indefinível, a aparência de senhora. Veja-a num domingo na simplicidade do seu vestido branco, e poderia passar por filha de um conde. Também gosta de flores e tem uma profusão de goivos brancos debaixo da sua janela, tão puros e delicados quanto ela.

A primeira casa do lado oposto do caminho é a do ferreiro; uma habitação sombria, onde o sol nunca parece brilhar; escura e fumarenta tanto por dentro como por fora, como uma forja. O ferreiro ocupa uma posição de grande autoridade no nosso meio pequeno, nada menos do que a de polícia. Mas, ai! Ai! Quando surgem tumultos e o polícia é chamado, geralmente é encontrado

embrenhado na confusão. Sorte seria a da sua mulher e a das suas oito crianças se não existisse uma taberna na terra: uma inclinação inveterada para entrar por essas portas sedutoras é o único defeito do Sr. Polícia.

Ao lado desta casa oficial está um elegante edifício de tijolo, vermelho, alto e estreito, ostentando, uma por cima da outra, três janelas de guilhotina, as únicas da aldeia, com uma clematite de um lado e uma roseira do outro, altas e estreitas como ele. Essa mansão esguia tem um aspecto belo, refinado. A pequena sala de estar parece feita para a velha empregada de Hogarth e o seu lacaio definhado; para festas de chá e jogos de cartas — apenas caberia uma mesa —; para o ruje-ruje de sedas desbotadas e o esplendor de porcelana antiga; para o deleite de quatro às honras e um pequeno escândalo abafado, discreto entre jogadas; para distinção afectada e fome real. Esta deveria ter sido a sua sorte, mas o destino tem sido pouco favorável: pertence a uma dama roliça, alegre, animada, com quatro crianças gordas rosadas, barulhentas, a própria essência da vulgaridade e da abundância.

Depois vem a loja da aldeia, semelhante às lojas de outras aldeias, com a diversidade de um bazar: um armazém de pão, sapatos, chá, queijo, fitas e bacon; de tudo, em suma, excepto aquela coisa em particular que acontece querermos naquele momento e que é certo que não iremos encontrar. As pessoas são educadas e prósperas, e frugais, não obstante; arrendaram a parte de cima da casa a duas mulheres jovens (uma delas é uma rapariga bonita de olhos azuis) que ensinam às crianças pequenas o A B C e fazem bonés e vestidos para as suas mães — são parte professora primária, parte modista. Acredito que vêem o adornar do corpo como uma vocação mais proveitosa do que o adornar da mente.

Separada da loja por um quintal estreito, e em frente à do sapateiro, encontra-se a habitação de cujos moradores nada direi. Uma casa de campo — não — uma casa de miniatura, com muitos anexos, pequenos lugares avulsos, despensas e

afins; angulosa, de um encantador dentro-e-fora; um pequeno pátio em tijolo em frente a uma metade e um pequeno jardim florido em frente a outra; as paredes, velhas e manchadas pelo clima, cobertas com alteias, rosas, madressilvas e um grande alperceiro; os caixilhos cheios de gerânios (ah! Lá está o nosso soberbo gato branco a espreitar por entre eles); os armários (o nosso senhorio tem a presunção de lhes chamar quartos) cheios de estratégias e armários de canto; e o pequeno jardim nas traseiras cheio de flores comuns, túlipas, cravinas, esporeiras, peónias, goivos e cravos, com um caramanchão de alfeneiro, não muito diferente de uma guarita, onde se vive numa deliciosa luz verde e se observa o mais alegre canteiro de flores dos canteiros de flores alegres. Essa casa foi construída de propósito para mostrar como o conforto pode ser confinado a um espaço extremamente reduzido. Bem, não me vou demorar lá mais tempo.

O próximo edifício é um local de importância, a Hospedaria Rose: um edifício caiado, recolhido da estrada atrás do seu belo sinal oscilante, com um pequeno quarto de janela saliente a sair de um lado e formando, com o nosso estábulo do outro, uma espécie de praça aberta que tem a afluência constante de carroças, carruagens grandes e malas-postas. Agora estão lá duas carroças o meu anfitrião está a servir-lhes cerveja no seu eterno colete vermelho. É um homem bem-desenvolvido e corpulento, como prova o seu colete, alargado duas vezes este ano. O nosso senhorio tem uma mulher mexida, um filho prometedora e uma filha, a beldade da aldeia; não tão bonita quanto a linda ninfa da sapataria, e muito menos elegante, mas dez vezes mais arranjada: toda rolos de manhã, como um porco-espinho, toda caracóis à tarde, como um caniche, com mais folhos do que rolos e mais amantes do que caracóis. A Menina Phoebe adequar-se-ia mais à cidade do que ao campo — para lhe fazer justiça, ela tem consciência dessa adequação, e dirige-se à cidade sempre que pode. Foi hoje para B — com o seu mais recente e principal amante, um sar-

gento de recrutamento — um homem tão alto quanto o Sargento Kite, e igualmente impudente. Um dia destes vai agarrar a Menina Phoebe.

Alinhada com a janela saliente está um muro de jardim baixo, pertencente a uma casa em reparação: a casa branca em frente à loja do correio, com quatro tílias diante dela e uma carroça carregada de tijolos à porta. Essa casa é o brinquedo de uma pessoa rica, bem-intencionada e caprichosa, que vive a cerca de uma milha dali. Tem uma paixão por imobiliário e, sendo demasiado sensato para interferir com a sua própria habitação, diverte-se a alterar e re-alterar, melhorar e re-melhorar, fazer e desfazer aqui. É uma teia de Penélope perfeita. Carpinteiros e pedreiros têm estado a trabalhar nestes dezoito meses e, contudo, às vezes fico parada a olhar para lá e pergunto-me se realmente foi feita alguma coisa. Uma façanha em Junho passado não deixou, no entanto, qualquer margem para dúvidas. O nosso bom vizinho achou que as limeiras faziam sombra aos quartos, e os tornavam escuros (não havia uma criatura na casa que não os trabalhadores), então mandou despir todas as árvores de todas as folhas. Ali ficaram elas, pobres esqueletos miseráveis, tão nus como o Natal sob o brilho do solstício de Verão. A natureza vingou-se, à sua maneira doce e graciosa: folhas novas despontaram e perto do Natal a folhagem estava tão brilhante como quando foi cometido o ultraje.

Na casa do lado vive um carpinteiro, «conhecido num raio de dez milhas, e merecedor de toda a sua fama» — poucos marceneiros o ultrapassam, com a sua excelente mulher e a pequena filha Lizzy, o brinquedo e a rainha da aldeia, uma criança com três anos de acordo com o registo, mas seis em tamanho e força e inteligência, em poder e em teimosia. Ela controla toda a gente daqui, incluindo a professora primária; expulsa as filhas do fabricante de rodas da sua pequena carroça e fá-las desenhá-la; consegue bolos e chupa-chupas mesmo a partir da montra da loja; obriga os preguiçosos a carregá-la, os tímidos a falar com ela, os sérios a brincar com ela; faz tudo

o que quer; é absolutamente irresistível. A sua principal atracção reside na enorme capacidade de amar e na confiança firme que deposita no amor e na benevolência dos outros. Quão impossível seria desapontar a querida rapariga pequena quando ela corre para vos cumprimentar, desliza a sua bonita mão na vossa, olha alegremente para a vossa cara e diz: «Vem!». Tendes de ir: não conseguis resistir. Outro aspecto do charme dela é a sua beleza singular. Juntamente com uma parte considerável da personalidade de Napoleão, ela tem algo da sua forma quadrada, robusta, direita, com os membros mais belos do mundo, uma expressão puramente inglesa, uma alegre face redonda, queimada pelo sol e rosada, grandes olhos azuis alegres, cabelo castanho encaracolado e um maravilhoso jogo de compostura. Também tem atitudes imperiais e adora ter as mãos atrás das costas, ou cruzadas sobre o peito; e às vezes, quando tem uma ponta de timidez, cruza-as no cimo da cabeça, alisando os caracóis brilhantes e parecendo-se tão elegantemente bonita! Sim, a Lizzy é a rainha da aldeia! Não tem senão uma rival nos seus domínios, uma galgo branca de nome Mayflower, muito sua amiga, que se parece com ela em beleza e força, no espírito brincalhão, e quase na sagacidade, e que reina sobre o mundo animal tanto quanto ela sobre o humano. Estão ambas a vir comigo, a Lizzy e a sua «bonita May». Estamos agora no fundo da rua; uma passagem estreita, uma ponte de corda à sombra de limeiras e carvalhos e um fresco lago límpido com ulmeiros suspensos levam-nos ao sopé da colina. Ainda há uma casa ao virar da esquina, acabando na loja pitoresca do fabricante de rodas. A casa de habitação é mais ambiciosa. Veja-se as belas persianas floridas, a porta verde com a aldraba em latão e a pessoa algo cerimoniosa, mas muito educada, que está a despedir-se de um trabalhador com «senhores» e vénias suficientes para um príncipe de sangue. Estes são os aposentos do coadjutor — a sua senhoria chamar-lhes-ia apartamentos; ele vive com a família a quatro milhas dali, mas uma ou duas vezes por semana vem à

pequena saleta arrumada para escrever sermões, para casar ou para enterrar, consoante o caso possa requerer. Nunca houve pessoas melhores ou mais bondosas do que o seu anfitrião e anfitriã; há neles uma ponderação de importância clerical, dada a conexão com a Igreja, que é bastante edificadora — um decoro, uma gravidade, uma amabilidade solene. Oh, ver o merecedor fabricante de rodas levar as vestes do seu inquilino num domingo, todo aprumado com o melhor lenço da sua mulher! Ou ouvi-lo a repreender uma criança aos gritos ou uma mulher briguenta! O coadjutor não lhe é nada. Ele foi feito para ser fabricante perpetuamente.

Agora temos de atravessar a viela para a ponte de corda sombria. Aquela bonita casa de campo branca em frente, que se encontra isolada no fim da aldeia num jardim cheio de flores, pertence ao nosso pedreiro, o mais baixo dos homens, e à sua mulher linda, alta: ele, um anão, com a voz de um gigante — até nos sobressaltamos quando se põe a falar como se estivesse a gritar por um trompete falante; ela, a irmã, filha e neta de uma longa linhagem de jardineiros, não sendo ela uma de desprezar. É muito magnânimo da minha parte não a odiar, já que ela me ganha na minha especialidade, nos crisântemos, dalias e ornamentos do género. As plantas dela vivem pela certa; as minhas fazem o triste truque de morrer, talvez porque as amo, «não sensatamente, mas demasiado bem», e mato-as com bondade em demasia. A meio da subida está outra casa de campo autónoma, a residência de um oficial e da sua família bonita. Aquele rapaz mais velho, que está pendurado no portão a olhar com intensa admiração infantil para a minha Lizzy, pode ser um modelo para um Cupido.

Quão agradavelmente a estrada serpenteia colina acima, com as suas verdes bordas largas e sebes tão densamente arborizadas! Quão admiravelmente o pôr-do-sol cai naquele talude escavado na areia e toca a granja no topo da elevação! E quão claramente definida e destacada está a figura do homem que está agora a descer! É o pobre John Evans, o jardineiro — um jardi-

neiro excelente até há cerca de dez anos, quando perdeu a mulher e ficou louco. Foi enviado para St. Luke e mandado embora como curado; mas o seu poder e a sua força tinham-se perdido: já não conseguia arranjar um jardim, nem submeter-se ao internamento, nem enfrentar a fadiga de um emprego regular. Então retirou-se para a casa de acolhimento, o lugar dos reformados e factótuns da aldeia, entre os quais divide os seus serviços. A cabeça dele divaga com frequência, decidida num qualquer plano fantástico e impraticável, longe do que se está a passar; mas é perfeitamente inofensivo e cheio de uma simplicidade infantil, um contentamento sorridente, a mais tocante gratidão. Toda a gente é boa para o John Evans, pois há nele muito para se gostar; e o seu desamparo, a sua fragilidade total são um apelo irresistível para todos os melhores sentimentos. Não conheço ninguém que inspire tão profunda e terna compaixão; ele melhora todos à sua volta. É útil, também, dentro do alcance das suas capacidades limitadas; faz qualquer coisa, mas gosta mais de jardinagem e ainda se gaba das suas antigas artes de podar árvores de fruto e cultivar pepinos. Agora, é o mais feliz dos homens, ao ter ficado com a gestão de uma plantação de melões — uma plantação de melões! — que vergonha! Que nome grandioso e pomposo aquele dado a três meloeiros debaixo de uma luz. O John Evans está convencido de que vão dar fruto. Veremos; como disse o chanceler: «Eu duvido.»

