

Os riscos, as cautelas e as liberdades no regresso aos ensaios

Os ensaios em que se mede riscos, temperaturas e distâncias



O Ípsilon visita um dos primeiros ensaios da operação Tchekhov que Tónan Quito levará em Setembro a quatro salas do país: *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Ginjal* e *Tio Vânia*. As personagens de Tchekhov estão habituadas à vida em confinamento. Aquilo a que não estão acostumadas é terem de beijar-se a dois metros de distância, terem de esconder o sorriso por detrás de máscaras cirúrgicas, terem de evitar o toque quando se consolam e de desinfetar o palco em permanência



DANIEL ROCHA

Beija-se a dois metros de distância, esconde-se o sorriso por detrás de máscaras. O desconfinamento, nas salas e estúdios onde se preparam as criações de teatro e de dança, avança ao ritmo da negociação com a proximidade entre os intérpretes.

Gonçalo Frota

As personagens que Anton Tchekhov criou nas suas quatro peças fundamentais – *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *O Ginjal* e *Tio Vânia* – estão habituadas à vida em confinamento. Estão fechadas em propriedades rurais, entediadas, à espera que algo aconteça, preenchendo o vazio com dissertações filosóficas sobre o futuro, a mudança que querem empreender às suas vidas, o que projectam para os anos vindouros, a insatisfação aguda com o presente. Aquilo a que não estão acostumadas é terem de beijar-se a dois metros de distância, esconder o sorriso por detrás de máscaras cirúrgicas, evitar o toque quando se consolam e de desinfectar o palco em permanência.

O Ípsilon visita um dos primeiros ensaios da operação Tchekhov que Tónan Quito levará em Setembro a quatro salas do país – uma dose dupla distribuída entre o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Municipal São Luiz, em Lisboa, uma outra partilhada entre o Teatro Nacional São João e o Teatro Rivoli, no Porto – horas antes do anúncio pelo Ministério da Cultura das normas relativas à distribuição do público nos espectáculos em salas fechadas ou ar livre. Do documento fazem ainda parte regras relativas aos “equipamentos de protecção individual” em situação de ensaios e de apresentações (obrigatório apenas fora de cena), a parte que aqui nos interessa. Mas a oficialização das normas pouco traz de novo aos trabalhos do grupo, já marcados pelo uso de máscaras por todos os actores na ampla sala da Tobis Portuguesa, pela atribuição de cadeiras a cada um dos elementos da equipa e pelo cuidado na manutenção de um distanciamento de dois metros entre todos.

Após uma primeira fase em que os actores (Álvaro Correia, Gonçalo Waddington, João Pedro Mamede, Leonor Cabral, Miguel Loureiro, Mónica Garnel, Rita Cabaço, Sílvia Filipe e o próprio Tónan Quito) fizeram leituras à mesa – cada um na sua, a uma distância de quatro ou cinco metros, sem máscara – das quatro peças citadas, a passagem à fase seguinte, de deixar que o texto habite já nos corpos dos actores, é animada pela luta constante com os constrangimentos ditados pela covid-19. Daí que quando Marina (Mónica Garnel) é consolada por Sonya (Leonor Cabral) numa cena de *Tio Vânia*, o gesto da ama fique curto quando deveria acariciar os cabelos da rapariga, não por hesitação ou contenção emocional, mas porque aquela mão sabe que deve abster-se de tocar na sua companheira ficcional. São as acções das personagens limitadas pelas vidas das actrizes.

Há uma frustração evidente no uso das máscaras pelos actores. Por vezes, como na circunstância em que Teléguin, o escriturário de *Tio Vânia*, diz “olho para o meu destino com um sorriso nos lábios” e é impossível ver além do pano que cobre o rosto de Álvaro Correia, com o embate a produzir um efeito cómico involuntário. Mas à medida que avançam as cenas das quatro peças que Tónan Quito apresentará como parte de um único gesto artístico,

as máscaras descaem (e os actores são chamados à atenção), abafam as vozes ou simplesmente atrapalham o suficiente para se tornarem um empecilho. “Usamos a máscara e, ainda assim, mantemos o distanciamento. Este foi o acordo que fizemos, não houve propriamente uma obrigação ou imposição”, explica o encenador. “É para segurança da equipa que procedemos desta maneira. Claro que é estranho e completamente desconfortável, mas são as condicionantes deste tempo. Não sei quanto tempo mais vamos aguentar isto, mas, para já, é o sentido que faz.”

São medidas que protegem a saúde da equipa e das suas famílias, mas que protegem também o próprio espectáculo. Com um mês e meio para montar a megalomania de apresentar os quatro principais textos dramáticos de Tchekhov divididos por dois blocos – e unidos depois numa maratona em que os quatro poderão ser vistos de seguida – há uma consciência clara de que a possibilidade de infecção de qualquer um dos membros da equipa e a consequente quarentena comprometeriam a sua preparação e/ou, no limite, a estreia. “Basta um cair e vamos todos”, admite o encenador, frisando que esta não é uma situação em que “um de nós possa fazer um espectáculo com gripe, com uma perna partida ou um braço partido, e até podemos pode arranjar uma justificação para a personagem.” Com a temperatura tirada sempre à chegada, actores e técnicos vão, aos poucos, conquistando pequenas liberdades, mas com o cuidado de não facilitar. Ainda assim, Tónan Quito reconhece não poder aceitar a recomendação de que os ensaios possam ser realizados de forma parcelar, o que implicaria dividir o grupo para minorar as possibilidades de transmissão viral. “Tenho muito pouco tempo e está sempre muita gente em cena”, diz. “É, na verdade, gosto que esteja toda a gente junta.”

Quando voltamos a falar passada mais de uma semana sobre o ensaio inicial, não há alterações substanciais em relação às regras adoptadas pelo colectivo. Mas à medida que os adereços para o espectáculo vão ficando prontos e disponíveis, vai-se tornando “difícil não usar a cenografia e não manusear os objectos”. Até porque a peça precisa de crescer, de se levantar para lá do débito do texto, de permitir que as palavras se aliem a movimentos que têm de ir conquistando terreno ao medo e às cautelas. “Por vezes, o pessoal já se esquece de pôr a máscara porque é muito incomodativo quando temos personagens que falam muito e ao fim de 30 ou 40 minutos ficamos com a garganta muito seca. O trabalho já evoluiu a um ponto em que a máscara começa a ser um problema.”

Com testes, sem máscaras

No caso da companhia coimbrã Escola da Noite, no final da primeira semana de ensaios presenciais de *Palhaço Velho Precisa-se*, de Matéi Visniec, com estreia apazada para Setembro, tornou-se evidente que “era inevitável que os actores estivessem muito próximos, dema- ▶

Após uma primeira fase em que os actores (Álvaro Correia, Gonçalo Waddington, João Pedro Mamede, Leonor Cabral, distância de quatro ou cinco metros, sem máscara — das quatro peças de Tchékhov, a passagem à fase seguinte, de deixar



DANIEL ROCHA

Fazer Tchékhov reduzindo colocando palavras nas bocas as outras” poria em causa menos o Tchékhov que

bendo que não há risco nenhum, que estamos só os dois, um de cada vez, há todo um peso no caminho de casa para o teatro, na forma como entramos no Viriato, ao não podermos ver a cara do Alberto e da Nadine que nos passam as chaves, ao falarmos com a equipa de máscaras, mantermos as distâncias, circularmos de determinada maneira, sem toque e com todo um desconforto.”

Parece-lhes, por isso, inescapável que a forma como os seus dois corpos se irão relacionar em palco venha a ser contaminada por todo este mundo higienizado, assustado e desconfiado em que estamos a viver. E se antes lhes for dada a oportunidade de remontar *Last*, São Castro diz que estão disponíveis para “reformular e adaptar a peça de maneira a que possa acontecer – porque isso, neste momento, é muito importante para nós, para a estrutura e para os intérpretes”. O caso da dupla é, ainda assim, a anunciar espectáculos (*Sinais de Pausa* estreará em Novembro) de dança num meio em que o sentimento de insegurança e de falta de condições para retomar o trabalho persiste.

Fantasmagorias e migrantes

O primeiro encontro de Tiago Vieira com dois dos intérpretes da sua nova criação, *Requiem*, acontece à mesa da Latoaria, em Lisboa, e com a presença de Tânia M. Guerreiro, produtora que aqui comparece para prestar apoio ao espectáculo e que comunica ao grupo a adopção de normas que passam pela distância mínima de dois metros entre os actores (Crista Alfaiate, Nuno Pinheiro e um terceiro elemento ainda por confirmar), sem toque e sem máscaras. “Não pensem em usar máscaras porque vão movimentar-se muito e é perigoso”, avisa. Embora seja ainda uma reunião preparatória, é uma advertência lógica tendo em conta que a fisicalidade e o texto estão em constante relação nas criações de Tiago Vieira.

O confinamento apanhou Tiago em processo de pesquisa, com margem suficiente para adaptar a sua nova peça ao contexto pandémico. “Voltei a apaixonar-me muito por artistas e apetece-me pegar neles como fantasmagorias”, diz ao grupo. E fala de casais como os escultores Camille Claudel e Auguste Rodin ou Anaís Nin e Henry Miller, bem como da obra de Al Berto, Rimbaud ou Maria Velho da Costa como sombras que o acompanharão nas próximas semanas. Imaginando-se a explorar o espaço com um ambiente íntimo, provavelmente concretizado pela presença de camas em torno das quais as personagens orbitarão, o criador quer “trabalhar sobre a impossibilidade do toque” como elemento que pudesse, afinal, criar no público “uma maior vontade de tocar”. Quer, por isso, encarar as regras de segurança a aplicar nos ensaios não como condicionamentos, mas como “uma potência criativa”. O resultado estreará no Festival Fiar, em Palmela, a 25 e 26 de Julho, regressando depois à Latoaria, onde decorrerão entretanto os ensaios.

Essa exploração das circunstâncias na construção de espectáculos que não esperaram pela *rentrée* em Setembro para ganharem vida está também presente, em certa

DANIEL ROCHA



▶ siado próximos para aquilo que as regras gerais exigem”, diz o director artístico e encenador António Augusto Barros. A peça do autor romeno coloca três palhaços no mesmo espaço, tomando consciência de que já se conheciam e tinham trabalhado juntos noutras ocasiões, caminhando para uma sequência de situações em que, descreve o encenador, “estão permanentemente embrulhados uns com os outros”, exigindo aos actores “um trabalho físico absolutamente necessário – não só individual mas também uma interação física entre os três”.

A presença diante desse corpos em contacto próximo ditou que no final da primeira semana o grupo decidisse que teria de realizar testes de diagnóstico à covid-19. Só com a certeza de que nenhum dos intérpretes (Miguel Magalhães, Igor Lebreau, Ricardo Kalash) carregava consigo o novo coronavírus é que se permitiram avançar. “Não conseguia ver os actores embrulhados, a correr riscos, a dar o peito às balas, sem fazermos testes”, comenta o encenador. “Penso até que deviam ser feitos testes regulares aos actores que estão em palco. Claro que para uma companhia como a nossa, com um orçamento tão reduzido, não é fácil fazer testes todas as semanas, como acredito que devia ser feito, para estarmos com confiança e à-vontade.”

O trabalho d’A Escola da Noite, diz, já comporta uma intensa dimensão “física e corporal – seja qual for a peça escolhida”. Acontece que *Palhaço Velho Precisa-se*, que já constava das escolhas de reportório que a companhia seleccionara para a sua programação do Teatro da Cerca de São Bernardo, é especialmente exigente a este nível, se a opção for a de não aplicar travões e comprometer o objecto artístico. Por isso mesmo, justifica Barros, a opção passa por não ensaiar de máscara. “Não só porque os actores têm muita dificuldade e precisamos de perceber o texto e as suas subtilidades, mas também porque com a intensidade do trabalho eles não conseguem respirar. Fazemos o que podemos, tentamos algumas coisas à distância e eles estão sempre com um frasquinho de gel

desinfectante, mas é impossível respeitar as regras que se aplicam à restante população.”

Como é evidente, essa perigosidade é também de leitura imediata para quaisquer bailarinos que se aventurarem em tentar trabalhar com máscara cirúrgica. António M. Cabrita – que mantém com São Castro uma dupla tanto na vida artística quanto no foro pessoal – confirma já ter experimentado trabalhar com máscara e conclui que é impossível fazê-lo dessa forma. “Ao fim de três minutos a máscara tem de sair, é mesmo perigoso”, garante. Os dois bailarinos e coreógrafos estão a regressar ao estúdio afecto à Companhia Paulo Ribeiro (da qual são os actuais directores artísticos) no Teatro Viriato, em Viseu, iniciando a pesquisa para *Sinais de Pausa*, nova criação a partir da obra literária de José Saramago.

Por mero acaso, depois de peças para elencos mais alargados como *Last*, *Dido e Eneias*, *Turbulência* ou *Rule of Thirds*, tinham já previsto voltar a trabalhar a dois, num regresso aos duetos com que se deram a conhecer (*Play False* e *Wasteland*). Antes da paragem forçada pela pandemia, António e São tinham já levado a cabo algumas residências criativas, mas agora, num contexto sanitário diferente, o processo vê-se facilitado pelo facto de constituírem um casal e poderem, por isso, gozar de uma segurança reforçada e oferecida pela coabitação. Curiosamente, pelo facto de terem uma filha pequena e pela ausência de apoio familiar em Viseu, o tempo passado em estúdio tem sido vivido de forma solitária, revendo-se nos papéis artísticos e parentais com que ocupam manhãs e tardes.

Ainda assim, se carregam consigo os ecos das palavras de Saramago em cada uma das sessões de estúdio, ainda em fase de pesquisa de materiais, há todo um peso da realidade que acaba por também entrar com os dois na sala desinfectada todos os dias. O vírus até pode não entrar naquele espaço em termos literais, mas acompanha-os em permanência. “A forma como voltamos ao estúdio não é igual”, garante António M. Cabrita. “Mesmo sa-

Miguel Loureiro, Mónica Garnel, Rita Cabaço, Sílvia Filipe e Tónan Quito) fizeram leituras à mesa — cada um na sua, a uma que o texto habite já nos corpos dos actores, é animada pela luta constante com os constrangimentos ditados pela covid-19

as personagens a uma “tensão à distância”, sem a procura dos corpos, das personagens mas privando-as de “sentirem desejos e lidarem umas com o projecto. “Se houver condicionamentos, não dá para fazer Tchékhov — pelo imaginário”, diz Tónan Quito

medida, na adaptação de *Um Bailarino na Batalha*, livro de Hélia Correia, que Miguel Jesus está a preparar no Teatro O Bando, com estreia a 24 de Junho, em Vale dos Barris, também em Palmela. “Gostamos de dizer que estamos sempre à procura de processos diferentes e que se seguirmos caminhos distintos não vamos dar ao mesmo sítio”, diz o encenador, rindo-se da forma inesperada como a realidade se intrometeu nesta criação e impôs a sua própria vontade.

Quis o acaso que Miguel Jesus tivesse escolhido voltar a Hélia Correia (depois de ter adaptado e encenado *Adoe-cer*), a um texto centrado num grupo de homens e mulheres numa caminhada migratória e que tinha imaginado, logo num primeiro momento pré-covid, que começaria longe dos espectadores, numa aproximação progressiva,

com a intenção de desfazer, de forma gradual, a ideia do “outro”, até resultar num efeito de espelho — em que o público possa confrontar-se com a ideia de que “o outro somos nós”. “Não nos apetece agora estarmos a falar sobre a covid — não é esse o tema da peça”, reconhece Miguel Jesus, “mas obviamente é incontornável porque isto faz parte do processo artístico, das nossas vidas e até da maneira como vamos receber o público.”

Devido a esta conjugação de factores — o propósito artístico e a obrigatoriedade de distanciamento entre os espectadores —, O Bando encaminhará o público para um terreno vizinho, que cumpre as necessidades de espaço, onde o espectáculo decorrerá ao ar livre. Nesta fase de ensaios, mesmo a céu aberto, o elenco de *Antes do Mar* (Dora Sales, João Neca, Laurinda Chiungue, Ma-

ria do Ó, Nicolas Brites, Nylon Princeso, Paula Só, Raul Atalaia e Rita Brito) trabalha com máscaras, integrando “um exercício rotineiro que é um exercício de liberdade do outro”. “Se eu não usar máscara porque não me apetece é um exercício individual e está tudo bem; mas no momento em que estiver a fazer isso ao pé de outra pessoa já não é sobre mim, é sobre o outro e em cena demora um bocado a compreender.”

As máscaras, no entanto, não são para ficar. Destinam-se sobretudo a criar um ambiente de segurança entre as equipas e respeitam os casos daqueles que convivem com “pessoas de risco”. O encenador admite que poderão estar a ser “mais papistas do que seria necessário”, mas é do diálogo entre a equipa que tem resultado a adopção de comportamentos comuns. ▶



António M. Cabrita e São Castro, uma dupla na vida artística e no foro pessoal, estão a iniciar a pesquisa para a peça *Sinais de Pausa*. Que, assumem, irá ser contaminada por este mundo higienizado, assustado e desconfiado em que estamos a viver



► “Ensaíamos de máscara, mas eles sabem que um dia vão tirar isto e vão sentir-se todos felizes porque já não terão um açaima”, graceja. A distância inicial permitirá também que a ilusão óptica possa sugerir um contacto na verdade inexistente entre actores ou criar a ideia que passam objectos entre si que, afinal, terão em duplicado. “Há uma escala no gesto que se tornou parte da dramaturgia, do comportamento do actor e da construção das personagens.” E depois, quais crianças de jardim infantil com chapéus de hélices gigantes na cabeça, os actores que descem a “montanha” em busca do mar, carregando remos consigo num dos únicos elementos que se intromete no cenário natural. Os remos, símbolo da esperança destes homens e destas mulheres em alcançarem o mar e a mudança de vida que anseiam, serão também o obstáculo que impedirá a sua maior proximidade.

A meio caminho

O tempo tudo pode mudar e aquilo que hoje parecem ser comportamentos de segurança poderão ser aliviados ou acentuados pela evolução da pandemia. Pode dar-se o caso de o número de espectadores permitido nas salas crescer ou diminuir, bem como as medidas aconselhadas pelo Ministério da Cultura em articulação com a DGS no que respeita à proximidade entre intérpretes dentro e fora do palco, e na sua relação com o público poderem vir a sofrer alterações drásticas à medida que as semanas se sucederem. É difícil imaginar com um confortável grau de certeza como decorrerão os ensaios e as estreias de espectáculos no início de Setembro.

É, ainda assim, certo que algumas das marcas deste tempo poderão subsistir nas obras para além do período em que estão a ser criadas. É possível que Firs Nikolayevich, o criado que Tchekhov colocou em *O Ginjal* conti-

“Se deixarmos que este tipo caminharemos para uma mesmo tempo que cumprimos

nue, pelas mãos de Álvaro Correia, a desinfetar obsessivamente as cadeiras e todo o tipo de objectos que seja manuseado pelos actores em palco, deixando que a personagem se cumpra num limbo entre ficção e realidade, assimilando acções que não o traem e não se estranham na sua presença em cena e cumprindo uma medida de protecção de todo o elenco. Tal como é possível que os dois figurantes que se encarregarão de desinfetar a linha de fronteira entre o público e os actores em *Antes do Mar* continuem a limpar uma “boca de cena imaginária” durante toda a carreira do espectáculo, garantindo um fosso entre actores e espectadores.

Essa ideia assenta que nem uma luva (palavra também com a cotação em alta por estes dias) na ideia artística de Miguel Jesus: a criação de uma zona de segurança para os espectadores, mas que facilmente se lê como a distância higienizada daqueles que vivem de acordo com o conforto proporcionado pelo primeiro mundo, erguendo muros e fechando-se à entrada de imigrantes. É uma desinfecção que alude também à paranóia securitária e à criação de zonas tampão que protejam não apenas dos malvados perdigotos, mas também das presenças daqueles que são percebidos como indesejados, roçando claramente numa ideia de “Europa que está blindada”.

Aquilo que é fundamental e que ocupa a cabeça de todos estes criadores é que, com ou sem distanciamento ou toque, máscaras e viseiras não os façam “perder de vista os conceitos que estão a montante”, conforme desabafa Miguel Jesus. “Se deixarmos que este tipo de normas vete o conteúdo do que queremos dizer, como está a acontecer em várias áreas”, comenta, “então caminharemos para uma sociedade que pode ser mesmo perigosa. Não podemos deixar que isto seja aproveitado pelos piores lados da sociedade. Temos de ser inteligentes e dar a volta, ao mesmo tempo que cumprimos – e cumprir regras não é algo que me fosse fácil – as normas enquanto exercício de cidadania.”

O perigo, acredita António Augusto Barros, é que numa peça de grande intensidade física, como aquela que está a ensaiar com *A Escola da Noite*, se veja a aligeirar os exercícios que os actores fazem, impedindo que estes sejam “levados até às últimas consequências, como deviam ser”. “A minha opção é aguentar e tentar contornar, descobrir outros caminhos, mas não me sinto bem com isso. Não acho que seja um bom caminho, ainda que seja um caminho possível”. Daí que, a expensas próprias, a companhia vá avançar para uma nova bateria de testes, tentando conquistar a confiança necessária para subir mais um degrau na intensidade do trabalho colectivo. Há nesta escolha a assunção clara de um risco que tem de ser pisado, embora com todos os cuidados possíveis, para garantir que não cedem ao escape de se refugiarem em planos B que significariam a desistência da sua ambição teatral e que pudessem passar pela apresentação do texto de Visniéc numa regime de oratório. “Só que não é isso que queremos fazer e vamos tentar resistir, apesar de todos os constrangimentos.”

“Temos avançado aos poucos, mas se a partir de determinada altura não avançarmos mais teremos de nos inter-

JULIA SCHINDLER



O propósito artístico e a obrigatoriedade de distanciamento fará com que o Teatro O Bando encaminhe o público para um terreno onde ecorrerá ao ar livre Antes do Mar; neste momento em ensaios, o grupo trabalha com máscaras, integrando “um exercício rotineiro que é um exercício de liberdade do outro”

de normas vete o conteúdo do que queremos dizer, então sociedade perigosa. Temos de ser inteligentes e dar a volta, ao as normas enquanto exercício de cidadania” Miguel Jesus, O Bando

rogar: estreamos ou não estreamos um espectáculo que vai até meio do caminho? É uma interrogação que actores e encenadores devem estar a fazer neste momento.”

Em 2017, Tónan Quito foi cirúrgico ao escolher um ano de eleições (autárquicas) para levar à cena *O Inimigo do Povo* (Ibsen) e *Ricardo III* (Shakespeare), dois textos que lidavam com questões de poder e de manipulação da verdade. Quis sobrepor as palavras dos autores à actualidade de então para que dessa fricção resultasse um refundado olhar sobre as peças. Desta vez, a situação inverte-se e o perigo seria, afinal, de que o confinamento das personagens de Tchekhov e os vários momentos nos quais é tentador encontrar rimas com o período que vivemos pudessem sequestrar esta gigantesca empreitada teatral e fazê-la refém de um contexto demasiado específico.

“Preciso de ler mais umas coisas para perceber o que estes tempos podem trazer, o que posso fazer para reflectir sobre o presente”, diz o encenador e actor. “Mas não

me chateia [o peso da actualidade] porque o teatro serve também para pensarmos na nossa vida agora. Apesar de estes textos serem do século XIX, também resolvo pegar neles para pensar qual é o seu sentido à luz dos nossos dias. O que evoluímos, o que aprendemos? Não quero é que o espectáculo, com todas as condicionantes, me impeça de fazer aquilo que quero fazer com os actores.” Quando vemos na *Tobis*, portanto, um beijo entre Gonçalo Waddington e Rita Cabaço que tem lugar a dois metros de distância e adquire uma forma quase paródica, estamos ainda no campo da segurança proporcionada pelos ensaios e não pela representação fiel daquilo que, daqui por uns meses, veremos em palco.

Tónan Quito tem sérias dúvidas de que se queira ver no lugar de espectador se isso significar assistir a espectáculos em que os actores não se tocam e se mantêm a uma distância de segurança. “Não preciso de mais camadas de ficção por cima daquelas que já existem. No mesmo sen-

tido, só concebe o uso de máscara em palco se houver nesse gesto “qualquer tipo de comentário à situação por que estamos a passar”. Aquilo que sabe é que não quer “aproveitar as limitações actuais para descobrir nada” nos textos, nem tão-pouco sentir-se obrigado a criar “o espectáculo possível” e não aquele que gostaria de fazer. Fazer Tchekhov reduzindo as personagens a uma “tensão à distância”, sem a procura dos corpos, colocando palavras nas bocas das personagens mas privando-as de “sentirem desejos e lidarem umas com as outras” poria em causa todo o projecto. “Se houver condicionamentos, não dá para fazer Tchekhov – pelo menos o Tchekhov que imagino. Nem no século XIX ficavam distantes e quando se beijavam, beijavam realmente.”

Para frustrações, argumenta, já bastam as do subfinanciamento das artes em Portugal e as do dia-a-dia. O teatro, apesar de parecer amordaçado, tem de ser livre e usar a palavra sem medo de ferir o seu público.



Se fosse preciso resumir uma história crucial do cinema à obra de dez cineastas, a de Luis Buñuel seria uma delas: retratou, como ninguém, todos os fantasmas da (nossa) liberdade. Segunda fase do ciclo iniciado o ano passado.

Luís Miguel Oliveira

Buñuel

Os fantasmas da nossa liberdade

O cinema de Luís Buñuel volta às salas de Lisboa (Nimas) e do Porto (Campo Alegre), para a segunda fase do ciclo 25x Buñuel que a Medeia Filmes iniciou no Verão transacto. Desde 11 de Junho, e prosseguindo até ao princípio de Julho (até dia 1 no Porto, até dia 8 em Lisboa), perfazem-se as vinte e cinco vezes com a exibição de mais dez títulos do cineasta hispano-mexicano, completando um voo sobre uma parcela significativa da obra do autor. Esta segunda fase acompanha essencialmente o período final do percurso de Buñuel, os filmes que fez depois da sua redescoberta pela Europa,

sucedida depois da passagem de *Los Olvidados* por Cannes 1950, quando a crítica europeia descobriu, com certa estupefacção, que o velho ex-surrealista autor dos escandalosos *Un Chien Andalou* e *L'Age d'Or*, vinte anos antes, se encontrava plenamente activo na indústria mexicana, em auto-imposto exílio – mais do que ser persona non grata na Espanha franquista, a Espanha franquista era-lhe non grata.

Muito bem integrado no “mexican way” de viver e fazer filmes, Buñuel não veio logo a correr quando os produtores europeus o começaram a namorar. O período entre 1956, ano em que dirigiu os primeiros filmes

com capitais e actores europeus, e 1965, ano em que estreou o seu último filme mexicano (*Simão do Deserto*) é assim um tempo de um curioso “overlapping” entre lugares e entre práticas, em que Buñuel alternou entre filmes feitos totalmente dentro da indústria mexicana (como o celeberrimo *Anjo Exterminador*, em 1962), filmes feitos no México em co-produção europeia (ou, no caso de *The Young One*, norte-americana) que lhe ofereciam já a latitude devida a um autor “superstar”, e incursões no continente europeu para objectos totalmente montados à medida do seu prestígio. Depois do particularíssimo e escandaloso caso de *Viridiana*





Com Catherine Deneuve,
Bela de Dia

(1961, mostrado no ano passado), que causou um tumulto na hierarquia do ministério da cultura do estado franquista, e apesar do “prenúncio” de *Celá s'Appelle l'Aurore* (rodado em 1956 em França), é de 1964 e de *Diário de uma Criada de Quarto* que se deve datar o arranque do “último período” de Buñuel, não apenas por ser um filme 100% europeu mas por representar ainda o encontro do realizador com dois colaboradores que seriam decisivos para o resto da sua obra, o argumentista Jean-Claude Carrière e o produtor Serge Silberman.

Assim muito sumariamente explicado, é este o contexto em que se inserem os dez filmes que vêm terminar o ciclo. Também por corresponderem ao período do apogeu da celebridade de Buñuel, alguns destes filmes estão entre os mais vistos e conhecidos da obra do realizador – sendo certo que, uma das grandes virtudes desta operação foi trazer os filmes do coração do período mexicano do autor, que em bloco e fora da Cinemateca há décadas não se viam em Portugal. Mas dizer isto não pretende implicar que todos sejam muito vistos e muito conhecidos.

Desde logo, o par de filmes mais remoto desta segunda fase, *Labirinto Infernal* (com o muito mais sugestivo título original de *La Mort en ce Jardin*) e *A Febre Sobre em El Pao*, de 1956 e 1959 respectivamente, e ambos subvalorizados. Qualquer deles é um filme com carga política assinalável, que tanto remete para as ditaduras sul e centro-americanas como para os totalitarismos europeus (e forçosamente o então ainda viçoso totali-

Esta segunda fase acompanha essencialmente o período final do percurso de Buñuel, os filmes que fez depois da sua redescoberta pela Europa, sucedida depois da passagem de *Los Olvidados* por Cannes 1950

tarismo espanhol). No segundo, *El Pao*, retrata-se uma revolução num país americano imaginário, com um elenco que junta uma estrela europeia de primeira grandeza (Gérard Philipe) e uma estrela mexicana de primeira grandeza (Maria Félix) – mas Philipe morreu antes de Buñuel ter filmado tudo o que queria com ele, o realizador teve que improvisar e o filme sofre com essa vicissitude.

Já *Labirinto Infernal*, que no argumento teve o dedo de um velho comparsa de Buñuel no movimento surrealista (Raymond Queneau), é um condensado surpreendente, e a merecer revisão, de uma série de aspectos profundamente buñuelianos, entre o que o autor já tinha feito e o que ainda viria a fazer – *O Anjo Exterminador*, por exemplo, já se prefigura aqui, no tema do grupo isolado (a selva é tão cerrada como uma sala de jantar) que se começa a auto-devorar; mas também o confronto entre uma natureza nada idílica e uma civilização que tende sempre para a corrupção, a presença ameaçadora da polícia ou do exército (sempre instâncias inquietantes e opressivas em Buñuel), o imaginário surrealista a irromper em *flashes* (os animais em decomposição, cobertos de insectos, como a mão cheia de formigas em *Un Chien Andalou*), a presença misteriosa, mas compassiva, da religião, na personagem do padre interpretado por Michel Piccoli, homem duma fê que nunca se torna “performativa” e é constantemente negada pelo mundo (também *Nazarin*, de três anos depois, se anuncia aqui). ▶



Bela de Dia.
(1967)
correspondendo
ao período
do apogeu da
celebridade
de Buñuel,
alguns destes
filmes estão
entre os mais
vistos e
conhecidos
da obra do
realizador



O Fantasma da Liberdade; Labirinto Infernal; Este Obscuro Objecto do Desejo: um tempo de curioso *overlapping* entre lugares e entre práticas, em que Buñuel alternou entre filmes feitos dentro da indústria mexicana, filmes feitos no México em co-produção europeia que lhe ofereciam já a latitude devida a uma “superstar”, e incursões no continente europeu para objectos montados à medida do seu prestígio



A Via Láctea (1969): filme estruturado (quase em lógica de *sketches*) em torno dos peregrinos que se deslocam a Santiago de Compostela, reencontra a vocação surrealista do Buñuel dos inícios

► Religião que volta explicitamente em pelo menos dois destes filmes. *Simão do Deserto*, o filme que Buñuel deixou como despedida ao público mexicano, construído em torno de uma figura paroxística do misticismo medieval (São Simeão, o Estilita), que passou a vida numa plataforma no alto dum poste, em sacrifício e privação voluntários, longe do mundo e das suas tentações (aqui corporizadas por uma actriz importante da fase mexicana, Silvia Pinal, que no filme é a encarnação do demónio). O filme é uma armadilha, para os exegetas mas também para o pavlovianismo anti-religioso – aquela passagem final do mundo medieval para um *night club* da Cidade do México deve ter tido o condão de gelar o riso dos espectadores contemporâneos, que depois de espicaçados a rirem-se das peripécias do pobre místico levam na cara com o espelho da vacuidade e do vazio espiritual da “vida moderna”. Buñuel não se ensaiava nada para o

anti-clericalismo, mas o seu alvo nunca era o sentimento religioso, antes a hipocrisia que instrumentalizava esse sentimento e que construía sociedades inteiras à volta dessa instrumentalização.

É isso, como “crítica”, que encontramos também em *A Via Láctea* (1969), filme estruturado (quase em lógica de *sketches*) em torno dos peregrinos que se deslocam a Santiago de Compostela e seus encontros e desventuras, quase sempre de sinal misterioso e desconcertante. É um dos filmes tardios de Buñuel que, até pelo funcionamento em fragmentos e livre associação, mais reencontram a sua vocação surrealista dos inícios; o outro, também um dos mais raros desta fase, é o *Fantasma da Liberdade*, compêndio sumamente buñueliano do “aleatório social” (a sequência num mundo paralelo em que as funções fisiológicas adquiriram conotações inversas, e se defeca em família na sala de estar mas se vai comer sozinho a um cubículo no

fundo do corredor à direita), e onde o autor recria aquele que Breton definia como “o acto surrealista por excelência”, o do atirador que do alto dum torre dispara ao acaso sobre a multidão.

E a estes títulos que observámos um pouco mais de perto juntam-se, para chegar aos dez, cinco outros mais conhecidos, presenças fixas em qualquer “cânone” buñueliano: *O Anjo Exterminador* (ideal para tempos de confinamento), *Diário de uma Criada de Quarto*, *Bela de Dia* (em cópia restaurada em 4K, para quem se entusiasma com o admirável mundo novo), *O Charme Discreto da Burguesia* e *Este Obscuro Objecto do Desejo*, obras que deviam o constar do mais básico léxico cultural (e não apenas “cinéfilo”). Porque, se fosse preciso resumir uma história crucial do cinema à obra de dez cineastas, a de Buñuel seria, inapelavelmente, uma delas: retratou, como ninguém, todos os fantasmas da (nossa) liberdade.

São obras que constam ou deviam o constar do mais básico léxico cultural (e não apenas “cinéfilo”). Porque, se fosse preciso resumir uma história crucial do cinema à obra de dez cineastas, a de Buñuel seria, inapelavelmente, uma delas: retratou, como ninguém, todos os fantasmas da (nossa) liberdade

JEAN DISTINGHIN

POLLY PLATT

a mulher que invisível que fez os anos 1970

Rodrigo Nogueira

Em *You Must Remember This*, Karina Longworth conta histórias “secretas e/ou esquecidas” do primeiro século de Hollywood. A nova temporada do *podcast* é sobre Polly Platt, produtora, argumentista, *designer* de produção que marcou o cinema das décadas de 1970, 80 e 90.

Designer de produção, directora de arte, produtora, argumentista, actriz ocasional, é uma das figuras mais fascinantes e menos exploradas de Hollywood

Os anos 1970 do cinema norte-americano marcaram um tempo de mudança na forma como as histórias eram contadas e nos temas de que se podia falar abertamente. Com uma noção grande do passado, mas também do que estava a acontecer naquele momento na Europa no cinema de arte-ensaio, a Nova Hollywood, como ficou conhecido esse momento americano, era centrada nos realizadores. “Os realizadores”, já que, mesmo que reflectissem as novas ideias e ares da década, mesmo que não tivessem tabus e rompessem preconceitos, eram quase todos homens.

Karina Longworth, a ler *Easy Riders, Raging Bulls*, o livro de 1998 que Peter Biskind escreveu sobre aquela era, sentiu essa falta. Há alguns anos, a historiadora de cinema tentou vender uma ideia para um livro sobre as mulheres que eram apenas mencionadas no livro de Biskind por serem esposas e colaboradoras criativas de todos aqueles homens. Na altura, nenhuma editora o quis comprar.

Este ano, Longworth, que desde 2014 apresenta o *podcast* *You Must Remember This* que se dedica a contar “a história secreta e/ou esquecida do primeiro século de Hollywood”, dedicou-se a uma delas: Polly Platt. *Designer* de produção, directora de arte, produtora, argumentista, actriz ▶



BOB CHAMBERLIN/LOS ANGELES TIMES VIA GETTY IMAGES



Edição Especial, de James L. Brooks (ao lado de quem Platt trabalhou durante 15 anos), *Bottle Rocket*, de Wes Anderson (uma aposta de Platt), *Menina Bonita*, de Louis Malle, de que foi autora do argumento

► muito ocasional e tudo o mais, é uma das figuras mais fascinantes e menos exploradas de Hollywood. Em parte, Polly Platt (1939-2011) definiu o aspecto visual do cinema dos anos 1970 e 80.

A sua vida e carreira atravessam várias décadas de cinema, primeiro como consumidora, depois como criadora. Nascida no Illinois, mas com parte da infância passada na Alemanha, foi nomeada para um Óscar em 1984 pela direcção de arte de *Laços de Ternura*, de James L. Brooks, ao lado de quem trabalhou durante 15 anos.

É lembrada por ter sido casada com Peter Bogdanovich, um dos realizadores visados em *Easy Riders, Raging Bulls*, e sua colaboradora nos seus primeiros quatro filmes: *Targets*, de 1968, *A Última Sessão*, de 1971, *Que Se Passa Doutor?*, de 1972 e *Lua de Papel*, de 1973. Mas era mais do que isso. É a sua história, como produtora e argumentista, e a história de alguém que, apesar de querer, nunca chegou a realizar um filme, que Longworth conta na nova temporada do *podcast*, *Polly Platt, The Invisible Woman*.

As temporadas anteriores versaram sobre temas como os paralelos entre a carreira e os activismos de Jean Seberg e Jane Fonda, as actrizes louras mortas, a família Manson – uma temporada que foi comprada para ser transformada em série de televisão –,

uma análise da veracidade das histórias sensacionalistas publicadas por Kenneth Anger no livro *Hollywood Babylon*, a pretensa rivalidade entre Bette Davis e Joan Crawford ou *A Canção do Sul*, o filme racista da Disney, entre outros tópicos. Todas partiram de uma pesquisa aprofundada, com narração de Karina Longworth e, por vezes, com vozes convidadas a fazerem de algumas das figuras mencionadas. A abordagem sobre Polly Platt é totalmente diferente.