Estamos agora precisamente no cume da elevação, perto da casa da colina e do seu bonito jardim. Na borda externa da paliçada, pendurado sobre o talude que orla a estrada, está um velho espinheiro — que espinheiro! Os longos rebentos cobertos com flores níveas, tão delicadas, tão elegantes, tão claras e no entanto tão cheirosas! Falta apenas uma poça debaixo do espinheiro para se conseguir uma reflexão ainda mais encantadora, palpitante e trémula, como um tufo de penas, mais brancas e verdes do que a vida, e mais agradavelmente misturadas com o azul forte do céu. Devia mesmo haver uma poça; mas no relvado es-

curo, debaixo do talude alto, coroado por aquela magnífica nuvem, há algo que funciona quase tão bem — a Lizzy e a Mayflower no meio de um jogo barulhento, «a trazerem o sol para aquele local sombrio»; a Lizzy a rebolar, a rir, a bater palmas e a brilhar como uma rosa; a Mayflower a brincar à volta dela como um relâmpago de Verão, ofuscando os olhos com viragens repentinas, saltos, ressaltos, ataques e fugas. Corre como uma flecha em torno da adorável rapariga pequena, com o mesmo toque momentâneo com que a andorinha roça na água, e tem exactamente o mesmo poder de fuga, a mesma facilidade e força e graciosidade inigualáveis. Que quadro bonito elas dariam; e que primeiro plano bonito fazem na paisagem real! A estrada sinuosa a descer a colina com uma ligeira inclinação, como aquela da Rua High, em Oxford; uma carroça a subir lentamente, com o cavaleiro a passá-la a trote largo (ah! Lizzy, a Mayflower vai certamente abandonar-te para brincar com aquele puro-sangue!); a meio da descida, mesmo na curva, a casa de campo vermelha do tenente, coberta de trepadeiras, a imagem exacta de conforto e contentamento; mais abaixo, do lado oposto, a casa branca pequena do pedreiro baixo; depois as limeiras e a ponte de corda; depois a rua da aldeia, a espreitar por entre as árvores, cujos topos aglomerados escondem tudo menos as chaminés, os vários telhados e aqui e ali algum ângulo de uma parede; mais à frente, a elegante cidade de B—, com os seus belos campanários e pináculos velhos; toda a vista rodeada por uma série de penhascos brancos e em todas as partes do quadro, árvores tão profusamente dispersas que parece uma pintura de paisagem, com clareiras e aldeias misturadas. As árvores são de todos os tipos e de todas as cores, principalmente o ulmeiro finamente escul-

pido, de um verde tão vivo e profundo, as pontas de cujos ramos de fora caem com uma nitidez e uma riqueza semelhantes às de uma grinalda, e o carvalho, cuja forma imponente está agora tão esplendidamente adornada pela cor soalheira das folhas novas. Subindo de novo a colina, encontramos naquele charme peculiar da paisagem inglesa, uma pastagem verde comum, dividida pela estrada; o lado direito orlado por sebes e árvores, com casas de campo e granjas irregularmente distribuídas, e interrompidas por uma dupla avenida de carvalhos nobres; o esquerdo, ainda mais bonito, pintalgado por poças de água brilhantes, e ilhas de casas de campo e jardins, afundando gradualmente até aos campos de milho e prados, e uma velha granja, com telhados pontiagudos e chaminés aglomeradas, a espreitar do seu pomar em flor, com as colinas arborizadas atrás. A pastagem comum é a parte mais bonita da vista: metade coberta com tojo baixo, cujas flores douradas reflectem tão intensamente os últimos raios do pôr-do-sol, animada com vacas e ovelhas e dois conjuntos de jogadores de críquete: um de homens jovens, rodeados de espectadores, alguns em pé, outros sentados, alguns estendidos na relva, todos a ter um interesse prazeroso no jogo; o outro, um grupo alegre de rapazes pequenos, a uma distância respeitosa, para quem o críquete mal é animado o suficiente, a gritar, a saltar e a divertirem-se à vontade. Mas os jogadores de críquete e os rapazes do campo são pessoas demasiado importantes na aldeia para serem faladas apenas como figuras na paisagem. Merecem ser apresentados individualmente — ter um ensaio só para eles — e vão tê-lo. Não há o risco de se esquecerem as caras bem-humoradas que se nos deparam nas nossas caminhadas todos os dias.

NOTAS

- 1 *A História Natural e Antiguidades de Selbourne*, de White, é um dos livros mais fascinantes jamais escritos. Pergunto-me como é que nenhum naturalista adoptou o mesmo plano.
- 2 A absolvição da Rainha Carolina de Brunsvique (1768-1821), casada com o Rei Jorge IV. (N. da T.)

CIDADE CONTRA CAMPO

Mary Russell Mitford

(Trad. Inês G. Rosa)

— **É** com desespero que temo, Sue, que aquele teu irmão se vá fazer um efeminado, foi a apóstrofe do bom proprietário rural Michael Howe para a sua bonita filha Susan, enquanto caminhavam uma bela tarde durante as colheitas por umas vielas estreitas e ricamente arborizadas, que curvavam entre os campos murados da sua quinta de Rutherford West, situada naquela parte de Berkshire longe-de-tudo enfaticamente chamada «o País Baixo» por nenhuma outra razão que eu consigo discernir que não o ser precisamente a parte mais acidentada do condado real.

— É com tristeza que temo, Sue, que ele se vá fazer um efeminado! — o agricultor robusto brandiu a pá alta que em tempos lhe serviu de bengala e de sacho, e começou a erradicar vigorosamente os enormes cardos que cresciam ao longo da estrada, como um mero escape para a sua tormenta. — Vais ver que ele vai regressar um completo descarado — disse Michael Howe.

— Ó pai! Não diga isso — replicou Susan. — Por que haveria de pensar tão mal do pobre William, o nosso querido William, que não temos visto nestes três anos? Que mal fez ele ao mundo?

— Que mal, rapariga? Olha para as cartas dele! Sabes bem que te envergonhas quando o carteiro t'as entrega. Papel cor-de-rosa, pois claro, e tinta azul, e um selo com bocados de imitação de ouro sarapintados como se fossem asas de joaninha. Detesto todas as imitações, todos os esquemas:

são piores do que veneno — e fedem um odor esquisito, de tal forma que sou forçado a fumar um par de cachimbos extra para me livrar do cheiro. Das últimas vezes, como se esta tolice não fosse suficiente, enfiou esses gatafunhos preciosos numa espécie de embrulho de papel, colados como se de propósito para nos fazer pagar dupla franquia. Chamei-lhe efeminado? Ele é ainda mais fada do lar do que uma mulher.

— Querido pai, todos os rapazes vão ser tolos de uma maneira ou outra; e sabe o que o meu tio diz: que o William é maravilhosamente aplicado para um homem tão novo, e que o patrão está tão satisfeito com ele que agora é supervisor do seu grande negócio. Tem de perdoar um pequeno disparate de um rapaz do campo, atirado de repente para uma loja fina na parte mais colorida de Londres, e com a herança do padrinho a cair-lhe inesperadamente no colo e a torná-lo demasiado rico para um comerciante por conta de outrem. Mas agora vem ver-nos. Teria vindo há seis meses, assim que recebeu este dinheiro, se o patrão o tivesse dispensado; e vai ficar mais sensato antes de voltar para Londres.

— Ele não. Espera; Londres! Por que raio foi ele para Londres? Porque é que não assentou em Rutherford como o pai dele e o pai do pai dele, a tratar da quinta? Que tinha ele que ir fazer para uma loja fina? Um retroseiro-homem, chamam-lhe. O que tinha ele que ir fazer para Lon-

des, pergunto eu? Responda-me a isso, Menina Susan.

— Querido pai, o pai sabe muito bem que quando o Mestre George Arnott foi infortunadamente teimoso sobre o assunto do curso-de-água e o ameaçou pôr em tribunal, jurou que, em vez de casar com o William, a pobre Mary deveria casar com o produtor de malte rico, o velho Jacob Giles; o William, que amava a Mary desde que eram crianças, não aguentou ficar no campo e fugiu para o tio, proibindo-me de alguma vez mencionar o nome dela numa carta; e...

— Ora bem, ora bem! — replicou o pai, um tanto amenizado. — Mas não precisava de se ter feito descarado e *dandy* por causa de um desgosto amoroso. Bah! — acrescentou o bom agricultor, dando um puxão forte com a pá a um verbasco que calhou estar no seu caminho. — Eu próprio tive um desgosto amoroso, na minha juventude, mas não fugi para me fazer alfaiate. Engravei outra rapariga da aldeia — a tua pobre mãe, Susan, que morreu há muito — e agarrei-a como um homem. Casei-me com ela num mês, rapariga, e era isso que o Will devia ter feito. Temo que o iremos dar com ele feito um efeminado triste. O Jem Hathaway, o avaliador, disse-me no último dia de mercado que o viu um domingo lá, como-vós-chamais àquilo — no Parque, coberto de anéis, correntes de ouro, e belos veludos — todo verdes e dourados, como o nosso pavão grande. Ora bem! Em breve veremos. Ele chega hoje à noite, dizes tu? Não são mais de seis da tarde p'lo sol, e a carruagem de Wantage não chega antes das sete. Mesmo que lhe emprestem um cavalo e uma carroça em Nag's Head, não consegue chegar nas próximas duas horas. Então ainda vou tratar de limpar o campo de dez hectares e estarei em casa a tempo de lhe apertar a mão se vier como um homem, ou expulsá-lo porta fora se parecer um *dandy*. — E o agricultor robusto saiu a passos largos nos seus sapatos remendados, polainas de pele e guarda-pó, com barba de seis dias (era sexta-feira), assemelhando-se prodigiosamente dos pés à cabeça a um homem que cumpriria a sua palavra.

Susan, por seu lado, continuou a seguir as estreitas vielas sinuosas que iam dar a Wantage, percorrendo-as calmamente e compondo enquanto caminhava, meio distraidamente, um ramo com as flores silvestres da estação. A campanha delicada, a fava persistente, a escabiosa azul, as urzes que se reuniam na margem, a elegante campânula alta lilás, os cálices níveos do convólculo, a nova roseira brava e aquela espécie de clematite que, talvez porque geralmente aponta para a existência de casas na zona, conquistou para ela o nome bonito de alegria-do-viajante, enquanto a mais bonita das flores silvestres, cujo nome é agora tão sentimentalizado que lhe retiraram a beleza, a intensamente azul não-me-esqueças, estavam lá em abundância.

A própria Susan não era muito diferente do seu ramo de flores; doce, delicada e cheia de uma certa graça pastoral. A sua figura leve e airosa adequava-se à expressão doce, que se desfazia em vermelhidões e sorrisos quando ela falava, favorecida pelo contraste dos vivos anéis de cabelo dourados, separados por uma risca na testa branca, e pendurados em longos caracóis junto às bochechas admiravelmente redondas. Sempre bem, mas nunca excepcional, dócil, bem-disposta e modesta, seria difícil encontrar um espécime mais bonito de filha de agricultor inglês do que Susan Howe. Mas de momento a pequena donzela envergava um ar de preocupação que não era hábito das suas feições bonitas e tranquilas; parecia, e estava, cheia de inquietações.

«Pobre William!», assim pensava, «o pai nem sequer atendeu à última carta dele porque o envenenou com almíscar. Pergunto-me como é que o William pode gostar desse cheiro desagradável! E espera o pai que ele desça do cimo da carroça quando em vez disso ele diz que quer comprar uma... uma... (até nos seus pensamentos a pobre Susan não conseguia acertar na palavra, e era obrigada a recorrer à carta almiscarada) *britschka* — ah, é isso! — ou um *droshky*; pergunto-me que tipo de coisas são estas. E que só nos visita *en passant* em viagem, para a qual, estando

a cidade tão vazia, e o negócio parado, o patrão o dispensou, e na qual deve estar acompanhado pelo amigo *Monsieur Victor*... Victor... — não me consigo lembrar do outro nome dele — um perfumista eminente que vive na casa ao lado. Pensar em trazer um francês para aqui, sabendo o quanto o pai detesta a nação toda! Valha-me, valha-me deus! Mas eu conheço o William. Sei porque é que ele se foi embora e acredito que, apesar da dose de adornos e disparates, e de todas as *britschkas*, *droshkies* e *Victors* metidos ao barulho, vai ficar contente por regressar a casa. Lar, doce lar! Até nestas cartas tontas esse sentimento está sempre presente. Terei ouvido uma carroça adiante? Sim! Não! Não consigo perceber. Tudo se parece com o som de rodas quando se espera por um amigo querido! Se conseguirmos que ele se pareça com o que se costumava parecer, e seja o que costumava ser, não nos voltará a deixar nem por todas as belas lojas na Rua Regent ou todas as *britschkas* e *droshkies* da Cristandade. O meu pai está a ficar velho, e o William devia ficar em casa», pensou a irmã carinhosa; «acredito piamente que aquilo que deve fazer, ele fará. Além de que - definitivamente já *ouço* uma carroça agora». Justamente quando Susan chegou a este ponto das suas cogitações, aquele som que lhe havia perseguido a imaginação toda a tarde, o som de rodas a avançar rapidamente, tornou-se mais e mais audível, e foi subitamente sucedido por um estrondo tremendo, misturado com vozes masculinas — uma delas a do seu irmão — a barafustar em duas línguas (porque *Monsieur Victor*, qualquer que fosse o seu nível de inglês, recorria nesta emergência à língua nativa) as diferentes exclamações de raiva e espanto que é quase certo acompanharem um tombo. Ao virar a esquina na viela, Susan viu pela primeira vez a *britschka* ou o *droshky*, o que quer que fosse, que tanto tinha baralhado a sua compreensão simples, na forma de uma pesadona carruagem aberta embelezada com avental e cobertura, virada do avesso junto a um poste do portão, cujas rodas tinham caído. O seu irmão estava de mãos cheias a soltar os cava-

los dos tirantes, a repreender o seu companheiro pela má condução, que declarou ter ocasionado o acidente, e a dar-lhe instruções para ir procurar ajuda a uma casa de campo meia milha para trás na estrada que vai dar a Wantage, enquanto ele próprio anunciou a sua intenção de continuar caminho e procurar mais ajuda na quinta. O francês obediente — que, apesar do expectável desalinho que o seu penteado naturalmente poderia ter experienciado no trambolhão que deu, pensou Susan, estava como se o cabelo fosse posto em papelotes todas as noites e oleado todas as manhãs, como se toda a sua elegante pessoa estivesse impregnada das melhores essências, uma espécie de loja ambulante de perfumista, uma caixa de perfume peripatética — afastou-se na direcção indicada, com um ar de submissão costumeira, que mostrava muito claramente que, fosse enquanto proprietário da *britschka* azarada, ou pela própria força de carácter, William era considerado o líder da presente expedição.