Desta vez, o trabalho parte do manuscrito de um livro de memórias inédito e inacabado que Sashy Bogdanovich, filha de Platt e Bogdanovich, mostrou a Karina Longworth. Excertos dele, lidos pela actriz Maggie Siff (*Mad Men* e *Sons of Anarchy*), são usados para ilustrar a pessoa que ela foi e sobre a qual se sabe muito pouco. Além disso, a apresentadora também foi entrevistar dezenas de pessoas que rodearam Polly Platt para percebê-la melhor. “Esta temporada tem este formato porque foi como consegui a informação. Não sei se no futuro irei à procura de outras memórias inéditas ou de tópicos que se prestem a fazer dúzias de entrevistas”, explica Karina ao Ípsilon por email. O livro cobre os primeiros 55 anos de vida de Platt, que morreu aos 72.

O que Polly fez

Para o bem e para o mal, mesmo depois da colaboração com Bogdanovich, Polly Platt esteve envolvida em muitos acontecimentos importantes do cinema americano, muitos deles ao lado de James L. Brooks, acompanhando a sua passagem de importante argumentista e criador televisivo para realizador oscarizado. Foi Platt, que foi vice-presidente executiva da Gracie Films, a produtora de Brooks, que lhe mostrou *Life in Hell*, a tira de BD de Matt Groening, e o chamou para uma reunião que acabou por resultar na criação de *Os Simpsons*.

Foi também ela quem desenvolveu, como produtora, *Não Digas Nada*, o primeiro filme de Cameron Crowe como realizador, aquele em que John Cusack põe a tocar na *boom box* *In Your Eyes* de Peter Gabriel para Ione Skye. Entusiasmada e quase obcecada com a curta-metragem *Bottle Rocket*, foi também ela que passou um ano a trabalhar com Wes Anderson e a transformar essa curta na primeira longa do realizador. Também ajudou um J.J. Abrams em início de carreira e, vários anos antes, recomendara o nome de Walter Hill para a escrita de *Tiro de Escape*, de Sam

Karina Longworth, a autora do *podcast* *You Must Remember This* que a conta “a história secreta e/ou esquecida do primeiro século de Hollywood”, dedicou-se a uma delas: Polly Platt

Peckinpah, quando o argumento estava a ser desenvolvido para Bogdanovich realizar.

Quando se fala nela, contudo, costuma mencionar-se o triângulo amoroso que *A Última Sessão*, o segundo filme de Bogdanovich, lançado em 1971, proporcionou, quando Peter trocou Polly por Cybill Shepherd, uma das protagonistas do filme, e não muito mais. É uma história famosa de Hollywood, ficcionada em 1984 em *Divórcio em Hollywood*, de Charles Shyer, com Ryan O’Neal, protagonista recorrente de Bogdanovich, num papel inspirado nele, e Shelley Long e Sharon Stone, respectivamente, nas personagens baseadas em Polly e

Em 2011, quando morreu, uma reportagem da *Hollywood Reporter* descrevia-a como alguém que dominava todos os aspectos da criação, sempre a potenciar o talento daqueles com quem trabalhava e tão realizadora quanto o ex-marido Peter Bogdanovich



EMILY BERL

Cybill. *Polly Platt, The Invisible Woman* mostra uma faceta diferente desse triângulo, com a frustração de Platt com o casamento bastante antes de Shepherd aparecer em cena.

Mas Platt foi muito mais do que isso. Em 2011, quando morreu, a *Hollywood Reporter* publicou uma reportagem com testemunhos de muitas das pessoas que se trabalharam com ela. Surgia a descrição de alguém que dominava todos os aspectos da criação de filmes, exigente, atenta a todos os pormenores, das caras dos figurantes à cor das portas, sem medo de dizer o que pensava e sempre a potenciar o talento daqueles com quem trabalhava. O *podcast* vai mais longe, contando episódios de sacrifícios pessoais para que os projectos em que estava envolvida chegassem ao fim, ignorando muitas vezes o seu bem-estar.

Nesse artigo da *Hollywood Reporter*, Ryan O’Neal dizia que ela era tão realizadora quanto o ex-marido, palavras que o actor repetiu no funeral de Polly. Bogdanovich estava a ouvir. Peter tem tentado combater, nos últimos anos, a noção de que Platt era tão realizadora quanto ele. Tem alegado que Platt, quando tardiamente começou a reivindicar mais reconhecimento pelo papel que teve na parceria criativa entre os dois, pedia crédito por coisas que não eram dela, dizia que tinha feito mais do que fez na realidade.

Essas declarações estão no primeiro episódio do *podcast*, como ponto de partida para uma análise do que são os créditos no trabalho cinematográfico.

Nesse artigo, O’Neal afirmava também que, quando a parceria entre Peter e Polly, dissolvida dois filmes após o divórcio, chegou ao fim, o cinema de Bogdanovich se ressentiu, já que não tinha ninguém que lhe dissesse o que estava ou não a funcionar. É uma ideia recorrente nas pessoas com quem Karina Longworth falou. “A maioria das pessoas disse uma versão disso na nossa entrevista, mas não concordo necessariamente com isso. Gosto de muitos filmes de Peter ao longo da sua carreira”. *At Long Last Love*, o *flop* musical com Burt Reynolds, é um dos seus filmes favoritos, juntamente com *Noites de Sinagapura*, *Romance em Nova Iorque* e *Máscara*.

Fez tudo, menos realizar

Entre *Anjos Rebeldes*, o último filme de Ida Lupino, estreado em 1966, e o filme de estreia de Elaine May, *Vida Nova*, cinco anos depois, não houve uma única mulher a realizar filmes dos grandes estúdios em Hollywood. Depois disso, como explica Maya Montañez Smukler em *Liberating Hollywood*, livro de 2018 sobre os mesmos anos 1970 de *Easy Riders, Raging Bulls*, só 16 mulheres realizaram filmes, de estúdio ou indepen-

entes, que tivessem estreado em sala. Nenhuma delas foi Polly Platt.

Foi exactamente em 1966, com poucos exemplos à volta, que a carreira de Polly no cinema começou. Ela e Peter foram contratados por Roger Corman para reescreverem e trabalharem em *The Wild Angels*. Depois, ainda para Corman, transformaram os restos de um mau filme com Boris Karloff em *Alvos*, o primeiro título de Bogdanovich, em que Polly foi creditada como responsável pela escrita da história, como designer de produção e figurinista, tendo trocado o crédito de produção com Daniel Selznick para o filme poder ser vendido e ter um lançamento mais alargado.

Além da produção, a escrita foi parte importante da carreira de Polly. Foi ela quem escreveu, por exemplo, *Menina Bonita*, de Louis Malle, de 1978, com Brooke Shields no papel de uma prostituta de 12 anos na Nova Orleães do início do século XX, que era um filme inspirado na vida difícil de alguém que sentia que a mãe abandonara. Houve dois outros desses filmes além de *Menina Bonita*: *Amar Foi o Meu Pecado*, de Marvin J. Chomsky, de 1979, e *Mapa do Mundo*, de Scott Elliott, de 1999.

“Acho que ela não sentia qualquer dos filmes em que foi creditada como argumentista que eram ‘dela’ como teriam sido se os tivesse realizado. Queria mesmo que ela tivesse realizado um filme por ela própria”, comenta Karina Longworth. Isso esteve para acontecer, segundo o que Antonia Bogdanovich, outra das suas filhas, diz. Antes ter sido realizado por Danny DeVito, *A Guerra das Rosas*, de 1989, em que Polly trabalhou como produtora executiva, era para ter sido dirigido por ela, bem como uma planeada adaptação de *Somebody’s Darling*, o livro de Larry McMurtry que tinha uma personagem baseada em Platt. McMurtry escreveu os romances que deram origem a *A Última Sessão* e a *Laços de Ternura*, de James L. Brooks, filmes em que Polly trabalhou, no segundo caso como produtora, argumentista e gestora de actores, tudo sem crédito além do de designer de produção.

Sem Peter, Polly trabalhou, ainda nos anos 1970, em *Todos Somos Ladrões*, de Robert Altman, como figurinista não-creditada, no *A Star is Born* de Frank Pierson (com Barbra Streisand e Kris Kristofferson) e em *The Bad News Bears*, de Michael Ritchie (ambos como designer de produção). Prosseguindo, nos anos 1980, com as comédias *O Homem dos Dois Cérebros*, de Carl Reiner, *Jovens Médicos Apaixonados*, de Garry Marshall, ou *As Bruxas de Eastwick*, de George Miller. Foi também directora de arte de *O Outro Lado do Vento*, o filme de Orson Welles que a Netflix finalizou em 2018. Em paralelo com o *podcast*, Karina tem organizado conversas semanais

Sobre a parceria criativa que formou com o então companheiro Peter Bogdanovich tem sido reivindicado maior reconhecimento e autoria para o papel de Polly Platt

JOHN SPRINGER COLLECTION/CORBIS/CORBIS VIA GETTY IMAGES



JOHN SPRINGER COLLECTION/CORBIS/CORBIS VIA GETTY IMAGES



com convidados especiais sobre filmes que estejam relacionados com o episódio que sai nessa semana. Arancou em Maio com *One Eyed Jacks*, western, um dos géneros de eleição de Polly, realizado e protagonizado por Marlon Brando. Os outros filmes escolhidos, que têm todos mão de Polly, são *Alvos*, *A Última Sessão*, *Que Se Passa Doutor?*, *A Star is Born*, *Menina Bonita*, *Laços de Ternura*, *As Bruxas de Eastwick*, *Não Digas Nada* e *Bottle Rocket*.

Dos filmes em que Polly esteve envolvida, Karina Longworth elege como “aqueles com mais valor duradouro” *A Última Sessão*, *Menina Bonita* e *Edição Especial*, de James L. Brooks. Para o *podcast*, falou com as filhas de Polly e Peter, com a realizadora Alison Anders, com a produtora

Barbara Boyle, que trabalhou em *Bottle Rocket*, com o produtor Frank Marshall, colaborador de Steven Spielberg que conheceu Polly e Peter em casa de John Ford, com a atriz e assistente de realização Peggy Steffans, que conta uma história de um caso com Fritz Lang, ou com o produtor Fred Roos, associado a Francis Ford Coppola. Ficou de fora dos depoimentos directos Peter Bogdanovich. Ainda que seja um dos realizadores favoritos da apresentadora. “Decidi não falar com ele porque queria contar a história da Polly pela perspectiva dela”, afirma. “Acho que a vida dele é fascinante. Mas também acho que a vida e o trabalho da Polly são fascinantes, e o Peter não precisa que eu conte a história dele. A Polly precisa.”

A petite histoire de A Última Sessão fixou-se na aparição de Cybill Shepherd, que destruiu o casamento de Peter e Polly. Mas Polly foi muito mais do que o vértice de um triângulo

Polly e Peter

Ela usava sempre o “nós”. Mas Peter queria saber mais de si próprio e dos grandes mestres de Hollywood do que dela.

Polly Platt, que nasceu no Illinois e cresceu na Alemanha, conheceu Peter Bogdanovich no início dos anos 1960. Ela era figurinista de teatro e ele programador de cinema a encenar uma peça. Casaram-se em 1962. Foi o segundo casamento dela. O outro acabara dois anos antes, quando o primeiro marido, Philip Klein, morreu num acidente de viação. A cinefilia de Peter passou para Polly, que já gostava de *westerns*, e ao longo da década seguinte viveram e respiraram cinema juntos, em salas ou em visionamentos caseiros que organizavam no apartamento em que viviam em Nova Iorque. Os convidados iam de Andrew Sarris, o famoso crítico, a Hannah Arendt.

No segundo episódio de *Polly Platt, the Invisible Woman* é narrada a história do primeiro encontro dos dois e a graça que ela achou ao narcisismo daquele homem que se olhava constantemente ao espelho. Polly esteve ao lado de Peter quando ele se tornou jornalista para publicações como a *Esquire* e começou a escrever sobre e a tornar-se amigo dos grandes realizadores de gerações anteriores, de John Ford a Orson Welles, passando por Samuel Fuller, Fritz Lang ou Howard Hawks. Ela estava lá, a gravar e a desgravar as entrevistas, a fazer perguntas e a nunca ser creditada no resultado final. Foi com ela que ele se mudou para Los Angeles, para estar mais perto desse meio.

A dada altura, Polly, que usava sempre o “nós” para falar da carreira de ambos, começou a perceber que Peter queria saber mais de si próprio e dos grandes realizadores do que dela, especialmente quando ela enfrentava o reacçãoismo deles e Peter ficava do lado dos velhos mestres, não dela. Fritz Lang, na altura, passava por um pequeno reavivamento de carreira graças à *nouvelle vague* (*O Desprezo*, de Godard) mas vivia em Palm Springs num motel decrépito. Convidou ambos para jantar e o grupo teve uma discussão em que Peter tomou o partido Lang e não dela. O próprio Lang chegou a notar a Polly que Peter tomara o partido dele, o grande realizador que ele admirava, e não dela, a esposa. Polly nunca fez qualquer reparo a Peter mas comentou com

Orson Welles, o que levou Welles a comparar Lang com Iago, a personagem de *Otelo*, de Shakespeare, que tem um plano para arruinar a vida do protagonista.

Ainda antes de Peter e Polly começarem a fazer filmes, graças a Roger Corman, o produtor que conheceram num visionamento de um filme de Jacques Demy, os amigos eram só aqueles velhos realizadores. Não havia outras pessoas nas vidas deles. A pessoa mais nova com quem se davam em Los Angeles era Dyan Cannon, a atriz que casara com Cary Grant, que tinha mais 33 anos do que ela. Também eram amigos de Jerry Lewis e da sua mulher da altura, Patti Palmer, que passava roupa em segunda mão a Polly. Quase todos eram realizadores em fase descendente, longe do auge. Muitos já nem trabalhavam.

Toda a ideia do Peter Bogdanovich cinéfilo e profundo conhecedor da obra e dos grandes realizadores faz parte da sua imagem pública. Em Maio, Quentin Tarantino, que tem aproveitado a pandemia para escrever e publicar textos sobre cinema e televisão no site do New Beverly, o cinema de que é dono em Los Angeles, escreveu sobre a relação de Bogdanovich e John Ford. Tarantino, que faz um *cameo* insuportável em *Ela é mesmo... o Máximo* (2014), o último filme de Peter, desenvolve a ideia de que a reverência de Bogdanovich pelos velhos mestres ofuscava o seu próprio talento. Apesar de ser um estudioso da obra de Ford, nota ainda Tarantino, Bogdanovich não filmava como ele, havendo outros realizadores como John Milius, Steven Spielberg, Martin Scorsese ou Paul Schrader herdeiros mais directos de Ford – já quanto a Hawks, comenta, é outra história. Tarantino menciona *Directed by John Ford*, o documentário de tributo a Ford narrado por Orson Welles que Bogdanovich realizou em 1971 e revisitou décadas depois, já nos anos 2000, em que o cineasta de *A Desaparecida* é entrevistado no Monument Valley. O *podcast* fala desse documentário, e da visão que Polly Platt tinha para ele, dos sacrifícios que fez para *Directed by John Ford* acontecer, e do papel fundamental da produção. O nome dela não aparece sequer uma única vez nos créditos. **R. N.**



Diana Policarpo, artista visual e compositora de 34 anos. O desenho como prática chega por vias ambíguas e é contaminado pelas várias disciplinas em que trabalha

Diana Policarpo: escultura entre desenho e som

Um conto que unifica a matéria visual e sonora da obra de Diana Policarpo, a mais jovem Prémio EDP que tem uma exposição individual numa galeria do Porto. Pangolins, moedas de troca e astrónomos amadores num mundo em crise. A salvação pode chegar pela capacidade de organizar o futuro à volta do sol, porque a escultura também é luz.

Isabel Salema

Quem passear distraidamente pelo Bonfim no Porto à procura da *coolness* que o jornal britânico *The Guardian* atribuiu recentemente a esta zona da cidade, é provável que encontre a Galeria Lehmann + Silva depois de ter passado à porta da Faculdade de Belas-Artes e dobrado a esquina em direcção à rua Duque da Terceira. Por estes dias, é também mais fácil localizar a ampla mostra de um prédio anónimo dos anos 70 desta jovem galeria que ajuda a identificar a freguesia do Bonfim nos roteiros feitos sobre a cidade como o novo “bairro das artes”, um concorrente do quarteirão da rua de Miguel Bombarda. Os grandes planos de vidro da mostra estão cobertos por uma película cor-de-laranja que faz as vezes de um Rá contemporâneo, o deus do Sol do Antigo Egipto, revelando a primeira camada da exposição *Overlay* de Diana Policarpo, a última artista a receber o Prémio Novos Artistas Fundação EDP.

É a primeira exposição individual na Lehmann + Silva de Diana Policarpo, uma artista visual e compositora de 34 anos que até recentemente viveu e trabalhou em Londres. Depois de sermos introduzidos pelo filtro-metáfora da energia renovável, descobrimos no fundo da galeria uma escultura de parede que representa Rá de forma mais reconhecível, uma presença divina que já tínhamos encontrado noutras exposições da artista. *Gift XII (sun watch)* é uma das 13 esculturas da exposição, composta ainda por oito serigrafias, um conto, feito em colaboração com a escritora e crítica de arte Lorena Muñoz-Alonso, e uma composição sonora que está à nossa espera na cave da galeria.

A maioria das esculturas estão montadas na parede e compõem um grande mural, quase um híbrido entre escultura e pintura. É como se Diana conseguisse transformar um baixo-relevo – essa forma escultórica que identificamos com a civilização africana que surgiu há milénios no

Vale do Nilo – num alto-relevo que prescindiu do volume mas não deixou de tornar tridimensional a linha.

A artista trabalha uma vara de ferro de seis milímetros de espessura que dobra e solda através do fogo. “O desenho parece que saltou do papel para a parede, mas é um trabalho muito duro feito na oficina, porque às vezes o ferro não cede ao desenho. Tenho que ver qual é o potencial do material e saber onde devo parar. É um material pesado apresentado com leveza, mas toda a escultura é muito física”, explica a artista, acrescentando que as peças são posteriormente lacadas. Se trabalha uma silhueta com ambição de escultura, é ao fundo da parede da galeria que cabe preencher a forma, resume.

Artista visual e sonora, o desenho como prática chega por vias ambíguas e é contaminado pelas várias disciplinas em que trabalha. As normais pautas de música são normalmente substituídas por pautas gráficas nas peças feitas a partir de *samplers*, da voz humana ou de gravações

recolhidas em trabalho de campo, recorrendo ao exemplo das vanguardas na história da música e de compositores como John Cage ou de Johanna M. Beyer. Essas anotações musicais visuais também podem evoluir para esculturas como vimos já na instalação *Sun and Cancer*, de 2016. “Os desenhos que faço são normalmente exercícios daquilo que poderá ser uma pauta gráfica ou estudos para objectos mais tridimensionais, para as esculturas em si. Os painéis que realizei para essa instalação de 2016, que era uma escultura vertical de chão, vieram dessa ideia de objecto 3D que partiam de pautas gráficas de Beyer. Os painéis eram feitos também em ferro e exploravam igualmente essa brincadeira de um objecto escultórico enquanto desenho. Voltei um pouco a esse processo para esta exposição.”