Tendo mandado o camarada embora, William Howe, deixando os corcéis a explorar calmamente a beira da estrada, tomou o caminho para casa. Susan avançou rapidamente ao seu encontro; em poucos segundos o irmão e a irmã estavam nos braços um do outro. Após os mais afectuosos cumprimentos, ambos concordaram sentar-se num bocado de madeira caída junto ao talude — a viela estava delimitada de um lado por uma velha mata —, e começaram a fazer um ao outro as mil perguntas que tanto interessam às crianças de uma mesma casa que estão separadas há muito.

Certamente foram raras as vezes em que a casca áspera e rugosa de um ulmeiro tosco teve a honra de suportar um *dandy* tão perfeito. Jem Hathaway, o cobrador de impostos, em nada tinha exagerado a magnificência do nosso jovem londrino. Desde sapatos que pareciam ter vindo de Paris na mala do embaixador, ao cabelo encaçolado e o rosto com suíças e bigode (porque o chapéu que teria sido a jóia da coroa estava em falta, provavelmente em consequência da viragem recente), dos pés à cabeça ele estava ade-

quadamente vestido para um baile no Almack's, ou para uma festa na Casa Bridgewater; mas, ah! Quão desajustado à propriedade antiquada de Rutherford West! A parte de baixo, meias e calças, era da melhor seda entrançada; o casaco era cor de clarete, de um corte que andava na moda; o colete — por falar no belo pavão, *esse* teria parecido apagado e sombrio perante tamanho esplendor de cor! — o colete encandeou literalmente os olhos da pobre Susan; e os anéis, correntes, botões e broches pareceram à rapariga espantada quase o suficiente para encher uma joalheria.

Apesar de todo este despropósito, era claro para ela por todos os olhares e palavras que não estava enganada em acreditar que William não tinha mudado as ideias nem o temperamento, e que havia um coração caloroso e bondoso debaixo dos adornos. Além disso, ela sentia que, se a magnificência inconveniente pudesse ser posta de lado, as suíças e bigodes retirados, e a sua bela pessoa masculina restabelecida no vestuário campestre em que estava acostumada a vê-lo, o irmão iria *então* aparecer largamente melhorado na cara e no corpo, mais alto, mais vigoroso, e com uma expressão de inteligência e franqueza deliciosa de se ver. Mas como se livrar dos adornos, do francês e da *britschka*? Ou como reconciliar o pai com iniquidades que excedem tanto o cheiro a almíscar?

William, por sua vez, tinha pela irmã uma admiração indescritível. Tinha deixado uma rissonha rapariga em flor, encontrara uma delicada e encantadora jovem mulher, ainda mais encantadora pelas lágrimas que se misturavam com os seus sorrisos, verdadeiros símbolos da mais pura ternura.

— Estás mesmo contente por me ver, Susy? O pai está bem? Aqui está o velho sítio, com o mesmo aspecto de sempre; casa, feno e eira, não bem à vista, mas sente-se que se pode vê-los ao virar da esquina — e a grande mata mesmo em frente, mais densa e verde do que nunca! Quantas vezes fomos apanhar frutos secos nessa mata!

O azevinho alto no portão, com a videira virgem a trepar, e a torcer os seus doces ramos à volta do rebento mais alto, como uma grinalda — tantas e tantas vezes subi ao azevinho para entrelaçar a espiral flutuante no teu chapéu de palha, Menina Susy! E aqui, do outro lado da sebe, está precisamente o campo onde o Hector e a Harebell famosamente deram cinquenta voltas à lebre antes de a matarem, sem sequer a deixarem sair do restolhal. Esses foram dias agradáveis, Susan, apesar de tudo!

— Dias felizes, querido William!

— E temos de ir apanhar frutos secos outra vez, não temos?

— Claro, irmão querido! Só... — Susan parou de repente.

— Só o quê, Menina Susy?

— Só não vejo como é que poderias ir para a mata assim vestido. Pensa como os espinheiros iriam picar e rasgar, e como essa corrente se iria prender nos ramos da aveleira! E quanto a trepar o azevinho nesse belo casaco justo, ou procurar lebres no restolhal nesses delicados sapatos finos, percebes porque é que a coisa está fora de questão. E realmente não acredito — continuou Susan, percebendo que era mais fácil continuar do que começar — não acredito que quer o Hector quer a Harebell te reconhecessem se te vissem assim aperaltado.

William riu-se à gargalhada.

— Não pretendo ir caçar com estes sapatos, garanto-te, Susy. Isto é roupa formal. Tenho um casaco de caça com todos os apetrechos na *britschka*, que não vai espantar quer a Harebell, quer o Hector, porque é exactamente aquilo com que estão habituados a ver-me.

— Veste-o, então, rogo-te? — exclamou Susy. — Veste-o já!

— Ora, não vou caçar esta noite.

— Não - mas o pai! Ah, querido William, se soubesses o quanto ele detesta adornos, estrangeiros, suíças e *britschkas*! Ah, querido William, manda embora o senhor francês e a carroça bizarra; corre para a mata e veste a roupa de caça!

— Ah, Susan! — começou William; mas Susan, tendo encontrado coragem suficiente para dar voz às suas queixas, continuou o ataque com um fervor que não admitia qualquer interrupção.

— O pai detesta adornos ainda mais do que a Harebell ou o Hector. Tu conheces as suas ideias rústicas, querido William; acho que recentemente ele tem vindo a detestar mais do que nunca tudo o que parece londrino e ultra-moderno. Nós somos pessoas antiquadas, em Rutheford. Por exemplo, a tua velha amiga, a bonita Mary Arnott, tolera essas futilidades tanto quanto o pai.

— Mary Arnott! Queres dizer a Sra. Giles. Por que me haveria de preocupar com o que ela gosta ou não gosta? — exclamou William, altivamente.

— Quero dizer Mary Arnott, não Sra. Giles, e tu preocupas-te e muito com o que ela gosta ou não gosta — respondeu a irmã, com alguma malícia. — Pobre Mary, quando chegou a semana antes do casamento, sentiu que não conseguia casar-se com o Mestre Jacob Giles; então arranhou maneira de falar com ele a sós e contou-lhe a verdade. Até acredito, embora não tenha nenhum fundamento para o dizer, que ela confessou que não o conseguia amar porque amava outro. O Mestre Giles comportou-se como um homem sensato, e disse ao pai dela que seria muito errado forçar a sua vontade. Ele comportou-se bondosa e sensatamente, já que tentou reconciliar todas as partes, e pôs as coisas em ordem para o casamento que tinha impedido o dele. Naquela altura, o Mestre Arnott não queria nem ouvir falar nisso, e então não te dissemos que o casamento que tomaste como garantido tinha caído. Até há três meses, aquele processo legal odioso ainda estava em andamento, e o Mestre Arnott estava tão violentamente virado contra o pai como sempre. Depois, contudo, ficou doente, e, quando estava às portas da morte, mandou chamar o velho amigo, pediu o

seu perdão, e nomeou-o tutor da Mary. E lá está ela em casa — não viria encontrar-se contigo — mas lá está ela, na esperança de te encontrar tal como eras quando te foste embora, e a odiar os franceses, as *britschkas*, os adornos e o cheiro a almíscar, tal como se fosse filha do pai de verdade. Acredita, querido William, sei o que te tem passado pela cabeça, quase tão bem como se os corações fossem cosmoramas e se se conseguisse ver o fundo deles ao ritmo de uma moeda por olhar. Sei que te foste embora por amor a Mary, e que te entregaste aos adornos de Londres na tentativa de a tirares da cabeça, o que resultou em todo este disparate de *britschkas*, patilhas, coletes e anéis, só para lhe mostrares o pretendente que tinha perdido ao perder-te — foi por isso, não foi? Bem! Não fiques parado a apertar-me a mão, mas vai ter com o teu amigo francês, que arranhou um homem, vejo, para ajudar a levantar a carruagem tombada. Vai e livra-te dele — disse Susan.

— Como? — exclamou William, rindo-se, perplexo.

— Dá-lhe a *britschka* — respondeu a irmã —, e manda-os embora juntos o mais depressa possível. Vai ser uma despedida magnânima. Depois leva a tua mala até à mata e troca todo este disparate pelo casaco de caça e o resto que lhe pertence; depois volta e deixa-me aparar essas patilhas o mais rente que as tesouras o deixarem, e vamos para a quinta, para alegrar os corações da Harebell, do Hector, do querido pai, e... de outra pessoa. E não há-de ser culpa dessa pessoa se alguma vez voltares a ir para Londres, ou entrares numa *britschka*, ou usares uma corrente, ou um anel, ou escreveres com tinta azul em papel cor-de-rosa, enquanto viveres. Agora vai e manda o francês embora — acrescentou Susan, a rir —, e caminhemos juntos até casa o irmão e a irmã mais felizes da Cristandade.

A SEPULTURA NO CRUZAMENTO

Thomas Hardy

(Trad. Maria Rita Furtado*)

Nunca passo por Chalk-Newton sem me desviar para observar o planalto vizinho, num ponto onde uma vereda atravessa a estrada isolada que segue a direito, separando esta paróquia da seguinte. Tal vista não deixa de recordar o que um dia ali aconteceu e, apesar de hoje poder parecer supérfluo exumar mais memórias de histórias rurais, os rumores daquele local talvez exijam ser preservados.

O coro de Chalk-Newton (uma paróquia grande a cerca de meio caminho entre as aldeias de Ivell e Casterbridge, onde hoje fica uma estação de caminhos-de-ferro) saiu de casa num anoitecer escuro, mas ameno e excepcionalmente seco para a quadra natalícia (segundo os testemunhos de William Dewy de Mellstock, Michael Mail, e outros), pouco antes da meia-noite, para apresentar os seus cânticos anuais, sob as janelas da população local. A banda de músicos e cantores era uma das maiores do distrito; e, ao contrário do agrupamento de Mellstock (mais pequeno e melhor e que evitava tudo à excepção das cordas de tripa), incluía metais e palhetas nos rituais de domingo, ocupando toda a galeria lateral.

Nessa noite, havia dois ou três violinos, dois violoncelos, uma viola de gamba tenor, um contrabaixo, um oboé, clarinetes, um serpentão, e sete cantores. O que marcou particularmente a ocasião não foram, porém, os afazeres do coro,

mas aquilo que os seus membros testemunharam por acaso.

Tinham percorrido aqueles caminhos durante muitos anos sem depararem com qualquer incidente invulgar, mas, nessa noite, segundo várias declarações, predominava, para começar, um estado de espírito excepcionalmente solene e meditativo entre dois ou três dos elementos mais velhos da banda, como se pensassem que se lhes poderiam juntar os fantasmas de amigos mortos que tinham feito parte do grupo em anos anteriores, e que agora estavam mudos no cemitério, sob túmulos niveladores: amigos que tinham mostrado no seu tempo um gosto maior pela música do que aquele se via hoje; ou que, em vez de um vizinho vivo e familiar, a voz finada de alguma figura semi-translúcida pudesse gargantear, através da janela de um quarto, o reconhecimento do seu cumprimento nocturno. Fosse isto facto ou fantasia, os membros mais novos do coro encontraram-se, levando consigo a descontração e o entusiasmo habituais. Quando se juntaram perto da base de pedra, que era o que restava do cruzeiro no centro da vila, próximo da Hospedaria White Horse, que tinham decidido ser o seu ponto de partida, alguém notou que estavam adiantados, pois ainda não era meia-noite. Naqueles dias, os cantores locais evitavam, na sua maioria, soar uma nota antes de a manhã de Natal ter astronomicamen-

te chegado e, não querendo regressar à cerveja, decidiram começar por algumas casas nas imediações da Estrada de Sidlinch, onde ninguém tinha relógios e não sabiam se era noite ou madrugada. Concordaram, pois, seguir naquela direcção; e, enquanto subiam até uma zona mais elevada, uma luz para lá das casas, quase no cimo do caminho, chamou-lhes a atenção.

O caminho de Chalk-Newton para Broad Sidlinch tem cerca de três quilómetros e, a meio do percurso, onde passa sobre uma colina que divide as duas aldeias, atravessa perpendicularmente, como já foi dito, a estrada velha, monótona e solitária conhecida por Estrada de Long Ash, que segue direita, como uma linha de topógrafo, muitos quilómetros para norte e para sul deste ponto, sobre as fundações de uma estrada romana, e foi mencionada muitas vezes nestas narrativas. Apesar de hoje estar quase deserta e cheia de ervas, no início do século estava bem conservada e era muito frequentada. A luz cintilante parecia vir do ponto preciso onde os caminhos se cruzavam.

— Acho que sei o que aquilo é! — observou alguém do grupo.

Pararam durante algum tempo, a discutir a probabilidade de a luz ter surgido devido a um acontecimento de que lhes tinham chegado rumores, e decidiram subir a colina.

Quando se aproximaram do cimo, as suas suspeitas tornaram-se mais fortes. A Estrada de Long Ash atravessava o seu caminho, à esquerda e à direita, e viram que no cruzamento dos quatro caminhos, sob o poste de sinalização, tinha sido escavada uma sepultura, na qual, à medida que o coro se aproximava, os homens de Sidlinch contratados para a tarefa acabavam de depositar um cadáver. A carroça e o cavalo que tinham levado o corpo até ali ainda lá estavam, em silêncio.

Os cantores e os músicos de Chalk-Newton pararam e observaram enquanto os coveiros enchiam a cova e achatavam a terra até, ficando o buraco cheio, o último atirar as pás para a carroça, preparando-se para partir.

— Quem é aquele qu'enterram ali? — perguntou Lot Swanhills, em voz alta. — N'é o sargent'?

Os homens de Sidlinch tinham estado de tal modo absorvidos na sua tarefa que só agora reparavam nas lanternas do coro de Chalk-Newton.

— O que... Vocês são os cantores de Newton? — perguntaram os homens de Sidlinch.

— Pois, claro. Podrá ser o velh' Sargento Holway qu'enterraram ali?

— É iss'. Ouviram falar dist'então?

O coro não sabia pormenores; apenas que ele se matara com um tiro no domingo anterior, na arrecadação das maçãs.

— Ninguém parece saber porquéquele fez aquilo, ach'. P'lo menos em Chalk-Newton não sabemos — continuou Lot.

— Oh, sim, no inquérito soube-se tud'.

Os cantores aproximaram-se, e os homens de Sidlinch, parando para descansar depois dos seus labores, contaram a história.

— Foi tudo por causa do filho, pobre velho. Partiu-lhe o coração.

— Mas o filh'é soldado, n'é; agora está c'o regiment' nas Índias Orientais?

— Sim. E foi duro pr'ó exército lá, ultimamente. Foi uma pen'ó pai ter o persadid'a ir. Mas o Luke não devia ter condenad'o sargento por isso, porque fez p'lo melhor.

Em resumo, as circunstâncias foram as seguintes: o sargento que tinha tido este triste fim, pai do jovem soldado que fora com o regimento para o Oriente, vivera pacatamente a sua experiência militar, que terminara muito antes do deflagrar da grande guerra com França. Aquando da sua dispensa, depois de ter devidamente cumprido o serviço, regressou à sua vila natal, casou, e submeteu-se obsequiosamente à vida doméstica. Mas a guerra em que a Inglaterra se viu envolvida de seguida valeu-lhe muitas aflições, pois a idade e a doença impediram-no de voltar a ser um membro activo do exército. Quando o seu único filho se fez um jovem viril, e surgiu a questão acerca do que viria a fazer da vida, o rapaz manifestou o desejo de ser mecâni-

co. Mas o seu pai recomendou, entusiasticamente, o exército.

— Os ofícios não valem nada hoje em dia — disse ele. — E se a guerra com os franceses durar, e durará, os ofícios estarão ainda pior. O exército, Luke, é a coisa certa p'ra ti. Foi o que me fez homem e será o que te fará homem. Não tiv' a mesma sorte que tu terás nestes grandiosos tempos agitados.

Luke hesitou, pois era um jovem caseiro e pacífico. Mas, confiando respeitosamente no discernimento do pai, acabou por ceder e alistou-se no Regimento — de Infantaria. No decorrer de algumas semanas, foi enviado para a Índia, ao encontro do regimento que se notabilizara no Oriente sob o General Wellesley

Mas Luke não teve sorte. Indirectamente, chegaram notícias de que estava doente; e num dos últimos dias, quando passeava, o seu velho pai recebera novas de que uma carta o esperava em Casterbridge. O sargento mandou que um mensageiro particular percorresse os 14 quilómetros de distância, e a carta foi paga e levada para casa; mas apesar de, como adivinhara, a carta ser de Luke, o seu conteúdo tinha um sentido inesperado.

A carta fora escrita numa altura de grande depressão. Luke dizia que a sua vida era um fardo e uma escravidão e censurava amargamente o pai por o ter aconselhado a embarcar numa carreira para a qual se sentia inadequado. Deu consigo a sofrer fadigas e doenças, sem obter glória, comprometido com uma causa que não compreendia nem valorizava. Não fora o mau conselho do pai, Luke estaria a trabalhar confortavelmente num ofício, na vila que nunca desejara abandonar.

Depois de ler a carta, o sargento avançou alguns passos até ficar bem longe da vista de toda a gente, e sentou-se no declive à beira da estrada.

Quando se levantou, meia-hora depois, parecia enfraquecido e destroçado, e a partir daquele dia o seu ânimo natural abandonou-o. Profundamente ferido pelas ferroadas sarcásticas do filho,

deixou-se levar pelo álcool cada vez mais frequentemente. A sua mulher morrera alguns anos antes, e o sargento vivia sozinho na casa que fora dela. Numa manhã do mês de Dezembro de que falamos, a detonação de uma arma foi ouvida nas imediações de sua casa e, ao entrarem, os vizinhos encontraram-no moribundo. Disparara sobre si próprio, com uma pederneira velha que usava para assustar pássaros; e, pelo que ele tinha dito no dia anterior e pelas medidas que tomara no caso da sua morte, não havia qualquer dúvida de que este fim tinha sido planeado deliberadamente, como consequência do esmorecimento em que havia caído devido à carta do filho. O júri emitiu um veredicto de *felo de se*.

— Aqui está a carta do filho dele — disse um dos homens de Sidlinch.

— Foi encontrada no bolso do pai del'. Podem ver p'lo estado dela quantas vezes el'a leu. Maneira que seja feit'à vontade do Senhor, porqu'é assim que tem de ser, quer s'queira quer não.

A sepultura estava coberta e nivelada, sem qualquer montículo sobre ela. Então, os homens de Sidlinch despediram-se do coro de Chalk-Newton, desejando uma boa noite, e partiram na carroça em que tinham transportado o corpo do sargento até à colina. Quando deixaram de os ouvir, e o vento varreu o túmulo isolado com o habitual silvo de indiferença, Lot Swanhills dirigiu-se ao velho Richard Toller, o oboísta:

— É duro pr'um homem, e ele er'um velh' soldad', ser tratad'assim, Richard. Não q'o sargento tenha estad' numa batalha maior do que pl'um pasto de mei'ectar, é verdade. Mas mesm'assim a su'alma devia de ter as mesmas chances c'as dos outros homens, hã?

Richard respondeu que era da mesma opinião:

— O que dizem de 'toar um cântic' sobr'a sepultura, com'é Natal, e não há pressa p'ra comecarmes lá embaixo na paróquia, e não demora dez minutos, e n'há vivalm'aqui em cima pra nos dizer que não, ou pra saber dist'?

Lot assentiu:

— O homem deve de ter as suas chances — repetiu.

— Também podem cuspir na campa, que lhe fazem o mesm' bem que farão co que lh'entoarem, agora qu'está tão longe — disse Notton, o homem do clarinete e o céptico declarado do coro. — Mas concordo, s'os outros também.

Então, formaram um semicírculo ao lado da terra recém-mexida, e despertaram o ar fastidioso com o famoso número dezasseis do seu repertório, que Lot declarou ser aquele que melhor se adaptava à ocasião e ao estado de espírito:

Ele vem para libertar os presos,
Pela escravidão de Satã detidos.

— Ó diabo!, nunca tínhamos tocado pra um homem mort'antes — disse Ezra Cattstock quando, depois de terem concluído o último verso, ficaram meditando durante um momento. — Mas ist' parece mais mis'ricordioso do qu'ir'embora e deixá-lo, como's outros f'lanos fizeram.

— Agora voltemos a Newton, e quand' estivermos p'la casa do pastor, será mei-noit'e meia — disse o líder.

Porém, ainda não tinham feito mais do que recolher os instrumentos quando o vento lhes fez chegar o barulho de um veículo a ser conduzido rapidamente pela mesma estrada de Sidlinch por onde os coveiros se haviam retirado há pouco. Para evitar serem atropelados quando avançassem, esperaram que o viajante obscurecido, quem quer que fosse, passasse por eles no sítio onde se encontravam, na zona mais larga do cruzamento.

Passado meio minuto, a luz das lanternas alumiu uma carruagem alugada, puxada por um cavalo suado e exausto. O veículo chegou ao poste de sinalização, quando uma voz lá dentro gritou:

— Pára! — O condutor puxou as rédeas. A porta da carruagem abriu do interior, e de lá saltou um soldado raso, com o uniforme de um regimento de linha. Olhou em volta, parecendo surpreso por ver os músicos ali parados.

— Enterraram aqui um homem? — perguntou.

— Não. Não somos gente de Sidlinch, graças'a Deus; somos o coro de Newton. Mas um homem acabou de ser enterrad'aqui, é verdade; e nós 'toámes um cântic' sobr'o esqu'let' do pobre mortal. O quê... Os meus olhos vêem à minha frent'o jovem Luke Holway, que foi co' seu regimento pr'ás Índias Orientais, ou vej'o seu espírito vind'o camp' de batalha? É o filho qu'escreveu a carta...

— Não. Não me façam perguntas. O funeral terminou, então?

— Não houv'um funeral, cristão, ist'é. Mas 'tá enterrad', iss'é certo. Deve ter vist'os homens que voltavam na carroça vazia.

— Como um cão numa vala, e tudo culpa minha!

Permaneceu em silêncio, olhando para a sepultura, e eles não puderam deixar de sentir compaixão.

— Meus amigos — disse ele —, agora compreendo melhor. Vocês cantaram paz à sua alma, julgo eu, por caridade entre vizinhos? Agradeço-lhes, do fundo do coração, pela vossa amável compaixão. Sim, sou o miserável filho do Sargento Holway; sou o filho que causou a morte do seu pai, tanto como se o tivesse feito com as minhas próprias mãos!

— Não, não. Não sejas tão duro convosc', jovem. Ele já andav'em baixo há algum tempo, dia sim, dia não, foi o qu'ouvimos dizer.

— Estávamos no Oriente, quando lhe escrevi. Tudo me parecia correr mal. Logo depois de a minha carta ter seguido, mandaram-nos regressar a casa. É por isso que me vêem aqui. Assim que chegámos ao quartel em Casterbridge, ouvi falar dist'... Maldito seja eu! Atrever-me-ei a seguir o meu pai e acabar comigo, também. É a única coisa que resta fazer!

— Não vos precipitais, Luke Holway, volt'a dizer; mas tentai corrigir isto p'la vossa vida f'tura. E talvez o voss' pai sorria um sorriso vind'o céu sobre vós por iss'.

Abanou a cabeça.

— Não tenh'a certeza disso! — respondeu amargamente.

— Tentai ser merecedor do qu'ó voss'pai tinha de melhor. Não é demasiad' tarde.

— Achais que não? Imagin' que seja!... Bem, vou voltar para trás. Obrigado p'lo vosso bom conselho. Terei por que viver, de qualquer mod'. Vou mudar o corpo do pai para um cemitério cristão decente, nem que o faça com as minhas próprias mãos. Não poss' salvar a sua vida, mas poss' dar-lhe uma sepultura digna. Ele não repousará neste sítio maldito!

— Iss'. Com'ó noss' pastor diz, é um c'stume bárbaro qu'aínda têm em Sidlinch, e deviam acabar co'ele. O homem também era soldado. Vede, o nosso pastor n'é com'ó voss'em Sidlinch.

— Ele diz que é bárbaro, diz? E é! — gritou o soldado. — Agora oiçam bem, amigos... — então, perguntou se eles aumentariam a dívida que ele tinha para com o coro levando a cabo, confidencialmente, a remoção do corpo do suicida para o cemitério não de Sidlinch, uma paróquia que agora odiava, mas de Chalk-Newton. Ele dar-lhes-ia tudo o que possuísse para o fazerem.

Lot perguntou a Ezra Cattstock o que pensava disso.

Cattstock, o violoncelista, que também era sacristão, vacilou e aconselhou o jovem soldado a começar por sondar o reitor.

— Talvez seja qu'ele desaprove, e também pode ser que não. O pastor de Sidlinch é um homem dur', é verdad', e disse que s'agente se matasse de cabeça quent' tinha de sofrer as consequências. Mas o noss' não pensa assim nunca, e pod'eixar.

— Como se chama ele?

— Sr. Oldham, o honorável e reverend'irmão do Lord Wessex. Mas não precisais de ter med'ele por iss'. Ele vai flar convosc' com'um homem do pov', desde que não tenhais bebid' tant' que tenhais ficad'com mau hálit'.

— Ó, o mesmo de antes. Vou perguntar-lhe. Obrigado. E assim que isso estiver feito...

— O quê?

— Há guerra em Espanha. Ouvi dizer que iríamos para lá. Tentarei provar a mim próprio que sou o homem que o meu pai desejava que fosse. Calculo que não consiga, mas tentarei, do meu modo frouxo. Ao menos isso juro, aqui, sobre o seu corpo. Deus é testemunha — Luke bateu com a palma da mão no poste branco com tanta força, que este abanou. — Sim, há guerra em Espanha; e uma nova oportunidade para que eu seja digno do meu pai.

Assim, naquela noite a questão ficou encerrada. Que o soldado tinha posto em acção uma das promessas que fizera tornou-se evidente, pois durante a semana de Natal o reitor foi ao cemitério quando Cattstock lá estava, e pediu-lhe que descobrisse um sítio que fosse adequado para um tal enterro, acrescentando que tinha privado vagamente com o falecido sargento e que não tinha conhecimento de qualquer lei que o impedisse de aprovar a trasladação, tendo as normas sido cumpridas à letra. Mas como não queria que parecesse que o que o motivava era a oposição ao seu vizinho de Sidlinch, estipulara que o acto de caridade deveria ser levado a cabo à noite, de modo tão discreto quanto possível, e que a sepultura deveria ficar numa zona recôndita do cemitério.

— É melhor consultar o jovem a este respeito, imediatamente — acrescentou o reitor.

Mas antes que Ezra tivesse feito alguma coisa, Luke foi até casa dele. A sua licença fora interrompida devido a novos desenvolvimentos da guerra na Península e, tendo sido compelido a regressar ao seu regimento imediatamente, foi forçado a deixar a exumação e o novo enterro nas mãos dos seus amigos. Estava tudo pago e ele implorou a todos que cumprissem a tarefa de imediato.

Com isto, o soldado partiu. No dia seguinte, Ezra, reflectindo sobre o assunto, voltou a dirigir-se à casa paroquial, atingido por uma preocupação repentina. Lembrara-se que o sargento tinha sido enterrado sem caixão, e era possível que o corpo tivesse sido atravessado por

uma estaca. A tarefa seria mais delicada do que tinham suposto inicialmente.