Antes de criar as peças de ferro na oficina para esta exposição, Diana explica que trabalhou na parede muito directamente. Depois, essa experiência de visualizar as peças num plano acabou por influenciar a forma como as esculturas foram instaladas. O painel é formado por vários dípticos e trípticos – por doze peças autónomas – que figuram objectos que já funcionaram como moedas na história da humanidade, sem ser os círculos de metal que usamos hoje no nosso quotidiano. Búzios, ânforas, enxadas, outros símbolos mais difíceis de identificar, uma história visual, que também pode ser lida como uma escrita de hieróglifos, que vai ser decodificada (ou adensada) pelo conto de ficção científica inscrito na parede em frente, intitulado *The Living Currency*, a primeira vez que a artista usa a linguagem escrita de uma forma independente na sua obra, como nota a curadora Ana Anacleto na folha de sala da exposição. A única escultura de chão, *Gift XIII (Coin)*, representa finalmente uma moeda com a forma convencional do dinheiro actual.

“Todos os outros elementos da exposição orbitam à volta deste conto. Comecei a pensar numa história situada no futuro, daqui a 200 anos, quando todas as outras energias sem ser a solar se tiverem esgotado. Sem metais, sem energias fósseis, terminados os recursos naturais, que tipo de moeda corrente é que vai existir?”, pergunta Diana Policarpo.

A inspiração directa para criar a personagem principal do conto, uma mulher chamada Oona, veio da vida do artista radio-astrónomo amador

Thomas Ashcraft, igualmente um fabricante de moedas, algumas das quais tomam a forma de agentes infecciosos na sua obra. Este futuro distópico ficcionado cruza-se também com a história do SARS-CoV-2, o vírus da covid-19, com os pangolins a tornarem-se injustamente famosos a partir dos mercados de Wuhan e a entrarem numa nova via de extinção. Duzentos anos depois, com 66% da população humana dizimada, as escamas deste mamífero cobichados pela medicina tradicional chinesa são a nova moeda de troca na economia mundial. Sem criar mais *spoilers*, a nossa heroína cria um santuário para pangolins no deserto do Arizona e sonha com uma solução para salvar os pangolins. “O conto é também, sem dúvida, um apelo a um futuro mais ecológico.”

Sinfonia solar

Na cave da galeria, através da composição sonora, vamos descobrir o sol como capital, como último valor, numa sequência de referências que vão de Georges Bataille a Michel Serres. A peça, *The Ultimate Capital is the Sun*, é realizada através de sonificações de material recolhido sobre o sol que disponibilizam os arquivos *online* de Thomas Ashcraft ou da agência espacial NASA, uma nova área de tratamento de dados científicos que rivaliza com a mais clássica visualização de modelos tridimensionais da astronomia. “Como não nos é permitido olhar directamente, é criado o áudio para se perceber essas variações nos eventos solares captados da Terra. É uma composição feita a partir dessas sonificações *open source* que é uma homenagem ao sol, uma energia de que precisamos todos os dias e que não se extingue. A energia solar há-de ser a última moeda de troca quando as outras alternativas acabarem.” A energia solar cósmica acaba por organizar o percurso da exposição, da montra da galeria à cave onde um banco circular para ouvirmos a sinfonia solar sublinha uma geografia que também tem a forma de uma órbita.

No final do ano, em Dezembro, Diana Policarpo tem outra exposição prevista para a cidade, desta vez na Galeria Municipal do Porto. Intitulada *Nets of Hyphae*, é a continuação da investigação em torno de um fungo parasita, o *Cordyceps*, que lhe valeu o Prémio EDP na exposição apresentada no ano passado no Museu de Arte Arquitectura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa, uma instalação multimédia *site-specific* que incluía uma animação 3D. Este

As esculturas montadas na parede compõem um mural, um híbrido entre escultura e pintura. É como se Diana conseguisse transformar um baixo-relevo – forma escultórica que identificamos com a civilização africana que surgiu há milénios no Vale do Nilo – num alto-relevo que prescindiu do volume mas não deixa de tornar tridimensional a linha

segundo capítulo de uma história também sobre contaminação e ecologia que ia ser continuada na China durante uma residência artística em Xangai vai agora sofrer algumas alterações por causa das restrições às viagens impostas pela pandemia, mas a artista está à procura de primos do fungo que passem por Portugal e Espanha e de parceiros científicos que podem ser o Instituto Gulbenkian de Ciência. “É um fungo que também está muito ligada à saúde das mulheres, neste caso à sua relação com a reprodução. É um fungo que contamina plantas, animais e humanos e esteve presente em várias epidemias registadas desde a época medieval até aos anos 1950.” E mais não dizemos, apenas que serviu para sintetizar o LSD, um dos mais potentes alucinógenos conhecidos.

Do Nordeste, da Bahia, cidade de Salvador, vamos agora para o extremo sul: Rio Grande do Sul. É um território onde faz frio e isso faz a diferença quando o clichê do Brasil são os corpos nus, o Carnaval, o samba. Ali o ritmo é o das milongas como nos países vizinhos onde se fala espanhol: o Uruguai e a Argentina. Olhamos esse atlas com capital em Porto Alegre a partir do romance *O Continente*, de Érico Veríssimo, que abre a trilogia *O Tempo e o Vento*. Que terra é esta? O que significa ser gaúcho? O que é que a definição conta para falar de uma identidade comum, centrada numa língua, a portuguesa, mas cheia de nuances, de vocábulos hispânicos, e um sotaque mais quadrado? Veríssimo soube traçar essa identidade na fala, nos costumes, no mapeamento das tradições, e abriu caminho para muitos: Dyonélio Machado, João Gilberto Noll ou os mais novos Paulo Scott, Michel Laub, Veronica Stigger. É a nova etapa da série de reportagens que realizamos pelo Brasil ao longo de um ano. Em cada uma, partimos com livros e de um livro para tentar entender a complexidade e a diversidade desse país/continente no momento em que atravessa uma das suas grandes crises. São doze reportagens, durante um ano, ao ritmo de uma por mês. Depois do Ípsilon, serão publicadas no Pernambuco, suplemento literário da CEPE Editora, a principal parceira deste trabalho, que reunirá estes textos em livro.

Dançar uma milonga, no fim de tudo

Isabel Lucas
(texto e fotografias)



O Continente (1949) é o primeiro volume da saga *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo. Dividida em três partes — *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago* — ficciona a história do Rio Grande do Sul e olha o Brasil na perspectiva do extremo austral do país. São, ao todo, sete volumes. *O Continente* abre a série, com dois. É o período da formação do estado do Rio Grande do Sul, a partir do momento em que uma mulher, índia, chega a uma missão espanhola grávida de um branco. Ela morre, a criança é educada com os missionários. Chama-se Pedro e inaugura uma dinastia que o escritor irá seguir, numa epopeia centrada nas famílias Terra, Cambará, Caré e Amaral. É o retrato de conquista de terra, da ambição, da escalada social. É, ao mesmo tempo, um livro sobre a capacidade do homem se libertar do jugo e sobre a sua submissão à máquina do poder. Estamos diante de uma gênese do Brasil que marca até hoje um modo de estar no exercício da política. Veríssimo nunca teve o aplauso incondicional da crítica. Pagou por ter sido popular em romances como *Olhai os Lírios do Campo*. *O Continente* não merece o esquecimento. É um dos livros fundamentais para entender o Brasil.

Um relâmpago iluminou as azáleas do pátio da frente e logo mais um trovão ameaçou partir a terra. Não foi nada. Só uma trovoadas de Setembro, um frio de camisola de lã, não muito grossa, e o cheiro a lareira na rua onde um homem desistiu de varrer as folhas do chão. Abrigou-se junto a um muro. Não é nada, já passa. Na sala, o rosto de Luis Fernando Veríssimo não se alterou, apesar da chuva que se seguiu e a sensação de que toda a água desabava do céu com grande estrondo na terra. Levou a mão ao rosto e os olhos desviaram-se do foco, do que acontecia lá fora. Alguma coisa no interior da casa lhe chamou a atenção. “Aí está o livro!”, anunciou, apontando a mulher que surgiu na porta. “Minha irmã, Clarissa”, apresentou. Clarissa, nome de livro, título do primeiro romance de Érico Veríssimo, nome da jovem que na literatura terá sempre 13 anos. É a filha do próprio Érico e da sua mulher, Mafalda. O romance é de 1932, a filha nasceu em 1935. “É, o livro está aqui”, brincou ela. “As pessoas quando pensam em Clarissa se surpreendem ao perceber que ela envelheceu”, ri.

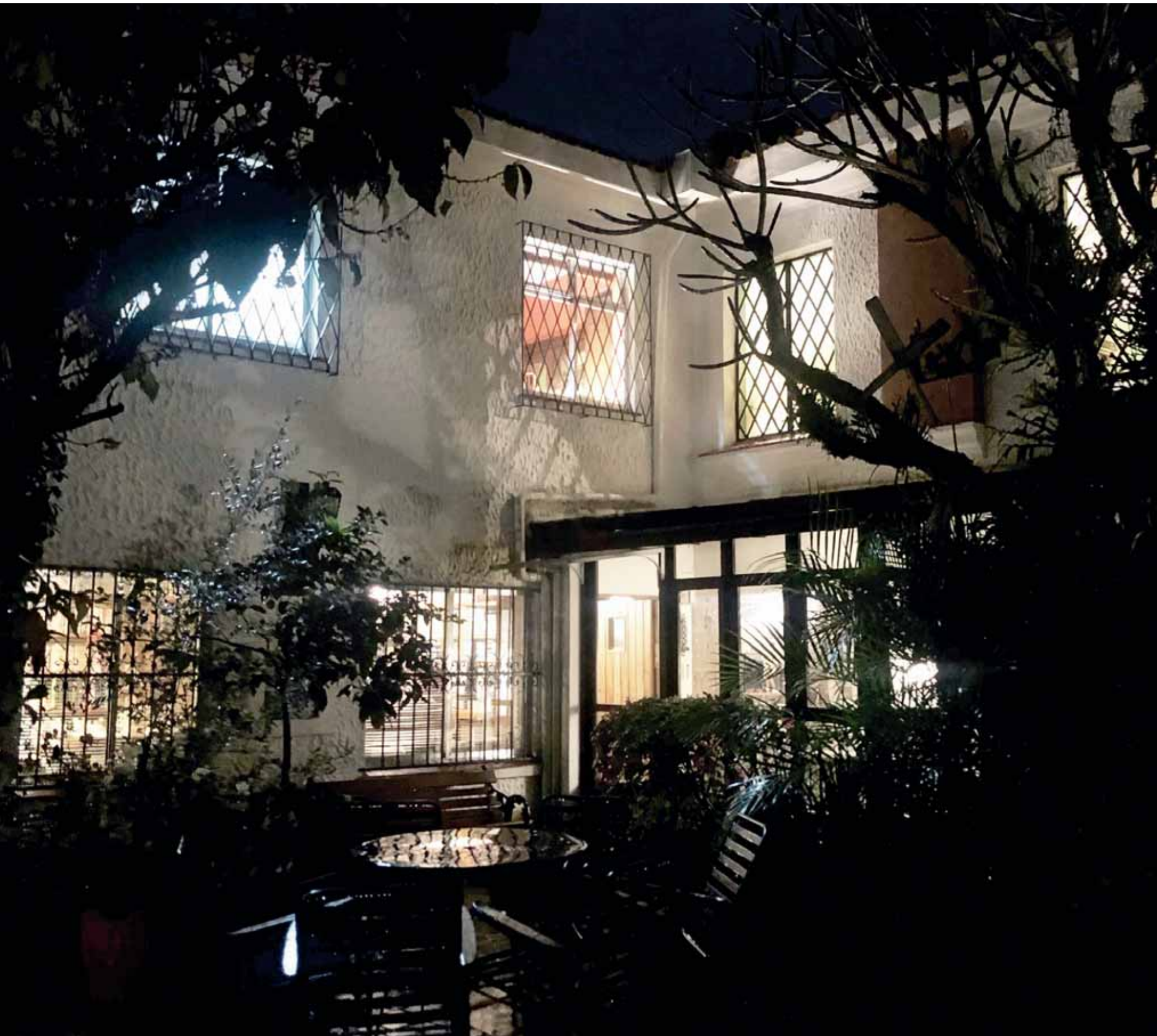
Os irmãos, Luis e Clarissa, saúdam-se. Riem os dois. Ela chegou dos EUA, onde vive, para a visita anual à terra onde nasceu. Está em casa. Reconhece o cheiro e a ironia do irmão. Há muito que aquela é uma brincadeira de família: ele apresentá-la como “o livro”, mesmo que o livro tenha vindo antes dela e não conte a história desta Clarissa mas de uma menina que saiu do interior do Rio Grande do Sul para viver na pensão da tia Eufrasina na cidade grande que, sem nunca ser nomeada, se acredita ser a capital do estado, Porto Alegre, e aí descobrir a vida urbana. “Clarissa sob a chuva de flores na manhã de sol”, na imagem que dela guardava Amaro, o músico que a adorava; Clarissa que escutava pedaços de conversas que ainda não sabia interpretar, mas pressentia conterem sombras. “Cl-

arissa passa pela sala, vestida de verde, boina branca na cabeça, pasta debaixo do braço. Vai rápida e silenciosa. O olhar de Amaro segue-a até à porta. O major continua a falar... Aos ouvidos de Amaro chegam sons vagos, palavras soltas: Brasil... propaganda... calamidade... acto de bravura... Canudos... capitão... o senhor compreende... abismo... país perdido...”

A vida de Clarissa é simples, a narrativa ágil, o romance tornou-se um clássico, rico em detalhes do quotidiano numa época em quem o Brasil vivia momentos de tensão política. A cidade que Clarissa conhece e as conversas de que apanha bocados reflectem a ansiedade da Revolução de 30 que levaria o gaúcho Getúlio Vargas à presidência do Brasil, em 1935.

Logo no primeiro dos seus romances, com uma trama aparentemente pueril, Érico Veríssimo quis distanciar-se do regionalismo que dominava a literatura brasileira, embora não se demarcasse da problemática social que seria um dos traços da sua literatura. “Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que o escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto”, diria mais tarde, como se as atrocidades a que se refere fossem cíclicas no seu país e, como tal, se sentisse compelido a escrever sem nunca ter recebido o aplauso da elite. Era um escritor com êxitos de vendas difíceis de superar, onde sobressai *Olhai os Lírios do Campo*, de 1938. “A crítica recebeu toda a primeira fase da obra dele como sendo ▶

A literatura de Érico Veríssimo, e em concreto *O Tempo e o Vento*, situa-se nesse espaço do indizível a que se convencionou chamar identidade brasileira e, nela, a identidade gaúcha, inaugurando um estilo



Fica no bairro de Petrópolis, em Porto Alegre, a casa onde Érico Veríssimo viveu e escreveu as suas principais obras. Continua na família. Luis Fernando Veríssimo, o filho, vive, escreve e toca na casa que foi sendo ampliada e é um reduto de memórias e de vida

“A crítica recebeu toda a primeira fase da obra dele como sendo para românticos”, salienta Luis Fernando Verissimo. “Com *O Tempo e o Vento* essa visão mudou, mas continua a ser pouco compreendido pela crítica”

► para românticos”, salienta Luis Fernando Verissimo, referindo-se às obras que compõem o *Ciclo de Porto Alegre*, que começou com *Clarissa* e terminou em 1943 com *O Resto é Silêncio*. “Com *O Tempo e o Vento* essa visão mudou, mas continua a ser pouco compreendido pela crítica. Talvez por serem livros de leitura fácil que vendiam bem e a crítica achasse que nenhum livro popular podia ser bom. Mas ele nunca deu atenção a isso”, assegura. Diria sobre isso Érico: “Sei que não sou, nunca fui, um *writer’s writer*, um escritor para escritores. Não sou inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte do romance. Tenho dito, escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias”.

O poeta, jornalista e crítico Eduardo Sterzi salienta a importância desses livros para a sua formação. “São tão importantes para se pensar numa identidade literária dos gaúchos quanto *O Tempo e o Vento*. Encontrava neles uma abordagem inesperada das personagens e acontecimentos, em que a história não parecia pairar sobre o cotidiano mas enraizar-se fundamentalmente no ritmo e no *ethos* do próprio cotidiano. Percebo hoje que, para a minha geração, assim como já se dera para gerações anteriores de leitores do Rio Grande do Sul, Érico Verissimo foi aquele escritor que, apesar de certo esquematismo na figuração das personagens e dos acontecimentos, serviu de porta de entrada para a poética moderna. Para mim, foi muito mais fácil ler, por exemplo, Joyce ou Eliot tendo lido antes Verissimo, apesar das imensas diferenças formais.”

Brasilidade

Clarissa, “o livro”, ou seja, a mulher que entrou na sala onde o pai escreveu, onde o irmão conversava quando fazia trovoada, convoca memórias que precederam a obra maior de Érico Verissimo, o épico *O Tempo e o Vento*, onde o escritor ficcionou a história do Rio Grande do Sul, com o foco na gênese das elites locais e nos meios de ascensão ao poder.

“É uma história ao mesmo tempo épica e trágica. Estamos aqui na ponta do Brasil, entre o Uruguai e a Argentina, participamos de todas as guerras de fronteira com os castelhanos, escolhemos ser brasileiros”, diz Luis Fernando Verissimo, o filho de Érico, escritor e jornalista como o pai, com um sentido de observação apurado e um sentido de humor aplicado à escrita que o tornou referência na crônica e na ficção contemporâneas. Cada um a seu modo, são exímios na caricatura social. “Continuo achando que foi a melhor coisa que ele fez”, sublinha, referindo personagens que entraram no imaginário brasileiro, sobretudo Ana Terra e o capitão Rodrigo Cambará. Retrata também um modo de ser gaúcho que não sabe bem dizer o que é e se compõe “de uma certa brasilidade” que terá aflorado nessa luta por terra, por água, por poder.

Brasilidade. É uma definição que o escritor Guimarães Rosa resumiu como a “língua do indizível” ou um “sentir-pensar”. O tema apaixonou os modernistas. É composto por uma nostalgia próxima do sentimento de saudade dos portugueses mas que transporta a experiência da imigração, da miscigenação, um aculturar dos que chegam a um território que converta as suas raízes em coisa secundária face ao novo modo de ser onde se integram; língua, paisagem, um sentido comum de deslocamento compõem uma identidade complexa ao ponto de se poder falar de vários tipos de brasilidade. “É mais do que uma língua”, refere Luis Fernando. “Mas o que é que é mais do que isso? Não sei. Não entendo bem.”

A literatura de Érico Verissimo, e em concreto *O Tempo e o Vento*, situa-se nesse espaço do indizível a que se convencionou chamar identidade brasileira e, nela, a identi-

dade gaúcha, inaugurando um estilo. “São sete volumes que perfazem o que talvez pudéssemos chamar a ‘formação’ do Rio Grande do Sul desde 1745 até 1945 a partir de uma narrativa que acompanha duas principais famílias, Terra e Cambará”. As palavras são de Verónica Stigger, gaúcha de Porto Alegre, escritora de uma geração a que pertencem Paulo Scott, Eliane Brum, Michel Laub ou Eduardo Sterzi. “Começa nas Missões jesuíticas e vai até o último ano do Estado Novo, implantado pelo presidente gaúcho Getúlio Vargas. Nesse sentido, *O Continente* é um grande romance histórico, que, como todo romance histórico, oferece uma imagem de uma determinada situação social, política e/ou económica de uma época e, por extensão, também uma ‘imagem’ do povo que ali habita”.