— Sim, é verdade! — murmurou o reitor. — Temo que afinal não possa ser feito.

O acontecimento seguinte foi a chegada de uma lápide, por portador, vinda da vila mais próxima, a ser deixada em casa de Mr. Ezra Cattstock; todas as despesas estavam pagas. O sacristão e o portador colocaram a lápide no anexo do primeiro; e Ezra, encontrando-se sozinho, pôs os óculos e leu a inscrição breve e simples:

AQUI JAZ O CORPO DE SAMUEL HOLWAY,
ANTIGO SARGENTO AO SERVIÇO DO
REGIMENTO — DE INFANTARIA DE
SUA MAJESTADE,
QUE DEIXOU ESTA VIDA A 20 DE
DEZEMBRO DE 180—.
ERGUIDA por L. H.
«NÃO SOU DIGNO DE SER CHAMADO
VOSSO FILHO.»

Ezra dirigiu-se novamente à casa paroquial, à beira-rio.

— A lápide chegou, senhor. Mas tenh' medo que não se possa fazer não.

— Gostaria de lhe prestar esse serviço — disse o incumbente, distintamente velho. — E renunciaria a qualquer remuneração de boa vontade. Contudo, se tu e os outros acham que não conseguem levá-lo a cabo, não sei o que dizer.

— Bem, senhor, perguntei a uma mulher de Sidlinch sobre o enterro dele, e o que eu pensava parece verdade. Enterraram ele c'uma estaca de metr'ioitenta plo corpo, do bardo d'ovelhas da pastagem do Norte, embora não o admitam agora. E a questão é, val'a pena a mudança, considrand'o embarço?

— Tiveste mais notícias do rapaz?

Ezra apenas soubera que ele tinha embarcado nessa semana para Espanha, com o resto do regimento.

— E s'ele estiver tão desesp'rado como parecia, talvez nunca mais o vejamos aqui em Inglaterra.

— É um caso bicudo — disse o reitor.

Ezra discutiu o assunto com o coro; um deles sugeriu que a lápide fosse colocada no cruzamento. Isso foi considerado inviável. Outro disse que talvez pudesse ser posta no cemitério, sem se remover o corpo; mas isso foi considerado desonesto. Portanto, nada se fez.

A lápide permaneceu no anexo de Ezra até que, tendo-se cansado de a ver ali, a escondeu entre os arbustos, no fundo do seu jardim. Por vezes, o assunto ressurgia entre eles, mas terminava sempre com:

— Considrando como foi enterrad', dificilmente podemos fazer ist'.

Havia sempre a ideia de que Luke nunca mais regressaria, uma impressão tornada mais forte pelas tragédias que se dizia terem assolado o exército, em Espanha. Isto tendia a tornar a inércia deles permanente. A lápide foi ficando verde durante o tempo que permaneceu virada ao contrário, sob os arbustos de Ezra; então, uma árvore à beira-rio foi deitada abaixo pelo vento e, caindo sobre ela, partiu-a em três pedaços. Finalmente, os pedaços ficaram soterrados em folhas e bolor.

Luke não tinha nascido em Chalk-Newton, e deixara de ter quaisquer relações em Sidlinch, por isso não chegaram notícias dele a nenhuma das vilas, durante a guerra. Mas, depois de Waterloo e da queda de Napoleão, entrou um dia em Sidlinch um sargento-mor inglês, coberto de divisas e, ao que parece, pleno de glória. O serviço no estrangeiro tinha mudado Luke Holway de tal maneira, que só quando ele disse o seu nome é que os habitantes o reconheceram como sendo o único filho do sargento.

Ele servira com uma eficiência inabalável durante as campanhas peninsulares, comandado por Wellington; tinha lutado no Buçaco, em Fuentes d'Onore, Ciudad Rodrigo, Badajoz, Salamanca, Vittoria, Quatre Bras, e Waterloo; e agora regressara para desfrutar de uma pensão mais do que merecida e descansar na sua terra natal.

Permaneceu em Sidlinch pouco mais do que o tempo suficiente para tomar uma refeição à

chegada. Nessa mesma tarde, seguiu a pé pela colina para Chalk-Newton, passando o poste de sinalização e dizendo, ao olhar para aquele local: «Graças a Deus: ele não está ali!» O anoitecer estava iminente quando chegou à segunda vila; mas seguiu directamente para o cemitério. Ao entrar, ainda havia luz suficiente para distinguir as lápides umas das outras, e Luke observou-as atentamente. Porém, apesar de ter procurado na parte da frente, perto da estrada, e na parte de trás, junto ao rio, não conseguiu encontrar o que desejava: o túmulo do sargento Holway e a lápide com a inscrição «NÃO SOU DIGNO DE SER CHAMADO VOSSO FILHO.»

Saiu do cemitério e fez perguntas. O velho, honorável e reverendo reitor tinha morrido, bem como vários membros do coro; mas, pouco a pouco, o sargento-mor ficou a saber que o seu pai permanecia no cruzamento da Estrada de Long Ash.

Luke seguiu, melancólico, o caminho para casa, o que, percorrendo-o sem se desviar, o obrigava a passar novamente pelo local, pois não havia outra estrada entre as duas vilas. Mas já não podia passar por aquele sítio, que vociferava acusações no tom de voz do pai; passou a cerca e vagueou sinuosamente pelos campos arados, para evitar aquele sítio. Luke tinha suportado muitas lutas e fadigas por pensar que estava a repor a honra da família e a fazer rectificações nobres. Porém, o seu pai permanecia em degradação. Era mais um sentimento do que um facto que o corpo do pai tinha sido obrigado a sofrer por causa das suas próprias ofensas; mas, devido à sua sensibilidade exacerbada, parecia-lhe que os esforços que fizera para restabelecer o seu carácter e apaziguar a alma do insultado tinham falhado.

Esforçou-se, contudo, por se livrar da sua letargia e, porque não gostava da sociedade de Sidlinch, arrendou uma pequena casa em Chalk-

-Newton, que estava vazia havia muito. Aí viveu sozinho, tornando-se num verdadeiro eremita, e não permitindo a entrada a nenhuma mulher.

No Natal após ter-se instalado ali, estava sentado no canto da chaminé, sozinho, quando ouviu umas notas ténues ao longe, e pouco depois irrompeu uma melodia do lado de fora da sua janela. Vinha dos cantores, como de costume; e apesar de muitos dos cantores veteranos já terem partido para o eterno descanso, incluindo Ezra e Lot, ainda se cantavam os mesmos velhos cânticos, saídos dos mesmos velhos livros. Ali ressoaram, através das persianas do sargento-mor, os versos familiares que o coro defunto tinha entoado sobre a sepultura do seu pai:

Ele vem para libertar os presos,
Pela escravidão de Satã detidos.

Quando terminaram, seguiram para outra casa, deixando-o com o silêncio e a solidão anteriores.

O pavio chamuscado da vela precisava de ser cortado, mas ele não o cortou, e permaneceu sentado até a vela se extinguir no castiçal, produzindo sombras ondeantes no tecto.

A alegria natalícia da manhã seguinte foi quebrada ao pequeno-almoço pela notícia trágica que se espalhou pela vila como vento. O sargento-mor Holway tinha sido encontrado com um tiro na cabeça, disparado por si próprio, no cruzamento da Estrada de Long Ash, onde o seu pai jazia.

Sobre a mesa, em casa, o soldado tinha deixado um pedaço de papel no qual escrevera o seu desejo de ser enterrado no cruzamento, ao lado do pai. Mas o papel foi acidentalmente empurrado para o chão e desprezado até ao enterro, que decorreu do modo convencional, no cemitério.

Natal de 1897.

NOTA

* Tradução feita ao abrigo da Bolsa de Apoio ao Doutoramento da Universidade

de Lisboa (Faculdade de Letras).

AS IGREJAS SALVAS

Marcel Proust

(Trad. João Figueiredo)

OS CAMPANÁRIOS DE CAEN. A CATEDRAL DE LISIEUX.

JORNADAS DE AUTOMÓVEL*

Saído de... com a tarde já muito avançada, não tinha tempo a perder se queria chegar antes da noite a casa dos meus pais, mais ou menos a meio caminho entre Lisieux e Louviers. À minha direita, à minha esquerda, diante de mim, as janelas do automóvel, que eu mantinha fechadas, emolduravam, por assim dizer, envidraçando-o, o belo dia de Setembro que, mesmo ao ar livre, apenas se via através de uma espécie de transparência. Do ponto mais longínquo em que nos avistavam, junto à estrada em que permaneciam curvadas, velhas casas mancadas corriam pressurosas à nossa frente, estendendo-nos algumas rosas frescas ou mostrando-nos com orgulho a jovem malva-rosa que tinham criado e que as ultrapassava já em altura. Outras casas surgiam apoiadas ternamente a uma pereira que a sua velhice cega tinha a ilusão de ainda estacar, e apertavam-na contra o coração mortificado em que a árvore tinha para sempre imobilizado e incrustrado a irradiação magra e apaixonada dos seus ramos. Logo a estrada curvou e, uma vez nivelada com o talude que a bordejava pela direita, apareceu a planície de Caen sem a cidade que, contida porém na extensão que eu tinha diante dos olhos, não se deixava ver nem adivi-

nhar por causa da distância. Solitários, elevando-se da superfície uniforme da planície e como que perdidos em campo aberto, subiam para o céu os dois campanários de Santo Estêvão. Não tardámos a ver três: o campanário de São Pedro juntara-se-lhes.¹ Reagrupados numa tripla agulha montanhosa, apareciam, como muitas vezes em Turner, qual o mosteiro ou o castelo que dá nome ao quadro, mas que, no meio da imensa paisagem de céu, de vegetação e de água, ocupa tão pouco espaço, parece tão episódico e momentâneo como o arco-íris, a luz das cinco da tarde e a pequena camponesa que, em primeiro plano, se faz ao caminho entre os seus cestos. Os minutos passavam, seguíamos depressa e, contudo, os três campanários estavam sempre sozinhos diante de nós, como pássaros pousados na planície, imóveis, e que se distinguem à luz do sol. Depois, rasgando-se a distância como uma bruma que desvela, por completo e em todo o pormenor, uma forma invisível no instante anterior, apareceram as torres da Trindade ou, melhor, apenas uma torre, de tal modo escondida com exactidão a outra atrás de si. Mas desviou-se, a outra avançou e alinharam-se ambas. Por fim, um campanário atrasado (o de São Salva-

dor, suponho) veio, numa curva audaciosa, colocar-se face a elas. Então, entre os campanários multiplicados, e em cujo declive se distinguia a luz que àquela distância víamos sorrir, a cidade, baixa, resignando-se à elevação deles sem a poder igualar, expandia a pique e em subidas verticais a fuga complicada mas franca dos seus telhados. Tinha pedido ao motorista que parasse um momento diante dos campanários de Santo Estêvão mas, lembrando-me de como tínhamos sido lentos a alcançá-los, a eles, que desde o início pareciam tão próximos, tirei o relógio para ver quantos minutos demoraríamos ainda, quando o automóvel fez uma curva e me pôs aos seus pés. Durante tanto tempo inatingíveis ao esforço da nossa máquina que parecia patinar em vão na estrada, sempre à mesma distância deles, foi somente nos últimos segundos que a velocidade de todo aquele tempo, totalizada, se tornou perceptível. E, gigantes, dominadores do cume da sua altura, atiravam-se tão rudemente para a nossa frente que parámos mesmo a tempo de não esbarrarmos contra o pórtico.

Prosseguimos o nosso caminho. Tínhamos deixado Caen havia já muito tempo, e a cidade, depois de nos ter acompanhado durante alguns segundos, desaparecera, de maneira que, deixados sós no horizonte a ver-nos fugir, os dois campanários de Santo Estêvão e o campanário de São Pedro agitavam ainda em sinal de adeus os seus cimos ensoalhados. Às vezes, um ocultava-se para que os dois outros nos pudessem avistar ainda um instante; em breve, não vi mais que dois. Por fim, giraram uma última vez sobre si próprios como duas agulhas de ouro, e desapareceram da minha vista. Não raro, desde então, passando ao sol poente na planície de Caen, reví-os, por vezes de muito longe, e eram apenas como duas flores pintadas no céu, sobre a linha baixa dos campos; por vezes, um pouco mais de perto, já alcançados pelo campanário de São Pedro, semelhantes às três raparigas de uma lenda abandonadas numa solidão em que começava a cair a obscuridade; e enquanto me afasta-

va via-os timidamente procurar o seu caminho e, depois de algumas tentativas trôpegas e de uns quantos tropeções desastrados das suas nobres silhuetas, via-os fechar-se uns contra os outros, deslizar um atrás do outro, desenhando no céu ainda róseo uma única forma escura, deliciosa e resignada, e esconder-se na noite.

Começava a desesperar de chegar a Lisieux a horas de passar o serão com os meus pais, que felizmente não tinham sido avisados da minha chegada, quando pela hora do crepúsculo nos metemos por um declive rápido no fim do qual, na concavidade sangrante de sol em que descíamos a toda a velocidade, vi Lisieux, que aí nos tinha precedido, reerguer e alinhar à pressa as suas casas feridas, as suas altas chaminés tintas de púrpura; num instante, tudo tinha retomado o seu lugar e, quando alguns segundos mais tarde nos detivemos à esquina da Rue aux Fèvres, as velhas casas cujos finos troncos de madeira nervurada desabrochavam nos suportes das vigas sob a forma de cabeças de santos ou de demónios pareciam não ter vacilado desde o século XV. Uma avaria no carro obrigou-nos a ficar em Lisieux até ao cair da noite. Antes de partirmos, quis rever na fachada da catedral algumas folhagens de que fala Ruskin, mas as débeis candelas que iluminavam as ruas da cidade não chegavam à praça em que a Notre-Dame estava quase imersa na escuridão. Avancei, todavia, querendo pelo menos tocar com a mão a floresta de pedra de que brotava o pórtico e entre cujas áleas tão nobremente talhadas desfilou talvez a pompa nupcial de Henrique II de Inglaterra e de Leonor de Aquitânia. Mas no momento em que dela me aproximava tacteando, uma súbita claridade inundou-a: tronco após tronco, os pilares saíram da noite, destacando vivamente, em plena luz sobre um fundo de sombra, o relevo abundante das suas folhas de pedra. Era o meu motorista, o engenhoso Agostinelli que, enviando às velhas esculturas a saudação do presente cuja luz já só servia para melhor ler as lições do passado, dirigia sucessivamente para todas as partes do pór-

tico, à medida que eu as queria ver, os faróis do seu automóvel². E ao voltar para o carro, vi um grupo de crianças que a curiosidade aí reunira e que, inclinando sobre o farol as cabeças cobertas de caracóis que palpitavam naquela luz sobrenatural, recompunham aqui, como que projectada por um raio vindo da catedral, a figuração angélica de uma Natividade. Quando deixámos Lisieux era noite cerrada; o meu motorista tinha vestido uma grande capa de borracha e coberto a cabeça com uma espécie de coifa que, envolvendo a plenitude do seu jovem rosto imberbe, o fazia assemelhar-se, enquanto nos embrenhá-vamos cada vez mais depressa na noite, a um peregrino ou, antes, a uma religiosa da velocidade. De tempos a tempos — santa Cecília improvisando num instrumento ainda mais imaterial — tocava no teclado e movimentava um dos jogos daqueles órgãos escondidos no automóvel e de cuja música, embora contínua, apenas nos apercebíamos nessas mudanças de registo que são as mudanças de velocidade; música por assim dizer abstracta, toda símbolo e toda número, e que faz pensar na harmonia que produzem, diz-se, as esferas, quando giram no éter. Mas na maior parte do tempo, limitava-se a segurar a roda — a roda da direcção (que se chama volante) — muito semelhante às cruzes de consagração que seguram os apóstolos adossados às colunas do coro da Sainte-Chapelle de Paris, à cruz de São Bento e, em geral, a qualquer estilização da roda na arte da Idade Média. Não parecia servir-se dela, de tal modo se mantinha imóvel, mas agarrava-a como teria agarrado um símbolo de que se devesse fazer acompanhar. Também os santos nos pórticos das catedrais seguram, um, uma âncora; outro, uma roda, uma harpa, uma foice, uma grelha, uma trompa de caça, pincéis. Mas se estes atributos se destinavam em geral a lembrar o ofício em que esses homens se distinguiram enquanto viviam, eram também por vezes a imagem do instrumento pelos quais pereceram. Fique para sempre o volante do jovem motorista que me conduziu o símbolo do seu talento, mais

do que a prefiguração do seu suplício! Tivemos de parar numa aldeia onde fui durante alguns instantes, para os habitantes, o «viajante» que deixou de existir por causa dos caminhos-de-ferro e que o automóvel ressuscitou; aquele a quem a criada nos quadros flamengos serve o último copo antes da partida; que vemos nas paisagens de Cuyp, detendo-se para perguntar o caminho, como diz Ruskin, «a um transeunte cuja aparência basta para se perceber que é incapaz de o informar» e que, nas fábulas de La Fontaine, cavalga ao Sol e ao vento, coberto com um balandru quente no princípio do Outono, «quando a precaução ao viajante é boa», — aquele «cavaleiro» que, na realidade, já não existe e que no entanto ainda entrevemos algumas vezes a galopar na maré baixa, à beira-mar, quando o Sol se põe (saído sem dúvida do passado em benefício das sombras da tarde), fazendo da paisagem de mar que temos diante dos olhos uma «marinha» que data e assina, pequena personagem que parece acrescentada por Lingelbach, Wouwermans ou Adriano Van de Velde de modo a satisfazer o gosto por pequenos episódios com figuras dos ricos comerciantes de Harlem, apreciadores de pintura, a uma praia de Guilherme Van de Velde ou de Ruysdael. Mas sobretudo, desse viajante, o que o automóvel nos devolveu de mais precioso, é a admirável independência que o fazia partir à hora que bem entendia e parar onde lhe aprouvesse. Compreender-me-ão todos aqueles a quem o vento, ao passar, tenha subitamente despertado o desejo de fugir com ele até ao mar, onde poderão ver, em vez dos pavimentos inertes da aldeia batidos em vão pela tempestade, as ondas levantadas retribuir-lhe golpe por golpe, rugido por rugido; todos aqueles, sobretudo, que sabem o que pode ser, em certos serões, a perspectiva de se fecharem com a sua dor durante toda a noite; todos os que conhecem a alegria que é, depois de se ter lutado longamente contra a angústia, assim que se começa a subir para o quarto abafando as batidas do coração, poder parar e dizer de si para si: «Ora essa! Não, não

vou subir; sele-se o cavalo, prepare-se o automóvel», e fugir toda a noite, deixando para trás as aldeias onde a nossa dor nos teria sufocado, onde a adivinhamos debaixo de cada pequeno telhado que dorme, enquanto passamos a toda a velocidade, sem sermos por ela reconhecidos, longe das suas investidas.

Mas o automóvel parou na curva de um caminho fundo, diante de um portão aveludado de íris murchas e rosas. Tínhamos chegado à morada dos meus pais. O motorista toca a buzina para que o jardineiro nos venha facilitar a entrada, essa buzina cujo som nos desagrada pela sua estridência e monotonia, mas que todavia, como qualquer matéria, se pode tornar belo quando impregnado de um sentimento. No coração dos meus pais ressoou alegremente como uma palavra inesperada... «Parece-me ter ouvido... Mas então, só pode ser ele!» Levantam-se, acendem uma vela protegendo-a cuidadosamente do

vento entrado pela porta que a impaciência já os fez abrir, enquanto ao fundo do jardim a buzina, cujo som tornado alegre, quase humano, já não podem desconhecer, não cessa de lançar o seu anúncio uniforme como a ideia fixa da alegria próxima dos meus pais, insistente e repetida como a ansiedade crescente de ambos. E ocorria-me que, no *Tristão e Isolda* (no segundo acto, a princípio, quando Isolda agita o seu agasalho como um sinal; mais tarde, no terceiro acto, ao chegar o navio), é, primeiro, à repetição estridente, indefinida e cada vez mais rápida de duas notas cuja sucessão é por vezes produzida pelo acaso no mundo desorganizado dos ruídos; e, da segunda vez, à flauta de um pobre pastor, à intensidade crescente, à insaciável monotonia da sua toada singela, que Wagner, por uma aparente e genial abdicação da sua força criativa, confiou a expressão da mais prodigiosa espera de felicidade que alguma vez encheu a alma humana.

NOTAS

- 1 Abstenho-me, naturalmente, de reproduzir neste volume as numerosas páginas que escrevi sobre igrejas no *Figaro*, por exemplo, «A igreja de aldeia» (mesmo que muito superior, na minha opinião, a muitas outras que leremos adiante). Mas tinham entrado para *À la Recherche du Temps Perdu* e eu não me podia repetir. Se abri uma excepção para esta, é porque em *Du Côté de chez Swann* é apenas citada parcialmente algures, entre aspas, como exemplo do que escrevi na minha infância. E no IV volume (ainda não aparecido) de *À la Recherche du Temps Perdu*, a publicação no *Figaro* desta página reescrita é o assunto de todo um capítulo.
- 2 Não podia de todo prever, quando escrevi estas linhas, que sete ou oito anos mais tarde este jovem me pediria para dactilografar um livro meu, aprenderia a pilotar aviões sob o nome de Marcel Swann, no qual associara amigavelmente o meu nome de baptismo e o nome de uma das minhas personagens, e encontraria a morte aos vinte e seis anos num acidente de aviação ao largo de Antibes.

* [N. do T.] Este texto é a primeira parte — uma espécie de prólogo — de um ensaio mais longo e erudito sobre Ruskin e as catedrais góticas francesas. Foi publicado pela primeira vez em 1907, no jornal *Le Figaro* de 19 de Novembro. O ensaio completo, intitulado «Em memória das igrejas assassinadas», foi incluído pelo autor na colectânea *Pastiches et mélanges*, publicada em 1919. Trata-se de um dos vários ensaios que Proust escreveu na época em que traduziu e leu de modo intensivo o crítico vitoriano, e que corresponde *grosso modo* ao interregno que mediou entre o abandono de *Jean Santeuil*, o romance falhado de juventude, e o começo da redacção ininterrupta de *À la recherche du temps perdu*. Face ao texto de 1919, as variantes do dactiloscrito, do *Figaro* e das provas de *Pastiches et mélanges* são mínimas e estão repertoriadas em Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, ed. Pierre Clarac & Yves Sandre, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», pp. 716-717. A tradução segue a versão definitiva.

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 MARX

Hans Ulrich Gumbrecht

SOBRE A SUSTENTABILIDADE DAS IDEIAS: O CASO SINGULAR DE KARL MARX*

Romântico, no duplo sentido da palavra, e, portanto, até mesmo potencialmente nostálgico foi o passado fim-de-semana de motins em Hamburgo ¹, além de tantos outros efeitos e aspectos. Romântico e nostálgico porque no contexto de uma cultura europeia contemporânea, que submeteu qualquer uso da violência ao tabu e à proibição, lembra que antigamente a violência (sobretudo na época altamente canonizada da revolução burguesa) era um meio legítimo da política, quando não mesmo um valor; romântico e nostálgico sobretudo, porém, porque não poucos dos manifestantes violentos — mais uma vez após um longo período — fizeram referência explícita e com intenção normativa ao Marxismo, assim que lhes perguntaram acerca dos objectivos das suas acções, ou seja, acerca das suas representações de um futuro melhor: a «China antes de 1976» esteve no cerne da maioria das respostas, a China antes da morte de Mao, portanto, e antes da liquidação política da «Revolução Cultural», da qual hoje uma nova burguesia administrativa entre Pequim e Xangai manifestamente se quer lembrar como uma idade de ouro.

Se durante a vida Mao usufruiu de um culto e poder divinos, esta presença quase transcendental do passado, dos anos cinquenta e sessenta,

«abandonou entretanto e há muito o seu templo» (o seu mausoléu na capital chinesa), para usar uma expressão de Heidegger, do ensaio «A origem da obra de arte». Aí já se encontra pouco culto, os tempos oficiais de visita foram reduzidos a um mínimo semanal — e Mao partilha este fado (presumivelmente?), com todos aqueles grandes símbolos nacionais do seu tempo, nos quais as ideias de Karl Marx parecem ter-se concentrado e encarnado: com Lenine, cujo cadáver embalsamado hoje em Moscovo já quase não se pode ver, tanto que rumores sobre uma degradação física já afastaram a aura da memória; com Estaline, cujo monumento do lugar de nascimento, solenemente inaugurado dois anos antes da sua morte em Gori, na Geórgia, mantendo hoje, deliberadamente, a coreografia original de 1951, apenas consegue preservar a memória dos tristes tempos da dependência da União Soviética; e, mais cedo ou mais tarde, algo de semelhante há-de acontecer às equivalentes formas de culto no Vietname, Cuba ou Coreia do Norte.

Se agora, no entanto, na invocação da «China antes de 1976» como inspiração colectiva de uma imaginação de felicidade, a referência à figura de Mao desvaneceu e de facto desapareceu, então estas palavras já não se podem associar à forma

institucional do Marxismo como ideologia de Estado, mas apenas às ideias de Karl Marx, que por mais de um século foram naturalmente a matriz oficial, embora raramente levadas à letra, do Marxismo. Precisamente porque estas ideias não desapareceram com a derrota ou o colapso das suas múltiplas realizações institucionais é o que as coloca, do ponto de vista da cultura mundial, mesmo acima das sagradas escrituras das três grandes religiões monoteístas: a Tora, os Evangelhos e o Corão. Ou, visto de outro modo e diferenciadamente: às ideias de Marx enquanto *corpus* de um texto secular convém um estatuto absolutamente singular no que diz respeito à amplitude e influente intensidade da sua recepção; mesmo em relação ao cânone dos escritos das religiões monoteístas são singulares, porque até hoje e por si só mostraram que é possível preservar uma ressonância viva baseada num texto depois do fim de uma realidade institucional conforme.

A associação da obra de Marx com as sagradas escrituras não pretende ser crítica neste contexto, como se estas ideias tivessem traído a sua própria insistência na secularidade. Antes tenta chamar a atenção para o fenómeno da sua peculiar história de recepção e respectivos pressupostos, que os intelectuais do nosso tempo, e não só, tomaram apenas como um simples facto. Todos os casos de comparação pensáveis, não políticos ou religiosos, ficam bem atrás de Marx: as perspectivas e teses de Freud tiveram uma influência duradoura na vida individual na cultura ocidental nos sucessivos níveis da sua formulação, mas não a tiveram de todo numa dimensão colectiva; Rousseau foi para os revolucionários burgueses do fim do século XVIII e início do século XIX uma digna referência de inspiração, sem que o seu texto fosse entendido como um manual de instruções directas; as obras de figuras como Platão, Descartes ou Kant marcaram muitas gerações de intelectuais, porém nunca tiveram influência na vida de maiorias sociais. Como é que se explica esta atractividade única,

em muitos sentidos, em relação ao texto de Marx? De que componentes imanentes poderá depender?