Sobre *O Tempo e o Vento*: “é o esforço mais consistente e amplo de figuração literária da constituição histórica do Rio Grande do Sul, com um tanto de mitologia misturada à história. Foi, aliás, por força dessa mitologia – e da capacidade de Érico de lhe conferir espessura literária – que algumas das suas personagens, Ana Terra e Rodrigo Cambará, tornaram-se arquétipos do povo gaúcho, modelos nos quais tantos gostariam de se reconhecer. Por mais que o próprio Érico, em entrevistas, buscasse demarcar distância com relação à identidade mítica do gaúcho, que envolve sempre um tanto de machismo e outras características problemáticas, *O Tempo e o Vento* foi tão importante para a constituição dessa mitologia – que ganha força sobretudo ao longo do século XX, com a recuperação de figuras antes marginalizadas, a começar pela própria figura do gaúcho – quanto o Movimento Tradicionalista Gaúcho, fundado em 1947.”

Divido em três partes, *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquípélago*, *O Tempo e o Vento* começou a ser publicado em 1949 com o primeiro volume de *O Continente*. Érico tinha 44 anos e Luis Fernando 13. “Me lembro do pai sentado naquela sala de refeições, ele batia à máquina, batia com rapidez. Deixava espaço entre as linhas para ele mesmo corrigir e depois copiava a colecção. Tenho essa memória muito viva. Não vou dizer que acompanhei toda a feitura do livro, mas uma boa parte. Assim que saía o papel da máquina de escrever eu lia”, conta, dizendo que não dava palpites para dar.”

Aos 83 anos mora na casa onde o pai viveu e escreveu até morrer em 1975, aos 70 anos. É uma vivenda em estilo colonial, um piso visto de fora, entre arbustos, árvores, e um perfilar longo de mais casas. Ao fim da tarde, numa pausa da tempestade, o sol a conseguir furar o filtro cerrado das nuvens, o ambiente é bucólico e contrasta com a verticalidade do centro e arredores, edifícios altos que ameaçam canibalizar qualquer construção baixa.

“A cidade” cresceu muito e transformou-se numa das maiores capitais do Brasil. Em 1950 tinha pouco mais de 390 mil habitantes. Em 2010, ano do último censo, eram um milhão e quatrocentos mil numa área metropolitana de mais de quatro milhões de pessoas. A cidade é vertical, estende-se por colinas e morros, uma urbe que um caminhante conhece pelas elevações e declives que vão dar ao lago Guaíba, no delta do rio Jacuí. Depois é a Lagoa dos Patos, a maior da América do Sul, 265 quilómetros de extensão até ao extremo sul do estado quando se encontra com o Rio Grande, fronteira com o Uruguai, e nome da cidade mais antiga do território disputado por Espanha e Portugal, então chamado de Continente de São Pedro.

“O horizonte empalidecia e as estrelas se iam apagando aos poucos. Em torno da redução os campos estendiam-se, ondulados, sob a luz gris. Alonzo olhou para o nascente e foi de repente tomado dum sentimento de apreensão muito semelhante ao mal-estar que lhe deixara o sonho

da noite. Naquela direção ficava o Continente do Rio Grande de São Pedro, que Portugal, inimigo da Espanha, estava tratando de garantir para a sua Coroa. Um dia, em futuro talvez não mui remoto, os portugueses haveriam de fatalmente voltar seus olhos cobiçosos para os Sete Povos. Fazia sessenta e cinco anos que, com o fim de estender ainda mais seu império na América, haviam eles fundado à margem esquerda do rio da Prata a Colônia do Sacramento, a qual desde então passara a ser um pomo de discórdia entre Espanha e Portugal. Laguna, posto extremo dos domínios portugueses no sul do Brasil, estava separada da Colônia por uma vasta extensão de terras desertas, cruzadas de raro em raro por grupos de vicentistas que, passando pela estrada por eles próprios rasgada através da serra Geral, iam e vinham na sua faina de buscar ouro e prata, arrebanhar gado e cavalos selvagens, prear índios e emprenhar índias.”

Este é o território de *O Continente* no princípio de tudo. Ou seja, da disputa que deu origem ao Tratado de Madrid assinado entre Portugal e Espanha, com Portugal a ceder Sacramento aos Espanhóis em troca do Continente de São Pedro, alterando naquele ponto o Tratado de Tordesilhas. Alonzo, missionário jesuíta de Pamplona, assistia e presentia o futuro. Ele seria o padrinho de Pedro, menino visionário nascido de uma índia e de um branco, que casa com Ana Terra, e os dois seriam pais de Rodrigo Cambará, que havia de casar com Bibiana. Mas isso já é avançar na história. Ainda no princípio de tudo está o facto de os jesuítas, líderes dos guaranis que se haviam convertido ao cristianismo, se recusarem a cumprir o acordo e aí começar uma guerra.

A história do território é uma história de lutas sucessivas. A Revolução Farroupilha, a guerra contra o Paraguai, a Revolução Federalista. Nelas há heróis e vencidos num povo que Érico Verissimo sublinha como nascido da miscigenação, tantas vezes sangrenta, com realce para o genocídio dos índios. Esse sangue correu no chão mas corre nas veias de todos, os subalternos e os que ascenderam. Os dominados foram capazes de prosperar. Isso é bom. Mas há sempre o paradoxo. “À medida que os Terra Cambará avançam politicamente, regridem afetivamente. O capitão Rodrigo é o romântico conquistador, que seduz não apenas a jovem Bibiana, mas também o leitor que acompanha suas aventuras; Licurgo, seu neto, é o realista que não comove nem se perturba, caracterizando-se pela frieza das emoções, a mesma que recebe de seu público. Habilmente, Érico Verissimo não criminaliza a personagem, porque seus heróis são conquistadores; mas congela a simpatia, evitando que o leitor se identifique com Licurgo e abrace seus ideais”, escreve Regina Zilberman no prefácio à última edição de *O Continente*, sublinhando a importância da alteridade na maior obra de Verissimo.

Porto Alegre nasceu deste caldeirão. Seria a capital, primeiro povoada por casais vindos dos Açores, depois por gente de outras partes do mundo e do Brasil. Cresceu sempre. “Porto Alegre, antes, era uma grande cidade pequena. Agora, é uma pequena cidade grande”, diria ainda Quintana, nostálgico de uma cidade que desaparecia.

Que cidade é esta? Não tem o colorido de Salvador, a beleza que resiste a todas as profanações do Rio; não parece pairar do nada, como Curitiba, não é a megalópole São Paulo, não tem a decadência cosmopolita de Manaus. Não é quente. Às vezes neva. É um sobe e desce de ruas onde o mais solitário dos andarilhos se perde e se cansa enquanto ouve um sotaque com érres fortes e ésses que não se arrastam como os dos cariocas. Orgulha-se de ter “a rua mais bonita do mundo”, a Gonçalves de Carvalho, fronteira entre o bairro da Independência e Floresta. Co-



berta pelo verde das tipuanas que formam um túnel a reverberar o som dos pássaros e o silêncio, é uma sombra abençoada no Verão, um guarda-chuva a converter pingos em gotas grossas espaçadas, um reduto de floresta gélida no frio.

É uma cidade de muitos escritores. Porquê? Razões históricas. Eduardo Sterzi refere o “papel decisivo” da livraria e editora do Globo na transição do século XIX para o XX, mas sobretudo a partir dos anos 30 do século passado”. “Foi uma casa cosmopolita, muito por conta do papel que nela desempenhou Érico Verissimo como editor e conselheiro, e cosmopolita no sentido pleno do adjectivo, publicando ao mesmo tempo, e com destaque comparável, o melhor da literatura internacional, mas também o mais importante da literatura do Rio Grande do Sul. Foi também ponto de encontro da intelectualidade local, o que ajudou a constituir um ambiente cultural propício à criação e difusão das obras literárias.”

Porto Alegre é isso e é também a cidade branca que elegeu o primeiro prefeito negro, Alceu Collares, em 1986. Também é a cidade da primeira Miss Brasil negra, Deise Nunes, a do Fórum Mundial, a da Ponte João Pessoa com as suas palmeiras. É uma das cidades mais dispendiosas do Brasil. Mas também há favelas. São 108 e uma população de 200 mil pessoas, menos de dois por cento tem ensino superior e 63 por cento vivia com menos de um salário mínimo de rendimento. Esse valor em 2019 era de 1039 reais, 165 euros, metade do preço de um corte de cabelo no salão onde Sandra trabalha como manicure.

Todos os dias, excepto aos domingos, apanha o auto-

carro desde Restinga para Moinhos de Vento, um dos bairros mais elitistas de Porto Alegre. A viagem não é longa, mas a paisagem urbana é outra. Habitação social degradada, casinhos de betão, telhados de zinco, marcas de incêndio em muros, no chão, lixo nas ruas, elevada taxa de homicídios. “Estou acostumada, mas me preocupo com os meus filhos. Morro de medo que entrem na droga. Trabalho para os tirar dali, quero que tenham educação. Até agora não dão problema, mas a gente nunca sabe.” Sandra parece mais nova. Tem 43 anos, dois filhos de 13 e 15. “Eles gostam de ficar em casa, jogando no computador, tocando guitarra. O mais velho lê o outro joga futebol.” Não se queixa do salário, “as gratificações são boas, mas viver em Porto Alegre é caro. Tenho sorte de trabalhar num sítio bom, com gente educada”, diz, o sorriso no rosto e uma queixa: “A pouca sorte é com os governantes sabe? Esse povo não acerta, nós não acertamos. Estamos por nossa conta.”

São dez horas. A primeira cliente está a chegar. Sandra aperta o casaco, apressa-se. O vento é frio. É a única pessoa na rua de moradias de dois pisos, montras grandes, cheiro a café e a relva acabada de regar. Ouvem-se pássaros, o som de uma vassoura num jardim. Parece tudo bem ali naquele canto da cidade considerada uma das regiões de alto desenvolvimento humano segundo o Programa para o Desenvolvimento Humano das Nações Unidas. É, já se viu, uma cidade do paradoxo.

É a cidade de Tabajara Ruas, de João Gilberto Noll, Dyonélio Machado, capital de um estado com onze milhões e meio de habitantes que faz fronteira com a Argentina, o

Uruguai e o estado de Santa Catarina; de maioria branca (82 por cento), é uma cidade liberal num estado conservador. É a cidade que tem um bairro chamado Tristeza que nem de longe é o mais pobre. Mediano, a ver pelos rendimentos que oscilam entre os 37 mil reais de salário médio em Três Figueiras, junto a Petrópolis – com 20 mil reais –, e 1,5 em Marcílio Dias, só um pouco mais pobre do que o bairro com o nome do poeta, Mário Quintana, com 2400 reais de salário médio.

É a cidade que tem esplanadas com cadeiras cobertas de mantas, como as das cidades do centro da Europa ou da Argentina. Não custa imaginar que a andar por ela nos cruzemos com uma das personagens do grande escritor ensimesmado, João Gilberto Noll (1946-2017), e segui-la, na imaginação, no seu matutar de vida, até à margem da lagoa, como o homem de Sangue do Guaíba. “Aquele sangue nas mãos que eu devia lavar ali, no Guaíba. Se não, desconfiaria. Do quê, nem eu mesmo sabia. Lembro que, pouco antes, num lance gratuito, imaginara que se tivesse ficado em casa estaria em melhor situação. Foi só então que vi as mãos cobertas de sangue. Olhei o rio, tentando escapar da circunstância. Apesar do estado das águas, entrei até os joelhos. E agora só me restava assobiar. A melodia imprecisa, o dia ameno, parecendo ileso. Pouco a pouco o assobio amortecia tudo. A noite logo mais me acolheria. Para que sonhar?”

Noll fez da errância um fio condutor das suas obras. Nos seus 19 livros, entre conto, romance e livros para crianças, e onde se destacam *O Cego e a Dançarina* (1980), *Harmada* (1993), *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003), a cidade é ►

Luis Fernando Verissimo e a irmã, Clarissa, nome de um dos livros que Érico escreveu. Ela acaba de chegar de Washington DC, onde vive, para a visita anual a casa

► o atlas onde se manifestam as inquietações do indivíduo, a arena da sua subjectividade. Talvez Porto Alegre seja propícia a essa interioridade, à indagação que pode ter o ritmo do pisar na calçada. Lento ou apressado a caminho de uma tarefa bem definida.

Por exemplo, a da sobrevivência proletária que marca os passos do funcionário público Naziazeno Barbosa, protagonista de *Os Ratos* de Dyonélio Machado, romance da segunda metade do Modernismo, publicado em 1935 por influência de Érico Veríssimo. Numa manhã, Naziazeno é confrontado pelo leiteiro que lhe dá um ultimato: ou paga a dívida ou deixará de ter leite em casa. “Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao ‘pega’ com o leiteiro. Por detrás das cercas, mudos, com a mulher e um que outro filho espantado já de pé àquela hora, ouvem. Todos aqueles quintais conhecidos têm o mesmo silêncio. Noutras ocasiões, quando era apenas a ‘briga’ com a mulher, esta, como um último desafio de vítima, dizia-lhe: ‘Olha, que os vizinhos estão ouvindo’. Depois, à hora da saída, eram aquelas caras curiosas às janelas, com os olhos fitos nele, enquanto ele cumprimentava. O leiteiro diz-lhe aquelas coisas, despenca-se pela escadinha que vai do portão até à rua, toma as rédeas do burro e sai a galope, fustigando o animal, furioso, sem olhar para nada. Naziazeno ainda fica um instante ali sozinho. (A mulher havia entrado.) Um ou outro olhar de criança fuzila através das frestas das cercas.”

Porto Alegre transformava-se. Chegavam os eléctricos, a indústria, os prédios altos. E com isso o campo a deslocar-se para a cidade, o crescimento de habitação de baixo preço, a procura de mão-de-obra, a migração de outros estados em busca de trabalho. Dyonélio escrevia sobre as consequências dessa alteração, seguindo o quotidiano de um homem comum. “O trabalho de Naziazeno é monótono: consiste em copiar num grande livro cheio de ‘grades’ certos papéis, em forma de faturas. É preciso antes submetê-los a uma conferência, ver se as operações de cálculo estão certas. São ‘notas’ de consumo de materiais, há sempre multiplicações e adições a fazer. O serviço, porém, não exige pressa, não necessita ‘estar em dia’.” Naziazeno encontra tempo para olhar à volta. “Através das pérgulas e dos arbustos da praça lá no fundo, distingue a esquina do mercado. Um pouco mais para diante, na altura do portão central, há movimento, pessoas que atravessam a rua. Bondes, automóveis desembocam na praça,

fazem a curva defronte da grande casa que toma todo o quarteirão. Os pios das buzinas chegam já, meio veladamente, aos ouvidos de Naziazeno. Atinge a esquina da rua Santa Catarina, por onde entrou o auto... É larga, bonita. Diminui o passo, até quase parar: fica olhando ao longo da rua... No fundo, passando a avenida, estacionam alguns automóveis... Uma limousine mesmo vai nesse momento fazendo a manobra pra sair. Naziazeno pára. A limousine toma impulso, aproxima-se da esquina onde começa uma ladeira forte; buzina. Ele distingue a figura do inspetor do tráfego quadrando-se todo, dando passagem. – A limousine desaparece numa curva.”

Imaginar os outros é uma das tarefas mais estimulantes de alguém que se perde na cidade. Lugar onde se chega com referências, imagens construídas a partir de livros, mas livres da memória desse lugar. Essa só se constrói a quando se pisa a terra. E foram onze horas de voo desde Lisboa, só o mar pelo meio. Os outros estão ali. Já não apenas uma possibilidade. Estão com a sua língua, os aromas, a paisagem, os contornos dos edifícios. A água do rio, que afinal é turva. Chove, não é possível chegar até ela. Há uma barreira para a parada presidencial nas margens. Vai celebrar-se o 7 de Setembro, dia da Independência, marcado pelo desafio do presidente Jair Bolsonaro de que todos se vistam com o verde e amarelo da bandeira em sinal de apoio à sua governação nos 197 anos de independência do país. É o seu primeiro 7 de Setembro como presidente. Os que o contestam argumentam que Bolsonaro não tem o direito de se apossar das cores nacionais e apelam a um luto nas vestes. Em sinal de protesto num cinzento que domina a paisagem.

Dois dias antes, Luis Fernando Veríssimo escreveu uma crónica n’ *O Estado de São Paulo*. Deu-lhe o título *É Guerra*. “Temos de esquecer nossas diferenças e nos concentrarmos nessa verdade nua e crua: que isso não é um país. Isso é uma zona de guerra. E eles atiraram primeiro.” O texto teve repercussão, o tom não era o humorístico do costume. Na sua sala de Petrópolis justifica. “Estamos indo para um lado em que a ameaça do fascismo é real. E tudo o que viria depois, a censura, exílio, prisões, tortura. Espero que não aconteça nada disso, mas as indicações são essas.”

A composição da memória

Na esplanada de um café numa rua pequena cheia de árvores, um homem chama a funcionária e aponta: “Está

muito estranho aqui. Dona Joana nem abriu a janela!” As persianas verde-água estão fechadas, é quase meio dia. Noutra mesa, uma mulher pergunta o que há-de fazer com o pão que lhe levaram. “Tu abre o pão e em cada fatia bota um pedaço de queijo e uma geleinha, queijo, geleinha, queijo, geleinha, sempre assim, viu?”

É no Bom Fim, bairro associado à esquerda, o da comunidade judaica da cidade, junto a Moinhos de Vento. Nele viveu Moacyr Scliar (1937-2011), médico, o autor de *O Centauro no Jardim*, referência na literatura sobre a diáspora judaica. Nesta mitologia, o narrador e protagonista é filho de um casal que foge da perseguição aos judeus na Rússia, nasce metade homem, metade cavalo e procura o seu lugar num mundo onde a diferença é mal aceite. É um olhar irónico sobre a identidade. Judaica, de imigrante, de um imigrante em Porto Alegre, e também a identidade gaúcha. “Rosa não queria deixar a Rússia. Pogroms ou não. Gostava da aldeia, era o seu chão. Mas Leão estava decidido. Quando os emissários do Barão Hirsh apareceram, foi o primeiro a se oferecer para a colonização na América do Sul. América do Sul! Rosa se apavorava, pensava em selvagens nus, em tigres, em cobras gigantescas. Mil vezes cossacos! O marido, porém, não queria discussões. Arruma as malas, ordenou. Ela, grávida, arquejando com o esforço, obedeceu. Embarcaram num cargueiro em Odessa.”