O que aqui é relevante é a observação de que o texto de Marx — apesar do supracitado e sério preceito da secularidade —, na sua implementação em ideologia política (através da implementação em diferentes «Marxismos»), sempre provocou determinadas formas de comportamento que, de um ponto de vista filológico, correspondem perfeitamente à tipologia dos textos religiosos. Acima de tudo, na insinuação de que estes escritos são dirigidos «a todos nós»; não apenas aos amigos, antagonistas e outros contemporâneos de Karl Marx, mas sim aos mil milhões de homens do seu futuro, cujas condições de vida ele próprio não conseguia imaginar. Esta insinuação de um poder imediato que ultrapassa todas as diferenças históricas foi descrito pelo teólogo protestante Rudolf Bultmann em relação aos Evangelhos com o conceito de «Kerygma».

Em segundo lugar, surgiram pouco depois da revolução soviética de Outubro, como primeiro acontecimento compreensivelmente político inspirado em Marx, acesas discussões acerca do conteúdo do seu texto, a manter como canónico na sua literalidade precisa, e sobretudo acerca da sua interpretação autoritária. Foi, pois, precisamente este o último triunfo na vida política de Lenine, que se repercutiu verdadeiramente a longo prazo de forma negativa: ter associado esta autoridade da manutenção e interpretação do texto ao Partido Comunista (com consequências negativas, de facto, porque o Partido renunciou à oportunidade de dispor de um potencial de sugestões de mudança e realidades alternativas por meio de novas interpretações — de fora, por assim dizer).

Tais observações tornam sem dúvida a questão em torno das razões da singularidade das ideias de Marx ainda mais urgente e interessante — sem lhe dar uma resposta imediata. Devem naturalmente sobrar propostas de resolução no plano da especulação e com diferentes graus de

plausibilidade, uma vez que a evidência empírica ou estritamente lógica pode não se aplicar neste contexto. Em todo o caso, e desde já, uma série de respostas possíveis afastam-se da posição hodierna. As descrições de uma «sociedade sem classes», por exemplo, como uma nova forma de vida colectiva, que deveria motivar a acção revolucionária, permanecem surpreendentemente pálidas na obra de Marx — porque vão pouco mais além de um pensamento sobre o desaparecimento das estruturas tradicionais da hierarquia e da exploração. Além disso, se a teoria da luta de classes, que já se tinha desenvolvido na sua forma básica antes das revoluções europeias de 1848, e depois das experiências de 1848 se diferenciou enquanto caminho para uma nova sociedade, deveria ter funcionado convincentemente como modelo de acção, então a subsequente história política de sucessivos momentos de fracasso também deveria ter largamente reduzido o seu poder persuasivo. Por fim, Marx — no meio da admirável complexidade das suas reflexões —, nos manuscritos tardios à volta do «Capital», não alcançou uma solução para o problema da descrição da autodestruição e anulação do Capitalismo como algo necessário histórica ou sociologicamente.

O que é que permanece fascinante no seu texto — mesmo no seguimento do colapso das instituições e Estados construídos de acordo com as exigências do Marxismo? Há uma resposta, a meu ver, plausível, mesmo provável, que parte de experiências — e traumas — precoces da vida de Karl Marx. Por exemplo, de o seu pai ter visto como inevitável converter-se com a sua família ao Cristianismo pouco após o nascimento do filho em 1818 (ainda para mais à confissão protestante, o que na Trier maioritariamente católica criava uma certa distância), porque, apesar de todas as garantias para os cidadãos judeus confirmadas pela Restauração, tinha razões para assumir que sem este passo deixaria de poder exercer a sua profissão de advogado com êxito. Mas também, e talvez sobretudo, da experiência

de ter de esperar muitos anos até à família não-judia da sua querida Jenny de Vestefália aceitar o matrimónio, sendo ele o mais brilhante de todos os jovens e liceais de Trier.

O que Karl Marx trouxe ao seu máximo desempenho intelectual e literário não foi nem uma postura de solidariedade específica com a classe trabalhadora oprimida nem a utopia de uma igualdade económica total, mas antes a sua paixão muito abrangente, a sua obsessão, aliás, pela justiça de valores [*Wert-Gerechtigkeit*] — mais precisamente por uma justiça no que toca ao valor objectivo das formas de comportamento e de acção. O próprio Marx deve ter crescido com a sensação permanente de que ele e a sua família nunca viveram esta justiça — e nunca teve, até à sua morte, a ocasião de rever esta impressão (pois a larga ressonância internacional e política dos seus escritos só se deu postumamente).

Uma tal fixação específica pela justiça poderia explicar por que é que nenhum outro conceito abrange toda a obra de Marx com semelhante multiplicidade de perspectivas, teses e questões como o conceito de «valor» [*Wert-Begriff*]. Esta fixação conduz a diferenciação dos conceitos valorativos sob a previsão de diferentes contextos sociais e práticos tendencialmente ao infinito, mas desta infinidade de perspectivas não se parece tornar nunca um caminho para a relatividade dos valores. Pelo contrário, mesmo no que diz respeito aos conceitos que construiu enquanto ponto de intersecção de outros conceitos valorativos — tal como o conceito de produto no valor material, valor de mercado, valor de utilidade e valor do trabalho investido convergem —, a questão da objectividade dos valores e por conseguinte da sua justiça não foi anulada.

Contrariamente à concentração de emergências sociais, visíveis e urgentes no mundo histórico de Karl Marx, a questão da justiça dos valores mantém-se actual nas sociedades — aquelas que seguem os princípios de base do Estado social — que tentam eliminar determinados

graus de mal-estar social. O próprio Karl Marx não cresceu de todo sob condições precárias, mas teve a ocasião de se sentir «desvalorizado». Tal sentimento (na maior parte dos casos bem menos plausível), o de se ser tratado «ao desbarato», suscita hoje discussões, por exemplo, à

volta de um salário máximo —, e pertence, pois, ao horizonte de motivações de vagas formas de «protesto social», que provavelmente mais depressa se transformam em violência destrutiva e inconsequente onde a violência deve ser eliminada do dia-a-dia. Mas isso já é outra questão.

NOTAS

- 1 O autor refere-se aos protestos desencadeados pela Cimeira do G20 nos dias 7 e 8 de Julho de 2017. (N. do T.)
- * Texto originalmente publicado em alemão no blog [Digital/Pausen](#), que o autor mantém

no site Frankfurter Allgemeine Zeitung.
Traduzido para português por Pedro Franco.

SOBRE ÁRVORES FORMANDO UM BOSQUE

Raquel Morais

Quando o Alberto Arruda estava a alinhar o programa do Workshop de Filosofia e Literatura da última Primavera e me pediu um título, eu não sabia ao certo qual ia ser o tema da minha apresentação — de longe me vem a dificuldade em escolher tópicos de trabalho e mais uma vez o problema persistia. Precisava por isso de fixar um objecto, à semelhança daquilo que as outras sessões faziam: «escrita jurídica», «Marx», «Júlio Pomar».

A essa necessidade respondi de forma enfiada, já que, em boa verdade, a única coisa pedida pelo Alberto fora uma designação. «Árvores formando um bosque», anunciei. Subitamente, nada mais havia a temer: tinha um tema — o meu título era o meu tema. No entanto, o recém-fundado método operava uma ligeira alteração na ordem dos termos, já que em vez de falar acerca de um objecto existente *a priori*, teria de falar para inventar um objecto. Aquela série de palavras não designava absolutamente nada e precisava de ser insuflada. O meu título pedia uma definição, uma biografia, uma obra, o que me colocava numa posição estranha — a de ter de esclarecer perante uma audiência, mas também perante mim própria, aquilo que eu mesma criara, como um pintor que tenta explicar ao público a sua arte. E ainda que o meu título pudesse estar próximo de certas obras que, muito mais do que outras, requeiram contexto, esse título continuava a não ser da

mesma natureza de uma pintura, mais que não fosse por se tratar de um objecto inacabado, algo por cumprir. Não era, acreditava eu, significante.

Não obstante, face a um título tão vago, houve quem me perguntasse sobre que ia falar. Espantou-me perceber que tinha criado um núcleo sobre o qual podia dizer agora o que quisesse, desde que oferecesse, pelo menos, uma impressão de coerência. Aquilo que as pessoas esperam de nós na maior parte das vezes é que não nos desintegremos quando falamos de alguma coisa, o que não deixa de ser um pedido justo. Precisava então de me deslocar e de me transformar em leitora do meu título, arranjar-lhe uma explicação.

Ser eu a delinear esta explicação *a posteriori* significava professar a possibilidade de, a partir de algo absolutamente inocente, escolhido ao acaso e sem sentido, construir algo significativo. O meu título podia ser qualquer coisa como as linhas que Stanley Fish deixara no quadro de uma aula para a outra, linhas que os ingénuos, mas muito competentes, alunos da segunda turma da manhã, aqueles que estudavam poesia religiosa inglesa do século XVII, leram como versos. Eu ia colocar-me na posição daqueles alunos e entregar-me a um divertimento — desenhar ligações entre coisas que não têm ligação absolutamente nenhuma, inventar tudo aquilo que precedia o meu título e transformar uma coisa insensata numa coisa coerente.

O que enviei ao Alberto foi um esboço, esboço que, como descobri depois, aludia já à sua natureza embrionária: «árvores formando um bosque». O gerúndio do título serviu de mote. A ocorrência do gerúndio pode, por um lado, ser lida como indicativa do processo através do qual árvores, ao crescerem, formam, juntamente com arbustos e outras plantas, acrescente-se, um bosque. *Formando* designa assim uma acção estendida no tempo e ainda por concluir. A imagem de um amontoado de árvores a desenvolver-se ao longo de uma década, sendo esquisita, apontava para o facto de o título ser apenas parte de um movimento, de um processo mais amplo acabado de iniciar.

A minha série inicial de árvores estava ainda em vias de formar um conjunto mais consistente ou que fosse ao menos reconhecido como um conjunto. Eram ainda e só os primeiros traços de algo — um *bosquejo*, uma descrição genérica. Repescar a palavra *bosquejo*, comum nas artes plásticas para designar um desenho, uma pintura não finalizados, um conjunto de traços feitos à pressa, era importante, já que a minha tarefa consistia precisamente em terminar um rascunho, em transformá-lo em alguma coisa a que pudesse melhor ou pior chamar uma versão definitiva. Partindo de um esboço, começava, a intervalos espaçados, a dedicar-me a pequenos esforços de aperfeiçoamento, de finalização.

O gerúndio apontava igualmente para essa leitura: uma série de árvores, por si só, sem uma visão de conjunto que as unifique, sem arbustos ou outras plantas, não é mais do que o rascunho de um bosque — não é ainda um bosque completo. E, no entanto, comporta já um bosque em potência. O gerúndio sugere uma espécie de relação de metonímia entre um rascunho e a imagem final de um bosque a que este eventualmente conduz — uma contém o outro e, no entanto, não são a mesma coisa. As árvores permitiam-me referir o bosque por estarem, em termos semânticos, próximas dele, e era também nesse sentido que elas o *formavam*. A minha apresentação ia

tentar mostrar como a *parte* pode, num sentido absolutamente genesiaco, formar o *todo* — seria sobre alturas em que ainda só temos uma árvore ou, como no meu caso, só temos um título, porque estamos ainda a formar ideias. A sessão e o tempo que a antecedeu seria exactamente o que o título do conjunto das sessões anuncia — um *workshop*, uma oficina, um local de trabalho, um laboratório, onde se desenvolvem coisas, mais do que uma aula prática sobre uma actividade ou assunto específico. O meu tema era assim, por mera contingência, o próprio processo de invenção de um tema.

Inventar um título que não sei o que quer dizer permitia-me um movimento importante — desvincular-me, tornar menos solene uma coisa que eu mesma criei, possibilidade que me agradava. A principal causa das decisões adiadas acerca de temas de trabalhos é o embaraço em fazer-me refém do trabalho escolhido. Mas se ter uma posição mais ou menos definida sobre certas coisas pode ser às vezes um sinal de estagnação, mudar constantemente não é, de todo, solução melhor. Assim, olhando com reserva as ideias demasiado fixas de colegas mais certos do que eu, olhava-as também com inveja — inveja do enorme sossego que as ideias suficientemente fixas dão. A dificuldade em relação a essa casta de ideias será sempre saber se é maior a utilidade que têm ou a obstrução que significam e determinar com precisão quando é que se atingiu o ponto a partir do qual só a mudança torna o progresso possível. Tendo sido capaz desse reconhecimento, importa então iniciar aquela que é a tarefa mais árdua: deixar um ponto de estagnação e começar a formar novas ideias.

Ocorreu-me então que o meu título, a única coisa palpável de que em boa verdade dispunha, talvez pudesse conter relativamente a isto alguma pista — pensei que o título poderia efectivamente ajudar a gerar o meu tema. Fui por isso entreter-me com a literatura disponível sobre arvoredos, que me revelou, com não muita surpresa, ou não houvesse em mim a memória

daqueles competentes estudantes, poder haver entre o modo como pensamentos e árvores se associam uma relação. De forma que dou aqui início à parte científica da minha exposição.