Vieram de toda a Europa. Rússia, Alemanha, Espanha, Polónia, Médio Oriente... Dizem coisas como “ser gaúcho não não é bem ser brasileiro, mas também é ser brasileiro”. “Sim, os gaúchos costumam dizer coisas como essa”, ironiza Verónica Stigger. “E têm a mania de considerar o Rio Grande do Sul como algo à parte, e isso diz muito sobre a sua posição periférica; ou melhor, sobre a disposição dos gaúchos de se colocar numa posição periférica. É fácil pegar um gaúcho falando no ‘resto do Brasil’ quando se quer referir aos outros estados, bem como afirmando, algumas vezes sem notar, que o Rio Grande do Sul (e não o Brasil) faz fronteira com o Uruguai e a Argentina – o que não deixa de ser verdade.” Quanto a haver uma identidade gaúcha: “Não sei se há, tampouco sei se há uma identidade brasileira, mas algo próximo a isso talvez passe por um compartilhamento de hábitos, de paisagens, de leituras, de sotaque, de vocabulário... aliás, muitas palavras e expressões que empregamos vêm do castelhano, como lomba, dar uma tunda, etc., que nem



Frio, chuva, Porto Alegre quase deserto para receber Bolsonaro no seu primeiro 7 de Setembro, dia da Independência. A cidade progressista num dos estados mais conservadores do Brasil

“Mais do que não se ver como brasileiros, a gente do Rio Grande do Sul costuma se perceber — e se apresentar — como estranhamente brasileira, como estrangeiramente brasileira” Eduardo Sterzi

sempre são compreendidas em outras partes do país. A experiência urbana em Porto Alegre é muito diferente da experiência em São Paulo.”

Michel Laub tratou a questão dos judeus em Porto Alegre, de modo distinto de Moacyr Scliar, em *O Diário da Queda* (2011). Três homens, avô, pai e neto, cruzam-se na vida. O mais velho é um sobrevivente do Holocausto, e é no diário desse registro de perdição que os três se (des)encontram. Esse homem mais velho chegou um dia ao Brasil. “Nos cadernos do meu avô, o Brasil de 1945 era um país que não tinha passado pela escravidão. Onde nenhum agente do governo fez restrições à vinda de imigrantes fugidos de guerra. Um lugar repleto de oportunidades para um professor de matemática que não falava português, e logo depois de se curar da febre tifoide meu avô começou a procurar emprego, não seria muito difícil já que havia uma demanda grande nas escolas, nas faculdades, nos institutos que faziam de Porto Alegre uma cidade de excelência científica, que também promovia simpósios regulares sobre arte e filosofia, eventos agradáveis seguidos por noites agradáveis num dos inúmeros cafés do centro frequentados por mulheres bonitas e solteiras como convém, cujos pais ficariam muito satisfeitos as serem apresentados a um judeu.”

O narrador fala de um Brasil idealizado pelo avô que conheceu o privilégio no ano de 1945. O ano até onde vai a “formação” do Rio Grande do Sul em *O Tempo e o Vento*, o ano em que Verissimo regressa com a família de uma temporada de dois anos nos EUA para “evitar problemas” — expressão de Luis Fernando — com a ditadura de Getúlio Vargas. “O pai nunca deixou dúvida sobre sua posição política, se declarava um socialista democrático. Naquela época grande parte dos autores e intelectuais brasileiros seguiam a ortodoxia comunista e o pai sempre enfatizou que era um socialista, mas democrático. Não aceitava totalitarismos. Quando fomos para os Estados Unidos nessa época da guerra ele estava fugido daquela ditadura do Estado Novo. A ida dele teve muito a ver com isso.”

Quando o narrador de Laub descreve o diário do avô quer sublinhar a existência de pelo menos duas histórias paralelas, ou dois pontos de vista paradoxais, quando se narra uma história, de um país, de uma região. “Imagine uma casa rica de Porto Alegre, 1945. Imagine um jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala várias línguas, inclusive e em especial o alemão. A família é servida por empregados de uniforme e talvez comente a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar, ou um discurso de Carlos Lacerda, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar também, ou qualquer dessas referências conhecidas do período, os cassinos, a Rádio Nacional, as vedetes do teatro e revista, e pelo resto da noite se bebe e faz brindes e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra.”

Uma estética do Sul

Muitos anos depois: 1989. Outro livro, outro escritor, uma cidade contada de outra perspectiva da História. “Se tivesse de resumir seus dias de militante político Paulo diria que foi da idealização completa a um cinismo sem igual e, por fim, à melancolia escapista dos últimos meses. Não deveria ser assim, logo agora que o Partido dos Trabalhadores ganhou as eleições à Prefeitura de Porto Alegre e ele se tornou uma referência estudantil importante no país inteiro...”

Paulo é o narrador e protagonista de *Habitante Irreal*, romance de 2014 de Paulo Scott, 53 anos, natural de Porto

Alegre, de um bairro periférico, o Partenon, e que, como Laub, leva a biografia para a literatura, mas depois livra-se dela. O neto do judeu não é Laub, Paulo não é Scott. Mas os dois transportam a sua experiência, uma identidade que compõe o colectivo a que se refere Sterzi, um certo modo de ser. “Quem melhor formulou essa questão foi o músico e escritor Vitor Ramil num ensaio intitulado *A Estética do Frio*”. Também é título de um álbum sobre um som comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, a milonga. **Escreve Ramil:** “Os rio-grandenses, também conhecidos como gaúchos, aparentam sentir-se os mais diferentes em um país feito de diferenças. Isso deve-se, em grande parte, à sua condição de habitantes de uma importante zona de fronteira, com características únicas (...) à forte presença do imigrante europeu, principalmente italiano e alemão, nesse processo de formação; ao clima de estações bem definidas e ao seu passado de guerras e revoluções, como os embates durante três séculos entre os impérios coloniais de Portugal e Espanha por aquilo que é hoje nosso território e a chamada Revolução Farroupilha (1835-1845), que chegou a separar o estado do resto do Brasil, proclamando a República Rio-Grandense.”

Neste ensaio, Ramil serve-se da sua experiência enquanto artista para elaborar sobre o gauchismo. “A palavra gaúcho é, hoje em dia, um gentílico que designa os habitantes do Rio Grande do Sul, e o estereótipo do gaúcho é um dos mais difundidos nacionalmente, se não o mais difundido: Popularmente, é visto como valente, machista, bravateiro; um tipo que está sempre vestido a caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão.” É mais do que isso, conclui: “...o gauchismo ou tradicionalismo é um amplo movimento organizado que, transitando entre a realidade da vida campeira e seu estereótipo, procura difundir em toda parte o que considera a cultura do gaúcho. No estado e no país quase já não se fala em riograndense, mas em gaúcho. À parte sua real significação, o gaúcho é um símbolo que, em especial nos momentos em que a auto-afirmação se faz necessária, está sempre à mão, assim como o sentimento separatista.”

Sterzi esmiúça o ensaio para dar a sua visão sobre o ser gaúcho. “Vitor Ramil encontra no frio do inverno gaúcho uma metáfora sintética dessa identidade eminentemente diferencial, isto é, moldada a partir do não-ser-igual-ao-‘resto-do-Brasil’, construída tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro”. Continua Sterzi: “em relação às imagens do Rio Grande do Sul, a sua diferença radical — a geada cobrindo campos e vidros dos automóveis, expectativa de neve — é sempre ressaltada pelos apresentadores do telejornal como ‘anormalidade’ e ‘curiosidade’; daí que lancem mão de um lugar-comum enganoso (mas com os quais os próprios gaúchos também gostam de se enganar) — ‘clima europeu’ — para dar conta do que está sendo exibido. Vitor Ramil, que então morava no Rio, conta ter sentido uma estranha sensação de exílio. Costuma acontecer com os gaúchos que moram em outras cidades, por mais que também vejamos a ‘identidade gaúcha’ como algo caricatural — e tenhamos com ela, como com todas as coisas, uma relação irônica.”

Ironizando um pouco, Paulo Scott traz à conversa uma ginga que há na fala, um sotaque “quadrado”, sem as “subversões do nordestino”, onde entram palavras como “guria”, um “tu” muito do Sul, as sílabas todas pronunciadas. E meio a rir: “Gaúcho é o argentino brasileiro, se acha mais do que ele é, na verdade. Gaúcho melhor em tudo, Porto Alegre capital do universo, você acaba de ganhar o selo gaúcho de qualidade!” Sente-se gaúcho? “Do Partenon!”.

Scott fala com uma toada que leva para os livros. Oralidade vincada, discurso que traz os matizes que compõem não apenas um tom de pele, que no seu caso é índio, negro, germânico, “pelo menos”, e uma gravidade e ironia que está tantos nos seus poemas como na sua prosa. Esse tom e olhar irônicos são comuns a muitos autores do Rio Grande do Sul, mesmo quando tratam de temas duros. Está na solidão de Noll, na deriva de Nazaziemo, está no mais recente romance de Paulo Scott, *Marrom e Amarelo* (2019), livro sobre a relação entre o tom de pele e o modo como se experiencia a realidade numa sociedade descrita como profundamente racista. O embate entre dois universos antagônicos representados por dois irmãos que não se odeiam, mas se estranham. É também um embate de classe, de territórios, de geografia, de um país polarizado em dois momentos — 1984 e 2016 — e que pode ser representado pela diferença de perspectiva dependendo se se vive na Auxiliadora, outro bairro privilegiado de Porto Alegre, ou no Partenon.

E há o humor de Luis Fernando Verissimo. Está em todos os livros, de crônicas, viagem, os romances, quadriños, mais de 50, e, diz, quase todos encomendas. “O meu humor não é espontâneo, é uma coisa mais pensada, mais técnica, do que uma vocação. Mas quando sento e decido que vou fazer um texto de humor eu consigo. Acho que é uma técnica”.

Eduardo Sterzi quer salientar essa característica nem sempre associada aos gaúchos porque não é sequer entendida. “É uma ironia que, muitas vezes, deixa o interlocutor ‘estrangeiro’ desconcertado, até porque costumamos dizer os maiores absurdos de modo muito sério, sem deixar explícita a piada. Mais do que não se ver como brasileiros, a gente do Rio Grande do Sul costuma se perceber — e se apresentar — como estranhamente brasileira, como estrangeiramente brasileira. Fico aqui pensando se essa identidade diferencial é uma característica singular dentro do Brasil, ou antes a norma — que, porém, não se deixa ver como norma precisamente pelo peso que a cultura do Sudeste, onde se concentram as sedes de toda a indústria cultural acaba tendo na definição de uma ‘cultura nacional’. Ser gaúcho, portanto, talvez seja um modo singular de ser brasileiro e de pensar o Brasil, não a partir do seu ‘centro’, que é sempre uma posição ilusória, que distorce a visão das coisas, mas sim a partir de uma posição que também não se situa exactamente à ‘margem’ — outra posição que pode ser enganosa, na medida em que pressupõe uma perspectiva supostamente desimpedida a partir da qual olhar o ‘centro’ e julgá-lo. Se a isso somarmos a ironia, posso arriscar que característica dos escritores gaúchos seja uma posição que pretende ser, ou não pode senão ser, móvel, inevitavelmente instável, e sobretudo incerta”, ou seja, “uma posição que não comporta confiança em demasia na própria perspectiva, assim como nos próprios juízos.”

Luis Fernando Verissimo não ouviu Eduardo Sterzi dizer isto, mas é quase certo que haveria um sorriso, concordante. A trovoada acalmou. É o dia 6 de Setembro. A paixão pelo futebol mantém-se. “Quando voltei ao Brasil, em 1945, tive de me readaptar, não só à língua, ao português, como aos costumes. Nisso, o futebol foi importante. Ia acompanhando o futebol pelo rádio e ia-me integrando no Brasil. O futebol foi uma maneira de voltar para casa.” Quer ver o jogo, mas antes quer jantar. “Uma costela e uma caipirinha”, pede Clarissa. “Não nos vamos pechar por causa disso”, que é como quem diz, no espanhol que os gaúchos usam, que pode começar ali uma milonga, a dança em que os passos se acertam.

Teve origem precisa o nome que escolheu para si, Sonic Boom, visto pela primeira vez nos discos dos Spacemen 3, magos desalinhados do psicadelismo e do pós-punk, mestres da corrosão eléctrica e do minimalismo enquanto arma. Escolheu-o por traduzir o ruído que faziam os voos supersónicos que ouvia cruzarem os céus da pequena cidade de inglesa de Rugby.

Quando editou o primeiro álbum a solo, em 1990, o homem nascido Peter Kember em 1965 ainda dividia protagonismo nos Spacemen 3 com Jason Pierce, futuro fundador dos Spiritualized. Enterrados os autores de *Sound of Confusion*, criou os Spectrum – sequência directa dos Spacemen 3 – e os Experimental Audio Research – dedicados à exploração electrónica. Colaborou com os Galaxie 500 ou com os Stereolab, produziu MGMT, Panda Bear, Beach House ou Moon Duo.

Regressa agora, pela primeira vez em 30 anos, ao nome de origem. É Sonic Boom que vemos creditado em

All Things Being Equal, o magnífico álbum que nos oferece em 2020. Nele, nem sinais da explosão que se dá quando é ultrapassada a velocidade do som. Álbum de máquinas transformadas em matéria orgânica, faz-se imersão no espaço natural, influência directa do ambiente que o rodeia na casa de Sintra em que vive – veio a Lisboa em 2015, para produzir Panda Bear, e por cá ficou.

O som saturado, psicadélico, é expansivo e calmante, e, à excepção de um par de momentos mais convulsivos, tudo é levitação em som, terapêutica animista, activismo de quem nos dirá “devemos tentar dar cabo das pessoas com bondade”. Ao Ípsilon comenta o momento actual: “Andávamos a viver de uma forma irrealista, habituados a agir pela lente do consumismo e do negócio, levados pelo gene egoísta, esta ideia de ser nosso direito reinar sobre o planeta. Estamos realmente a reinar sobre ele, mas não é um reinado nem muito feliz, nem muito eficiente”. Em *All Things Being Equal*, pede que o enterrem sob uma ár-

vore para que as suas raízes possam fundir-se nele.

O título do novo álbum pode ser lido como comentário a uma questão central do nosso tempo: a necessidade de proteger a vida no planeta, dando ao ser humano uma posição mais humilde, como parte integrante do todo natural.

Acredito no princípio animista de que mesmo os objectos que não têm ADN, que tecnicamente não vivem, têm uma certa alma e personalidade que não respeitamos como deveríamos. Pensando dessa forma, viver de uma forma irresponsável torna-se mais difícil. Torna a existência mais leve, como se um grande peso fosse retirado das nossas costas. Mudámo-nos [ele e a mulher, a sua agente, para Portugal] porque acredito no bem-estar ambiental. Na altura, estava a trabalhar com Panda Bear [no álbum *Panda Bear Meets the Grim Reaper*, 2015] e a passar tempo com ele em Lisboa. Gosto muito de Lisboa, mas é-me difícil viver num apartamento.

Sempre vivi em pequenas casas em pequenas cidades e precisava de espaço exterior. Por sorte encontramos este vale, na direcção de Colares. Nem queria acreditar quão bonito e charmoso é. Logo a seguir a nos mudarmos, aconteceu o Brexit. Acho que estava a pressentir. Queria afastar-me, sentia-me enojado com tudo aquilo. Dediquei-me ao jardim – quis livrar-me da relva e de todas as plantas muito sedentas de água. No processo de fazer de escavar buracos e de plantar, neste sítio que tem uma abundância de vida selvagem como nunca vi em lado nenhum – os pássaros, os insectos, a vegetação –, senti uma grande clareza de espírito e certos pensamentos e ideias começaram a surgir.

Ouvindo os discos dos Spacemen 3, ou seja, recuando às suas primeiras experiências enquanto músico, e ouvindo agora este *All Things Being Equal*, é curioso constatar que, apesar de o ruído e a turbulência terem sido substituídos por uma sensação de paz, de imersão no espaço natural, se sente uma



All Things Being Equal
Sonic Boom
Carpark



Em *All Things Being Equal*, o homem nascido Peter Kember pede que o enterrem sob uma árvore para que as suas raízes possam fundir-se nele



“O conceito de imaginar é tão maravilhoso que tem que haver mais que uma canção sobre essa ideia. Neste momento, pela primeira vez, temos uma sincronia em todo o planeta, com toda a gente a pensar na mesma situação. Pode ser o início de uma unidade global que ansiamos há muito”

mesma procura de intensidade, de um som que nos envolva e nos transporte. O espírito pode ser diferente, mas a busca parece a mesma.

Isso realmente não mudou. No ano passado, no final de um concerto no Chile em que toquei o novo álbum, algumas pessoas disseram-me que os sons eram avassaladores, que tudo estremecia. Acho que é suposto encaminhar-me sempre nessa direcção. Nos Spacemen 3 éramos miúdos pós-punk. Passámos pela puberdade com os Sex Pistols, os Damned, os Clash, o punk-rock, e foi isso que deu forma à nossa música. Depois começámos a ir mais fundo e a descobrir os Stooges, os Velvet Underground, os MC5, ou seja, a energia e a inspiração do punk. É quase música de protesto, diria, mas um pouco mais agressiva. Como grupo de pessoas meio disfuncionais, estávamos interessados nisso. Os miúdos destapam esse lado disfuncional nas pessoas e tentam compreendê-lo. Não me arrependo e não quereria eliminar nada daquilo que fizemos, de todo. Era uma reac-

ção honesta ao que nos envolvia. Ao mesmo tempo, quero que cada um dos meus álbuns tenha algo de diferente, que me faça sentir que estou a dar alguns passos em frente. O álbum dos Spectrum, *Forever Alien* [1997], estava encharcado em introspecção e tinha alguns momentos mais negros, mas gosto muito dele. Sempre quis mostrar o que está por trás da fachada. Tentei mostrá-lo álbum a álbum, em som e em canção.

Assinou o álbum enquanto Sonic Boom, algo que já não fazia há 30 anos. Porquê?

Tento que todos os meus discos sejam o mais profundamente pessoais possível. Sabia que este teria uma base electrónica, mas queria fazê-lo de uma forma que não fizesse as pessoas que não gostam de música electrónica sentirem-se alérgicas a ele. Depois, sabia que o disco seria feito só por mim. Fez sentido assiná-lo Sonic Boom. Além disso, pessoas em quem confio dizem-me que há mais pessoas a saber quem é Sonic Boom do que os Spectrum. Senti também que seria um bom espelho, ao fim de trinta

anos, do meu primeiro álbum, que tem muita auto-análise e que é um disco muito intenso sob diversos aspectos. Não foi declaradamente intencional, mas acho que [*All Things Being Equal*] é um bom reflexo para esse primeiro álbum.

Já tinha a maior parte dos instrumentais preparados há alguns anos, mas só quando se propôs gravar o álbum é que eles se tornaram canções. O que foi acrescentado, o que se tornou diferente na música nesse processo?

Não sou um cantor e não sou um músico no sentido tradicional. Digamos que nenhuma dessas coisas me é natural. Geralmente, é só seguir o meu instinto e deixar as peças crescerem. Portanto, peguei nos originais feitos com um sintetizador monofónico, que são a base das faixas. Depois, fui aos estúdios Black Sheep, aqui em Sintra, e fiz uma sessão de percussão para sentir em que direcção se encaminhava a música. Fiz outra sessão para os baixos – linhas de baixo nos teclados. Assim, já me era possível perceber onde cada ligação podia ser feita. Depois, afastava-me durante semanas até quase esquecer o que tinha gravado e regressava para perceber o que funcionava ou não. É um processo muito intenso e não é fácil para mim – não sou bom o suficiente para ser fácil. Luto e stressei muito mas já percebi que é bom sinal quando é difícil. Espero que tudo o que aprendi a trabalhar com outras pessoas ao longo dos anos, e o que aprendi ao trabalhar sozinho nos meus discos, me tenham tornado arguto o suficiente para destilar tudo em nova música. Mergulho nas coisas, reflecto e penso nelas até que se tornem gestos espontâneos. Não faço porque quero, fazes porque ressoa em mim. Os MGMT foram a banda com que aprendi mais em relação a isso. Eles sacavam coelhos da cartola muitas vezes e de formas misteriosas, mas normalmente com bons resultados. Aprendi com eles a reconhecer quando uma coisa verdadeiramente interessante está a acontecer.

No álbum lista os nomes de cada um dos instrumentos utilizados. É como se lhes desse cara nos créditos, como se humanizasse a máquina.

Sempre fiz isso. Fazíamos isso nos Spacemen 3, o que era muito incomum na época. Listava o nome do meu amplificador, da minha guitarra, de alguns efeitos. Não era completamente original, tenho a certeza que terei visto alguém algures a fazê-lo. Sempre gostei dessa atenção ao detalhe. Tinha um armamento limitado neste disco. Tinha algumas coisas que tentei usar com outras pessoas, mas que todas detestaram, como o meu modem musical, que tem os samples de todos os sinais de chamada dos modems por linha telefónica. Lembra-se deles? Como ninguém me

deixava usá-los, usei-os eu e estão por todo o álbum. Neste disco, tive também a sorte de conseguir aplicar no som aquilo que me inspira quando ouço música que ressoa em mim de uma forma especial. Sei que nunca vou soar como o Sam Cooke ou cantar como ele, mas fico feliz da vida se conseguir canalizar um pouco da sua atmosfera. A casa onde vivia antes era pequena e estava atafalhada de material. Durante seis anos, não foi fácil chegar à minha colecção de discos. Quando nos mudámos para aqui, quis voltar a ouvir os discos e revivê-los num contexto diferente. Alguns, que quase nunca tinha ouvido antes, sobressaíram. Senti que estava a descobrir coisas sobre aquilo que gosto em música, e tentei pôr isso no meu disco.

Para além de Sam Cooke, de que outros nomes estamos a falar?

Bandas como os Everly Brothers ou os Sandpipers. Ponho um disco dos Everly Brothers e bastam os acordes iniciais para me derreter, ainda mesmo antes de começarem a cantar. A música dá-me muito bem-estar e, por vezes, gosto de o devolver na minha própria música. É curioso, quando edito um disco ele não parece sintonizar-se muito com ninguém. Habitualmente, tenho críticas pouco entusiasmadas e é só com o passar dos anos que os discos começam a ser apreciados. Este álbum, por alguma razão, está a ter impacto e as pessoas têm sido muito generosas para com ele.

Neste caso, há também, a seu favor, uma relação directa com aquilo que é o tempo em que é editado, a sua ligação ao momento que atravessamos em termos ambientais e sociais.

Não reclamo nada de particularmente original. Fui influenciado por uma série de pessoas que têm dito o mesmo tipo de coisas e tenho tentado apontar uma direcção benévola e inspiradora. Acho que posso evocar neste momento o *Imagine* do John Lennon. As pessoas ouvem o *Imagine* e parece-me que não ouvem realmente a letra. Fala de não haver religiões, países, raças. Ele estava mesmo a pôr a cabeça no cepo e é um disco profundamente brilhante. É engraçado porque quando compus *Just imagine* [a primeira canção do novo álbum], a minha mulher disse-me: ‘não podes ter uma canção chamada *Just imagine*, porque o John Lennon fez o *Imagine* e é uma canção demasiado famosa’. Não me parece que o John Lennon quisesse reclamar propriedade sobre a palavra. O conceito de imaginar é tão maravilhoso que tem que haver mais que uma canção sobre essa ideia. Neste momento, pela primeira vez, temos uma sincronia em todo o planeta, com toda a gente a pensar na mesma situação. Pode ser o início de uma unidade global que ansiamos há muito. Estou a fazer figas.

Mário Lopes

All Things Being Equal marca o regresso de Pete Kember ao nome por que primeiro o conhecemos, Sonic Boom. Electrónica feita matéria orgânica, álbum de intenso onirismo inspirado nas redondezas da sua casa em Sintra.

Sonic Boom: o jardineiro planta com sintetizadores

Nuno Pacheco

Um dia, pediram a André Louro música para um filme. A música fez-se, o filme não a usou, mas daí nasceu um trio de piano, bombardino e oboé com o insólito nome de 2 Chamadas Não Atendidas. Que agora tem um disco.



2 Chamadas Não Atendidas
2 Chamadas Não Atendidas
Cult Label



E de um filme nasceram 2 Chamadas musicais

Começou num filme e resultou num disco. Mas teve por berço o teatro. Não é nenhuma adivinha, é a história real do projecto 2 Chamadas Não Atendidas, cujo disco homónimo começou a ser lançado em plena pandemia nas lojas e nas plataformas digitais. Na base deste projecto está o actor e músico André Louro, que em 2013 esteve também na origem do projecto Penicos de Prata, onde um quarteto cantava (e tocava) poemas de António Botto, Fernando Pessoa, Liberto Cruz ou Adília Lopes, a partir das recolhas feitas por Natália Correia para a sua Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica. Nesse projecto, André Louro tocava guitarra. Neste, toca piano. E longe de Lisboa.

“Morávamos em Lisboa, no Cais do Sodré, e fartámo-nos da grande cidade”, diz André Louro ao Ipsilon. O “nós” refere-se ao casal, ele e actriz Catarina Santana, que um dia decidiram trocar a capital pela aldeia da Chanca, no município de Penela, em Coimbra. Razões? “Porque em Lisboa não há mercado: ou vamos à bilheteira ou ao CCB. Então viemos para aqui construir o que nos apetece, e começámos uma companhia de teatro de raiz.” Mas porquê a Chanca? “Porque tínhamos aqui um amigo nosso, o Paulo Varela Gomes [1952-2016]. É uma aldeiazinha no alto da montanha, a 400 metros de altitude, e tem 40 habitantes, mais ou menos. Da nossa casa vemos a Serra da Estrela – quando São Pedro deixa, como

é óbvio. Viemos há seis anos e fomos muito bem recebidos.”

Mas foi um pouco antes disso que a génese de 2 Chamadas Não Atendidas teve lugar. “Uma colega minha pediu-me uma música para um filme. Foi piano e violoncelo. E o violoncelista e eu achámos graça àquilo, decidimos continuar e pensámos convidar um terceiro elemento.” Foi aí que entrou Gonçalo Marques (bombardino), com quem André já tinha trabalhado antes, num espectáculo que ele encenara e que se estreou no Maria Matos. “Juntámo-nos os três: piano, bombardino e violoncelo. E fomos trabalhando devagar. Entretanto o violoncelista resolveu continuar os estudos dele na Dinamarca, foi-se embora, e o Gonçalo disse que havia uma pessoa interessante, que havia de gostar disto. E lá veio o Artur Rouquina, que tocava oboé. Mas veio por ser o Artur, não por tocar oboé.”

Trabalhar sem pressas

O trabalho foi-se desenrolando, sem pressas. “Fazemos isto nas horas vagas, sem ter contrato com ninguém, não somos obrigados a nada, por isso vamos fazendo, vamos construindo.” Mas a dada altura tiveram de parar, porque Artur (que, tal como Gonçalo, faz parte da Banda de Música da Força Aérea) quis candidatar-se a maestro. “Ora para ele ser maestro da banda tinha de subir de patente e, para isso, tinha que ir para a tropa macaca. Regras da tropa! Portanto, esteve seis meses afastado da vida. E nós à espera.” Resultado: Artur fez-se

maestro da Banda da Força Aérea e o trio continuou em força.

O nome do trio, que é também o do seu primeiro disco, *2 Chamadas Não Atendidas*, nasceu de forma quase trivial: “Alguém estava ao telefone com alguém, perguntou o nome e eu respondi isto. Mas há uma explicação dramaturgicamente mais interessante, que é esta: estávamos ali a ouvir boa música e não quisemos atender o telefone.”

E as músicas? “Parto sempre do princípio que cada músico conhece muito melhor o seu instrumento do que eu, o que pode fazer, o que não pode fazer. Ao nível teórico, eu não sei nada, sou um analfabeto musical. Não sei ler pautas, não sei escrever pautas. Sou completamente autodidacta. Mas com os recursos tecnológicos que existem, levo para os ensaios os maus gatafunhos, a gente toca e passa aquilo para computador, tudo mal escrito, mas enfim. Depois, é mais o Gonçalo que me ajuda a organizar, a limpar. Eu levo as minhas ideias eles os dois têm também a amabilidade e o respeito de tentarem perceber o que é que eu quero, participando com as suas ideias. E é interessante, porque eles não aceitam as minhas ideias só porque sim. Até que chegamos a um consenso.”

Os ensaios decorreram na aldeia, mas também na capital, onde o disco acabou por ser gravado, em Setembro de 2019, no Auditório da Escola Superior de Música de Lisboa. “A escola tem muito boas condições de acústica, um excelente piano, e nós arran-

jámos o resto”, diz André Louro. Uma das faixas ali gravadas, *Carregado*, teve participação ao piano do maestro António Victorino d’Almeida. “Eu já conhecia o maestro há muitos anos, porque a Catarina estava a fazer um espectáculo na Barraca, *A Relíquia*, no qual ele fazia a banda sonora. E a partir daí criou-se entre nós uma relação de cordialidade e fui-lhe mostrando quase todos os meus projectos de música. Porque ele é alguém curioso, disponível. Sei que se ele achar que não vale nada, vai-me dizer.”

Um aquário num piano

O disco abre com uma *Berceuse* e fecha com *Ai bonitinha*, o primeiro e o último de doze temas, cada qual com a sua história. “Por exemplo, *O aquário*. Nós ensaiávamos ali no Cais do Sodré, num espaço muito pequenino, onde havia um piano vertical (não usado) e dentro do piano estava um aquário. Então eu estava ali a tocar, nas minhas teclas, e a ver os peixinhos... *O Oh Zé* tem a ver com o meu pai. Devia ser uma música alegre, de fanfarra, para um espectáculo de teatro. Só que o meu pai estava a morrer. É daquelas coisas que nos põem a alma a guerrear. Mas depois pensei que ele merecia também alguma coisa alegre. E foi assim que surgiu o *Porreiro, pá*. Que obviamente é um gozo àquele célebre abraço do Tratado de Lisboa entre Sócrates e Durão Barroso. O meu pai aguentaria perfeitamente com essa ironia e desmanchar-se-ia a rir com isso.”

Como estas músicas, as restantes

têm também a sua história. “*O paninho* é uma música que eu comecei a construir a adormecer o meu filho. E ele adormecia. O paninho são aquelas fraldas de pano que dantes se usavam. Já a *Suite do caos* é a adaptação de uma música que eu fiz para uma companhia de teatro francesa, para o espectáculo *Le Petit Caos*: agarrei na banda sonora completa e fiz um rearranjo para uma única música.”

Mas foi com a música *Uma noite... foi-se* que esta aventura começou: “Essa é a tal que nós fizemos para o tal filme, uma curta-metragem, mas não entrou. Por isso, foi-se.” O fecho, com *Ai bonitinha*, remete para vários títulos e letras do cancionero tradicional. “É uma música muito simples, a que se aproxima mais de um tradicional português.”

O resultado global mistura música de câmara e popular, num ambiente de banda sonora: “Eu às vezes costumava brincar com o Gonçalo e o Artur, e digo: vocês julgam que estão num grupo de música, mas isto é uma companhia de teatro. Porque é o lado teatral aqui a funcionar. Voltando ao princípio: como não há pressões, fazemos o que queremos. E saem estas coisas.” Que não são fáceis de catalogar. “Quando chegou à altura de pormos isto nas plataformas digitais, tivemos de escolher o estilo. Ficámos todos a olhar para o computador e dissemos: e agora, o que é que a gente diz? Acabou por ficar música de câmara, ou qualquer coisa assim, associada a música clássica. Do mal o menos.”

Pop

Banda-sonora de um levantamento

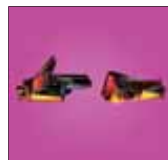
É o melhor disco dos Run the Jewels, é a banda-sonora de um levantamento.

Difícilmente encontraremos álbum mais adequado à luta social em curso nos EUA.

Mário Lopes

RTJ4

Run the Jewels
Ed. Autor



Acontece à sexta canção, *Walking in the snow*. O *sample* de vozes em grito (uma manifestação?) a

entram no compasso, o sintetizador a distorcer enquanto o subgrave nos rodopia no cérebro. E então ergue-se uma mancha orquestral sinistra, e então Killer Mike dispara os seguintes versos: “*You so numb you watch the cops choke out a man like me/ Until my voice goes from a shriek to whisper, I can’t breathe*”.

Não podia ser mais actual, não podia ser mais justificado que os Run The Jewels, a dupla de veteranos quarentões (Killer Mike, de Atlanta, e El P, de Nova Iorque) tornada verdadeira força viva do hip hop desde a estreia homónima em 2013, tenham decidido antecipar a edição do seu quarto álbum. Seria a forma de juntarem a sua voz aos protestos e à luta em curso nas ruas do seu país, de darem palavras exactas ao que está em causa. E sendo isso verdade, é-o igualmente que este álbum não foi feito para este momento específico, o do movimento anti-racista e pelos mais básicos direitos civis, desencadeado pelo assassinato de George Floyd, sufocado até à morte pela polícia de Minneapolis.

O álbum dos Run the Jewels estava gravado antes da morte de Floyd e das manifestações que se seguiram, estava completado ainda antes da pandemia que paralisou o mundo. Quanto a esta, nenhuma premonição a apontar nesta música. Quanto à indignação de quem decidiu que já não podia tolerar, que não poderia assistir sem reacção a um cidadão assassinado à luz do dia por quem jurara servi-lo e protegê-lo, essa está por todo o lado, do princípio ao fim daquele que é o álbum mais directo e mais intenso dos Run The



Killer Mike, de Atlanta, e El P, de Nova Iorque: álbum combate

Jewels – sem desvios ao essencial, sem um grama de adiposidades.

O verso de Killer Mike não tinha George Floyd no pensamento. Killer Mike refere-se a Eric Garner, afroamericano como Floyd e, em 2014, em Nova Iorque, morto nas mesmas condições, dizendo as mesmas palavras desesperadas ao polícia que o sufocou. O álbum dos Run the Jewels junta-se ao momento actual como testemunho musical poderoso, como força activista que utiliza de forma magistral as armas do hip hop – as palavras como relato com capacidade iluminadora, o som como moldura sónica que as amplifica e lhes completa o sentido.

Que *RTJ4* tenha sido pensado e gravado antes de tudo o que acontece agora em território americano, com réplicas em todo o mundo, serve apenas para provar como aquilo que denuncia é história antiga e entranhada no país. Quando em *Ju\$ta*, que junta como convidados Pharrell Williams e Zack de la Rocha, o vocalista dos Rage Against the Machine, alinham dois versos como refrão – “*look at all these slave masters/ posing on your dollar*” –, estão a tocar num fundamento americano, a devoção ao poder supremo do dinheiro, e no nunca ultrapassado pecado capital do país, a escravatura.

RTJ4 não foi pensado como banda-sonora para os levantamentos que testemunhamos agora mas é, portanto, o álbum certo para o momento. Pelo que diz e como o diz. Ancorado na era dourada do hip hop, como habitualmente, mas desenhado de acordo com os cenários no limiar do sci-fi construídos por El P, aqui tratados com o tom bombástico da Bomb Squad dos Public Enemy, passe o pleonasma, é uma sucessão de beats secos e tonitruantes caminhando entre sintetizadores silvando como sirenes e disparos, subgraves a chocalhar o esqueleto com propriedade, saxofones em voo picado free jazz, órgãos prog em arpeggio torrencial.

Começa com Killer Mike imaginando-se cercado pela polícia, revólver na mão, uma última bala no canhão. Escolhe dispará-la sobre si mesmo: “*It ain’t suicide/ And if the news say it was/ that’s a goddamn lie/ I can’t let the pigs kill me, I got too*

much pride/ And I meant it when I said it, never take me alive”. Álbum denúncia, álbum combate, convoca DJ Premier e Greg Nice, dos Nice & Smooth, dois representantes da era dourada, para actuar sobre a linha de piano, levemente desafinada até se tornar inquietante, de *Oh la la*, o single de apresentação do álbum. Em *The ground below* surge um *sample* de *Ether*, dos Gang of Four, imaginamos o que teria sido se Rick Rubin se tivesse dedicado a samplar pós-punk nos idos de 1980, e temos uma ponte perfeita entre a tensão dos ingleses de ontem e a fúria dos americanos de hoje – é uma canção prestes a explodir a qualquer momento, punho fechado e dentes cerrados. Pouco depois, surgirá Mavis Staples, figura da luta pelos direitos civis nos anos 1960, integrada nos Staples Singers, e cuja voz agora grave e maturada cobre *Pulling the pin* de uma majestosa dignidade.

Do início ao fim, *RTJ4* não cede e não se desvia do caminho. Não há perdas de tempo, nada de dispensável: existem as palavras, um beat poderoso e as soluções de produção que criam uma engenhosa cenografia sonora – exemplo entre muitos, em *Walking the snow*, o subgrave que se estende até ser drone, envolvido numa estranha voz celestial que é fantasmagoria gospel a assaltar-nos desde outra dimensão.

Os Run The Jewels atacam a violência policial sistémica e a morbidez capitalista em forma de “*influencer*” e de conteúdos instagramáveis. Dizem que houve um tempo em que acreditaram em seguir as regras, até perceberem que as regras estão viciadas. No fim, no crescendo empolgante e inspirador de *A few words for the firing squad (radiation)*, dedicam o álbum aos “*truth tellers tied to the whippin’ post, left beaten, battered, bruised*”, àqueles “*whose body hung from a tree like a piece of strange fruit*” – *Strange fruit*, cantada por Billie Holiday há mais de 80 anos, continua uma trágica presença no quotidiano de demasiados cidadãos negros americanos.

Em *Walking on the snow*, depois do Killer Mike contar como a sua voz se transforma em sussurro desesperado (“*I can’t breathe*”), há um dedo que se ergue e acusa:

“*And you sit there in house on couch and watch it on TV/ The most you give is a Twitter rant and call it a tragedy*”. Agora, ninguém está em casa. *RTJ4* foi criado para, sem o saber, se tornar a banda-sonora de um levantamento.

As ruas e as (quase) profecias de Freddie Gibbs e The Alchemist

Alfredo é um retrato articulado do *gangster* que vive a dois passos do abismo. Pelo meio há versos sobre desencontros com a polícia que ganham novo peso à luz do clima que se respira nos EUA. Daniel Dias

Alfredo

Freddie Gibbs + The Alchemist
ESGN / ALC / EMPIRE



“*The thing that’s going to change people is something that no one will be able to capture on film.*”

As palavras são de Gil Scott-Heron, cientista dos blues, poeta das ruas e padrinho do hip-hop que, em 1970, assinaria a primeira versão do clássico *The Revolution Will Not Be Televised*, o seu nome indissociável do movimento Black Power que, na década anterior, havia virado os EUA do avesso. A 25 de Maio de 2020, em plena era dos *smartphones*, teremos feito o até então impensável e questionado a veracidade do histórico título; fez-nos duvidar o polícia Derek Chauvin, o seu joelho a fazer pressão sobre o pescoço de George Floyd durante quase nove minutos.