Em Biologia, a evolução de um ecossistema é comumente designada como *sucessão ecológica*. Um ecossistema é composto por diferentes tipos de comunidades, e estas constituídas por diferentes espécies de organismos. Na base do sistema encontramos as comunidades mais simples, menos desenvolvidas — as *comunidades pioneiras*. No seu topo, as mais complexas, mais desenvolvidas — as *comunidades clímax*. Das comunidades pioneiras fazem parte plantas como líquenes e musgos, particularmente resistentes, de crescimento rápido e capazes de alterar o solo no qual se fixam. Produzindo matéria orgânica, que ajuda a que água seja mantida no solo, possibilitam o desenvolvimento de outro tipo de plantas. Em modo biólogo, dir-se-ia que as impressões e intuições que presidiram o nascimento da minha apresentação são como estas as espécies — de pequeno porte, pouco especializadas, não muito exigentes. Crescem depressa e em qualquer sítio, mas nunca duram muito tempo, porque, sendo simples, são também frágeis e não têm ainda ao seu redor plantas maiores que as abriguem. Ainda assim, e apesar da longevidade reduzida, são um pilar fundamental no início do processo evolutivo. Progressivamente, o seu lugar será tomado por outro tipo de espécies. A comunidade pioneira dará então lugar a uma comunidade intermédia, constituída não apenas pelos musgos e líquenes, mas também por plantas de maior dimensão, como arbustos. Estas comunidades secundárias abrangem uma variedade de espécies significativamente maior e é a partir delas que se chega a uma comunidade clímax, assim caracterizada não apenas por ser a última a constituir-se, mas também porque o ecossistema atingiu o maior desenvolvimento possível considerando as características da área envolvente. Este tipo de comunidade é mais diverso, está mais harmonizado com o meio e

inclui plantas de maior porte, como árvores, espécies que precisam de mais tempo e de mais condições para crescer, mas que são também mais resistentes. A multiplicidade de espécies e as relações entre elas estabelecidas asseguram uma maior coesão do ecossistema, e este tipo de comunidades é por isso mais autónomo e menos vulnerável.

Idealmente, a minha apresentação deveria parecer-se mais com uma comunidade clímax: com ideias de maior porte, lentamente maturadas, resistentes, porque coesas. Mas ideias não se fixam a mentes como líquenes a solos e, evidentemente, há algo de absurdo em estabelecer entre ideias e líquenes, mentes e solos uma analogia. Cabe por isso aqui uma distinção evidente, mas que mesmo assim é necessário fazer, entre pessoas e essa entidade vasta que designamos por natureza: o tipo de deliberação, de agência relativa a uma pessoa em nada se parece com o tipo de impulso que move elementos naturais. Mas roubar à ecologia uma série de termos sobre comunidades e estabelecer entre pensamentos e espécies uma relação, mesmo que inoportuna, serve um propósito. Na descrição que enunciei, as espécies pioneiras permitiam o desenvolvimento de outras espécies, nomeadamente através da proliferação de matéria orgânica, matéria que anteriormente não existia. É a partir da acção das espécies mais simples que outras espécies e conseqüentemente comunidades maiores e mais estáveis se constituem. Das minhas impressões e intuições nascem às vezes coisas mais decentes, apresentáveis.

O modelo da sucessão ecológica implica que, ainda que o solo defina os limites daquilo que se pode vir a passar, as relações entre espécies são tão determinantes quanto o solo. E mais do que as relações entre espécies, importam as relações entre as espécies e o solo ou as condições ambientais em geral. Importa sim o modo como coisas são postas em relação. Este ponto ilumina o meu problema, sem que de forma alguma o resolva: se o ponto de partida, o solo, as caracte-

rísticas do ambiente local, e, se aceitarmos a analogia, as pessoas, são relevantes e até certo ponto indispensáveis (as minhas ideias não existem sem mim), são também (ou assim espero, a bem de apresentações vindouras) apenas um ponto de partida. O convívio entre as minhas ideias e ideias que não são minhas, entre mim e o que está fora de mim é, como na ecologia, o mais decisivo. A diferença fundamental aqui relaciona-se com aquela distinção evidente, mas que era necessário fazer acima. O modo como cada coisa é posta em relação, no que a nós diz respeito — e nós significa aqui aquilo que não é ecologia —, é deliberado. Isso significa que a transformação de uma comunidade pioneira — de ideias simples, pouco complexas, pouco resistentes — numa comunidade clímax depende da nossa capacidade de substituir as primeiras plantas por outras espécies, mais apuradas, que tanto podem desenvolver-se à custa daquelas primeiras ideias, quanto à custa das ideias que sempre nos tentam invadir, vindas de bosques vizinhos.

Quando comecei a esboçar a minha apresentação, aborreceu-me perceber que muitas das ideias que me pareciam válidas ou muitas das questões que colocava a mim mesma acerca de assuntos que me vão entretendo, pensemos, a propósito do meu título, em qualquer coisa genérica como *interpretação*, eram ainda as mesmas com que me debatia há um par de meses ou até de anos. Receei na altura — em boa verdade,

ainda receio — não ser capaz de desenvencilhar-me da mesma forma de pensar, dos mesmos assuntos. Senti-me confinada a uma daquelas ideias fixas, uma das que provavelmente já não levam a lado nenhum. Ainda namoro muito muitas ideias simplezitas, pequenos musgos, não tenho ainda a minha coleção de médio porte (oh, invejáveis arbustos) e muito menos uns frondosos castanheiros.

Ao aborrecer-me, por não conseguir dar um passo em frente, reanimei-me: aceitando que o sentido é construído, não encontrado, preparar aquela sessão recordou-me a possibilidade de ao invés de uma pessoa, ao escolher um tema, revelar algo sobre si (o que depende da ideia de que aquilo que essa pessoa é se constituiu como uma espécie de depósito, de matéria encoberta), essa pessoa se poder definir por via das coisas que vai colocando em relação, muito mais do que por aquilo que de alguma maneira já trazia consigo, que lhe parecem, muitas vezes, traços inelutáveis. Da mesma forma, o meu título deixava de ser uma obrigação e passava a ser uma desculpa, porque dele, aos meus olhos, nasciam não diretivas, mas antes algumas direcções. E, graças a Deus, há pessoas boas a desenhar bosques e outras que melhores são a apreciá-los. Primeiro o título ou primeiro a história, haja ao menos um bom bosque por onde um pobre domingueiro possa passear.

GALERIA



*Temos a honra de anunciar que o número 11 da Forma de Vida é ilustrado por Álvaro Domingues. Para além dos muitos livros editados, como *Vida no Campo* (Dafne, 2012), alguns dos seus trabalhos podem ser vistos no *Correio do Porto*, onde mantém o espaço *Rua da Estrada*, origem do livro *Rua da Estrada* (Dafne, 2009); mantém também uma crónica no *Jornal Universitário do Porto*.*

A PROVÍNCIA

Álvaro Domingues







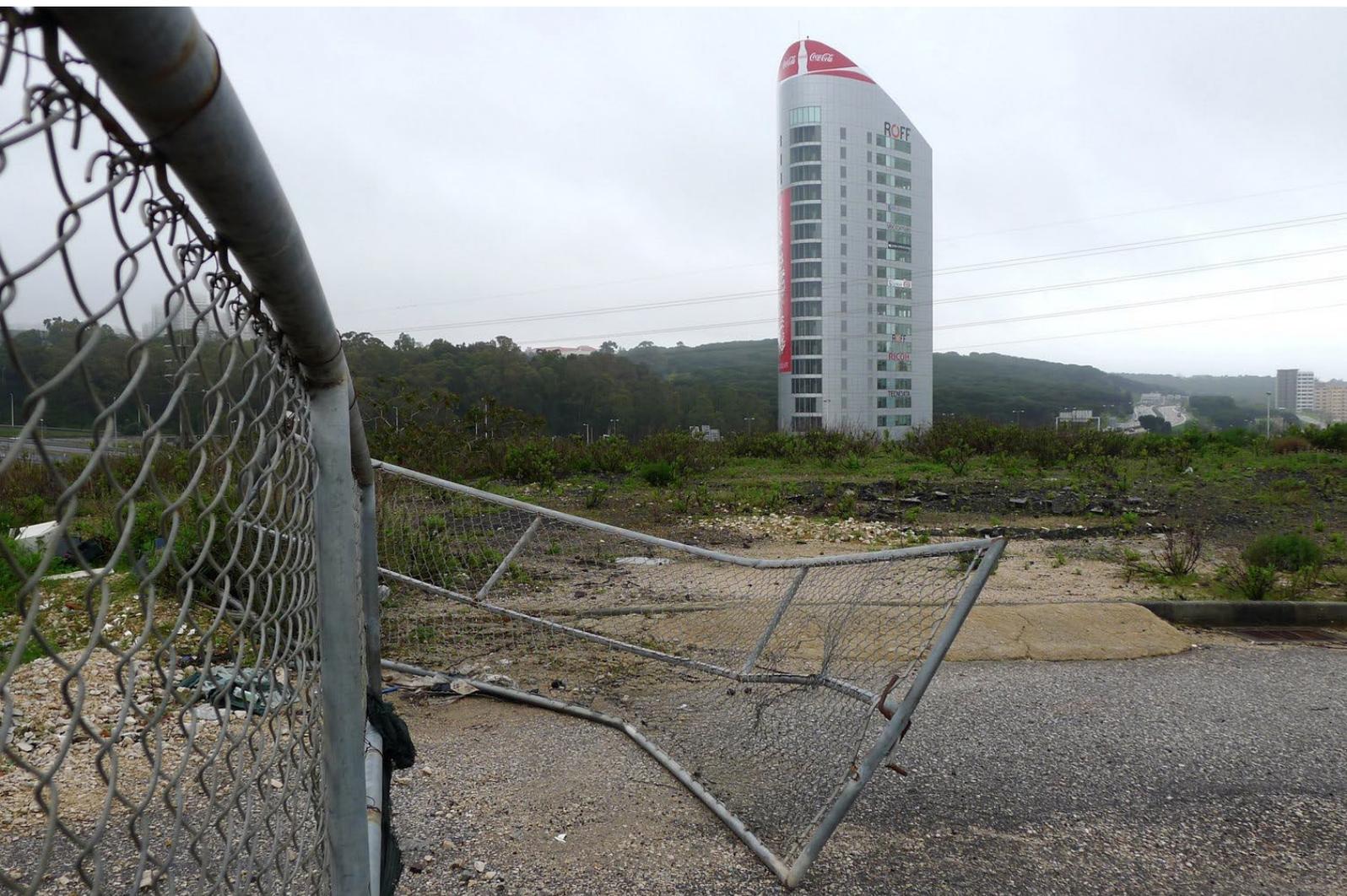


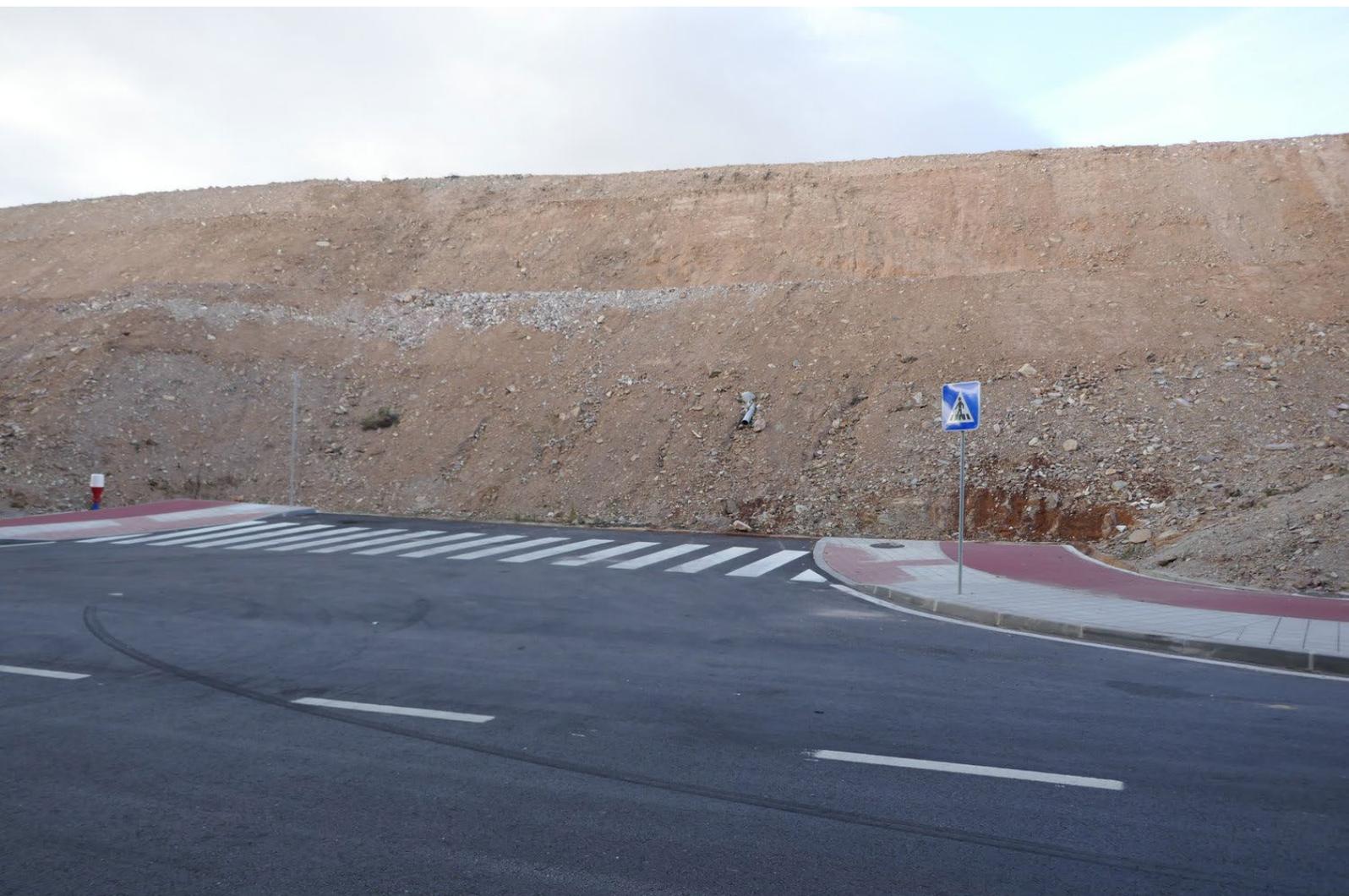














A *Forma de Vida* é a revista do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

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