Assistimos ao vídeo do assassinato vezes sem conta, “como se fosse *torture porn*”, apontou um emocionado Killer Mike, rapper que, há uma semana, lançou com o amigo El-P o quarto álbum dos seus

Run The Jewels. Acompanhámos as imagens dos motins que deram a Minnesota um indistigável aroma de destruição, testemunhámos o reacender de uma inflamada discussão onde violência policial e discriminação são conceitos-chave. Poderia, depois destes anos todos, o profeta da revolução estar a ser desmentido?

A menos que tenha corrido de volta para o estúdio e aplicado extraordinárias mudanças de última hora ao seu projecto, será justo dizer que Freddie Gibbs nunca conseguiria imaginar o contexto em que ia ser divulgado *Alfredo*, álbum desenvolvido com o produtor The Alchemist e lançado apenas quatro dias depois da morte de Floyd, quando decidiu utilizar uma *sample* de Scott-Heron em *God is Perfect*, a segunda música do disco.

Difícilmente seria capaz de prever que “*The revolution is the genocide, your execution will be televised*”, verso que o rapper de Indiana cospe no início de *Scottie Beam*, teria hoje um peso tão intenso, ou que a alteração com um polícia a que alude na mesma faixa, tema não propriamente incomum no campo do hip-hop – os amantes do género saberão citar de cor e salteado o tenso encontro com as autoridades que Jay-Z minuciosamente descreve em *99 Problems*, por exemplo –, passaria a ser interpretada como um inconformado grito de revolta.

Freddie Gibbs é agora uma das grandes vozes da revolução. Não que tenha mudado o seu *modus operandi*: com a mesma língua afiada de sempre, continua a escrever relatos daquilo que se passa dentro das avenidas que muitos preferem evitar – e a fazer-se acompanhar dos melhores arquitectos sonoros de que dispõe no processo.

No ano passado, na forma de *Bandana*, disco que chegou a apresentar no Vodafone Paredes de Coura, acrescentou um segundo capítulo à sua saga com Madlib, o George Martin do hip-hop, inquestionavelmente entre os mais transcendentos criadores de *beats* do mundo. Desta feita, e depois de os seus caminhos se terem cruzado em *Fetti*, projecto de 2018 que encontrou no rapper Curren\$y o seu terceiro interveniente, ▶

MAIRO CINQUETTI/NURPHOTO VIA GETTY IMAGES



Freddie Gibbs prepara-se todos os dias para a guerra que são as ruas

▶ volta a colaborar com The Alchemist, que já deixou a sua marca nos sons de diversos antigos e novos monstros do rap, de Mobb Deep a Kendrick Lamar, de Nas a Earl Sweatshirt. Dos dois lados da barricada, as credenciais são inegáveis. Eis, então, *Alfredo*.

Podemos começar pela constatação do óbvio: este é um álbum de Freddie Gibbs. Estão lá todos os tópicos recorrentes, nomeadamente o que a publicação norte-americana *Pitchfork* descreve como “uma obsessão pela figura do mafioso” (não é à toa que as suas músicas convivem com o talvez ambíguo rótulo de “gangsta rap”). Os *smokings* impecáveis à la Marlon Brando n’*O Padrinho*, os carros desportivos na garagem da mansão, as linhas de cocaína, o tráfico. Há uma voz que alicia com promessas doces na ponta do precipício, e Gibbs nunca teve medo de se chegar à frente.

Apesar das ocasiões em que a super-glorificação do perverso se aproxima com algum perigo da auto-paródia, sobretudo quando os seus versos adquirem o tom misógino que tantas vezes conduz a alguns dos redutores estereótipos do hip-hop (“*I will never let this industry demasculinize me*” é um momento de desinspiração na fortíssima *Scottie Beam*), as rimas mais cortantes são as que surgem quando o rapper mostra as cicatrizes. “*My uncle died off an overdose and the fucked up part about that is I know I supplied the nigga that sold it*”, reflecte em *Skinny Suge* – canção cujo título faz referência a Suge Knight, o co-fundador da histórica Death Row Records que está preso desde 2018 por homicídio voluntário –, deixando à vista o mar de transtorno que corre por detrás das ilusões. Não se consegue viver como o Ray Liotta que deseja ser um *wise guy* em *Tudo Bons Rapazes* sem se passar pelo Al Pacino que é encurralado pela imprudência no seu *Dia de Cão*.

Nem tudo é miséria, e há versos genuinamente engraçados no meio dos que correm em direcção ao desastre. “*I travel with a cocaine circus*”, atira em 1985, comparando-se a Michael Jordan, que, antes de se transformar no rei supremo da NBA, começou por ser o promissor *rookie* num plantel medíocre dos Chicago Bulls, com jogadores que se interessavam mais pelas maravilhas da White Room de que os Cream falavam do que pela bola laranja.

São muitas as referências à Liga norte-americana de basquetebol, de resto. Cortesia do convidado Rick Ross, há uma homenagem a Kobe Bryant e à filha Gigi, que faleceram tragicamente num acidente de helicóptero em Janeiro. Gibbs pisca também o olho a Kareem Abdul-Jabbar e ao seu famoso *skyhook*, um dos lançamentos mais indefensáveis na história da modalidade, assim como menciona o *step back* de James Harden, sublinhando que, tal como o barbudo dos Houston Rockets

que é uma máquina de marcar pontos, precisou de “recuar”, afastando-se dos supostos amigos que o queriam trair ou daqueles que duvidavam do seu talento.

Neste jogo dos *shout-outs*, no entanto, o melhor será o que o artista dedica a Marty McFly, personagem interpretado por Michael J. Fox n’*O Regresso ao Futuro*: Gibbs, *braggadocious* q.b., despreza o resto da competição no hip-hop e aposta em si mesmo todas as fichas, como se tivesse nas mãos o almanaque do rap.

“*God made me sell crack so I’d have something to rap about*”, desabafo partilhado em, justamente, *Something To Rap About*, bem que podia resumir o teor de *Alfredo*. O rapper não disfarça a sensação de que nasceu para viver nas margens, mas, ao mesmo tempo, sem pedir pena (ou perdão), não tenta esconder as pedras que encontrou pelo caminho. Essa música, que se serve de um pedaço da canção *On Love*, do compositor David T. Walker, inclui um Tyler, The Creator cheio de confiança, a mesma que, sempre que não se confronta com os espinhosos desvios que trilhou para si mesmo, Freddie ecoa. “*Don’t blame me ‘cause you ain’t got it figured out*”, provoca o autor de *IGOR*, um dos grandes álbuns de 2019. É este o tipo de atitude descomprometida que lhes assenta na perfeição, e que ajuda a fazer deste álbum um retrato tão interessante do *gangster* que habita permanentemente perto do penhasco, mas que nunca perde a compostura.

E o trabalho do mágico na mesa de mistura faz com que o desenho desse retrato se pinte com as melhores aguarelas. The Alchemist transporta-nos para uma versão alternativa de *Miami Vice* com a guitarra cheia de sujidade em 1985, perfeita para Gibbs declarar que aperfeiçoou o seu *flow* até “*God-level*”. As samples em *Look at Me* ou *Babies & Fools* dão um passo atrás, recuando até aos anos 70 e quase lembrando a *soul* de pequenos heróis esquecidos, como Donald Byrd ou Weldon Irvine. A tensão e o desespero, por outro lado, colidem violentamente nos instrumentais de Frank Lucas – sim, o Frank Lucas, notório *drug dealer* que Denzel Washington eternizou no filme *American Gangster* – ou em *God is Perfect*.

É precisamente nesta *God is Perfect* que as melhores peças de *Alfredo* se juntam: depois de um “*one, two, mic checka*” que tira o chapéu à mítica faixa dos Das EFX, Freddie Gibbs confessa que, a cada dia, faz as suas orações e prepara-se para a guerra que são as ruas. O rapper sabe que um passo em falso pode significar o fim – mas não se deixa abater, nem permite que os perigos interfiram com a sua paixão pelos cantos dos blocos que são a sua casa. O sentimento é expressado por todo o projecto, mas adquire o seu expoente máximo na saudosa ode ao bairro que é *Babies & Fools*: “*I gave the streets all of me*.”

Exposições

Com a liberdade de Yoko Ono, num museu triste

Em Serralves, uma viagem a um universo artístico em que o fazer poético foi sempre político, confiante na imaginação espiritual do espectador. José Marmeleira

O Jardim da Aprendizagem da Liberdade

De Yoko Ono



PORTO. Museu de Serralves. Rua D. João de Castro, 210. Até 30 de Agosto.

É a imagem de uma ironia triste a que se pode ver nas exposições de Yoko Ono e Arthur Jafa, em Serralves. É domingo e nas salas, pelos corredores, à volta das obras, circulam poucas pessoas. Um casal ali, duas amigas acolá, uma família em passo rápido. As circunstâncias atenuam este cenário melancólico, mas o paradoxo é penoso, quase insuportável. As obras dos dois artistas incitam ao movimento dos corpos, a um envolvimento desprendido e curioso. A uma espontaneidade imperfeita, mas a uma espontaneidade. Ora, não há espontaneidade sem rostos abertos, quando o medo e a incerteza se insinuam, invisíveis e tangíveis. Nestas condições, a arquitectura de Siza Vieira transfigura-se: revela-se mais dura, quase inumana. Um museu cheio de obras, mas sem aqueles que o amam, corre o risco de deixar de ser um museu. Tornar-se-á outra coisa, mas não um museu na sua acepção mais humanizada. Diga-se: deixará de ser um museu, para ser um receptáculo de coisas. Certamente que este cenário hipotético não deleitaria Yoko Ono. Afinal a sua exposição

retrospectiva chama-se *Jardim da Aprendizagem da Liberdade*. Instalações, palavras, filmes, sons distribuem-se pelas salas do museu, numa sequência de reptos inesperados, por vezes violentos, por vezes delicados, inscritos em letras grandes nas paredes brancas: *Liberdade para a Humanidade, Peace is Power, Fly, War is Over*.

O visitante entra, experimenta, vê, toca, lê, não obstante os inéditos constrangimentos colocados no espaço. No interior da exposição pode, por momentos, esquecer-se, entrar noutra tempo: os das décadas de 60 e 70 do século passado, quando a arte se expandia à vida, não para a duplicar, mas para a assimilar. Experimenta-se uma sensação de liberdade, de possibilidade diante de muitos trabalhos expostos, nomeadamente das peças que consistem em instruções de texto para música, pintura, fotografia e filme. Algumas foram compiladas para a antologia de 1964-71, *Grapefruit*, que pode ser vista na exposição, ou encontram-se impressas, na forma de textos, em folhas coladas nas paredes. O visitante tem a oportunidade de ver algumas dessas instruções materializadas objectualmente. Por exemplo, em *Painting to Be Stepped On* [Pintura para ser pisada], em *Waterdrop Painting* [Pintura de gota de água] ou em *Painting to Hammer a Nail* [Pintura para pregar um prego]. Porventura, já sem escândalo ou sentir espanto. As propostas de participação na obra ou da desmaterialização do objecto artístico vão-se tornando um lugar-comum do museu de arte de contemporânea. Ora, são precisamente os textos (isolados) que se lêem com uma frescura exaltante, quase risonha, dando significado à liberdade que a artista elogia enquanto campo poético de acções, imagens, ideias possíveis.

Inspirada no pensamento budista *nohaku* e na poética Nô, Yoko Ono não seguiu o conceptualismo rígido de muitos dos seus pares americanos. Desviou-se das orientações destes, com uma ironia que não era totalmente duchampiana. O seu trabalho é menos produto de um pensamento do que de um pensar cuja única reificação é a da escrita, uma escrita

que se dirige à imaginação espiritual do leitor, por vezes com um certo acaso, como acontece em *Air Talk* (cite-se a seguinte passagem: “*It’s also nice that we share the air. No matter how far apart we are, the air links us*”) ou apenas com uma sugestão de uma maravilhosa (im)plausibilidade, em *Peça de Sombra*: “Junta as vossas sombras, até se tornarem uma, faz uma fotografia da sombra”. Contra a imaginação destas instruções, parecem surgir *Telephone in Maze* ou *Entrance*, instalações que concretizam as criações mentais da artista. Os visitantes experimentam corredores, labirintos, passagens, por vezes com uma sensação de desconforto, receio. Sob a imaginação poética e minimal de Yoko Ono ressoam, também, desespero e lamento. O primeiro na peça *Cut Piece* (1964), o segundo em *Crickets*, conjunto de gaiolas chinesas para grilos. Pare-se, por instantes, neste trabalho sonoro. Sim, ouvem-se grilos, o seu som enche a sala, mas cada gaiola tem uma data e a um lugar: Varsóvia, 1943, Hiroshima, 1945, Dresden, 1945, Phnom Penh, 1975, Soweto (África do Sul), 1976, Sarajevo, 1992... A violência da guerra e a morte acompanham Yoko Ono, mas a artista não se entrega ao desconsolo. Dessa disposição, temperada por uma sabedoria distanciada, são exemplares *We Are All Water* ou *EXIT*, construída por caixões de diversos tamanhos (homem, mulher, criança). Celebração sensata, mas sentida, da efemeridade de todo os seres humanos? Reconhecimento da morte humana como acontecimento da vida? Gesto que da escultura produz objectos que protegem os corpos? De cada caixão, sai uma árvore. É evidente que Yoko Ono nos fala da circularidade da vida, daquilo que ela tem de espontâneo, mas não para a fundir na arte. O sentido destas instalações está precisamente no exterior, e o exterior é aquilo que começa onde a exposição acaba, na vida de todos e de todos os dias, na vida pública e política. Nem sempre, porém, faz esse movimento de modo gracioso. As instalações finais, trabalhos mais recentes, implicam-se directamente nas realidades dramáticas dos refugiados e na ignóbil violência que as mulheres sofrem, em *Add Color (Refugee Boat)* e *Arising* (este trabalho conta com a música da artista que, já agora, é a grande ausente da exposição). Incitando à participação emocional, física e expressiva do público, são propostas que acabam por distrair os visitantes de três obras nucleares: *Rape, Fly* e *Bed Peace*. Na sua quase modéstia – são filmes discretos, furtivos na arquitectura e que exigem tempo – convidam o visitante a pensar o significado da autonomia individual, da liberdade dos corpos, dos seres humanos e do mundo. E sem proselitismos, a iniciar qualquer coisa, dentro ou fora do museu, quando a exposição acabar.



A imaginação poética e minimal de Yoko Ono em Serralves



Veteranos e despojos de guerra: um filme de aventuras político

Cinema

Estreiam

Reencontrados em combate

Um truculento filme de aventuras que é também uma afirmação política: é Spike Lee de novo no seu melhor, num filme que os seus defeitos apenas engrandecem. *Jorge Mourinha*

Da 5 Bloods

De Spike Lee
Com Chadwick Boseman, Delroy Lindo, Clarke Peters, Giancarlo Esposito



Que ninguém diga que Spike Lee não conhece o seu cinema: quando o seu grupo de veteranos negros do Vietname se mete num barco em Saigão, nos dias de hoje, para seguir caminho “por este rio acima” em busca do cadáver do companheiro que deixaram para trás, ouve-se a Cavalgada das Valquírias de

Wagner. *Apocalypse Now*, claro, mas estamos no coração da experiência negra estadunidense, para quem o passado não ficou lá atrás e o apocalipse é sempre, todos os dias, e não apenas no Vietname. E o que hoje sabemos, mais do que sabíamos, é que o Vietname afectou a população negra estadunidense como nenhuma outra.

É por isso que ainda *Da 5 Bloods* está a começar e já temos a enxurrada de imagens de arquivo para contextualizar o Vietname – Angela Davis, Malcolm X, Martin Luther King, Bobby Seale, Muhammad Ali – que faz remate com a enxurrada de imagens de arquivo que encerrava *BlacKkKlansman – O Infiltrado* (2018). É o Spike Lee didáctico, professor da história oculta, pregador justo e apaixonado do orgulho negro esmagado pelo joelho branco. Mas é também o Spike Lee que conhece o cinema, o seu e o dos outros, como poucos. Estão os quatro veteranos (Clarke Peters, Isiah Whitlock Jr., Norm Lewis e um Delroy Lindo que tem o papel da sua vida) a passear por Saigão e a lembrar-se dos filmes de Rambo com Stallone e dos *Desaparecidos em Combate* com Chuck Norris e a gozarem o prato. Como quem diz, “não me venham com estas merdas que esses branquelos não duravam dois minutos no campo de batalha”.

Se foram os negros quem mais sofreu no Vietname, então é justo que sejam eles também a recolher

os despojos de guerra: *Da 5 Bloods* é Lee a reivindicá-lo, pegando no velho *cliché* do tesouro secreto deixado para trás na selva que, anos mais tarde, os já entrados mas ainda durões irmãos de armas viajam para recuperar, a par dos restos mortais do homem que fez deles homens. Como quem se reencontra depois de andar desaparecido em combate, num combate que não foi apenas literal mas também metafórico.

Eis-nos, então, numa aventura que podia ser um ponto de partida para Tarantino mas que Lee em nenhum momento trata como realidade alternativa ou reescrita. *Da 5 Bloods* não é *Era uma Vez no Vietname*: são os veteranos a exigirem o que é seu por direito de sangue, por terem lutado e sofrido e morrido por um país que continua a tratá-los como cidadãos de segunda. Com aquele desejo de cinema desmedido, torrencial, demencial, de Lee, que quer meter o Rossio na rua da Betesga até esta reventar pelas costuras.

E quase rebenta: *Da 5 Bloods* são duas horas e meia de filme, é comédia truculenta, filme de aventuras, drama familiar, ajuste de contas, denúncia social, tudo isto inclusive em formatos distintos (panorâmico para o “postal turístico” da Saigão contemporânea, 1.85:1 clássico para o mergulho na selva, 1.66:1 “quadrado” para as cenas em *flashback*), e com o truque que facilmente se esquece de pôr os soldados-enquanto-jovens a ser interpretados, sem maquilhagem nem trucagem, pelos actores de meia-idade como eles são hoje. Porque tudo sublinha que este é um filme que só é possível hoje, e que olha de hoje para o ontem e nele encontra as razões do mundo ser hoje como é.

Da 5 Bloods estreia-se mundialmente, na Netflix, no momento em que a experiência negra e o racismo institucionalizado nos EUA ganharam relevo noticioso impossível de prever quando o filme estava em produção. De certo modo, Lee já tinha estado “no seu tempo” quando *Chi-raq* (2015) e *BlacKkKlansman* estrearam; e volta agora a está-lo, de maneira ainda mais presciente, com um filme que é grande cinema político e grande cinema popular (e que pena que, mercê do seu estatuto de “filme Netflix”, *Da 5 Bloods* não vá ter direito à experiência em sala). E que o faz como Spike Lee o faz sempre: sem papas na língua nem meias medidas, com uma sabedoria cinéfila a par de uma atitude que, mais do que política, é moral e ética.

Da 5 Bloods comove, irrita, chateia, apaixonava, entusiasma, desilude, deixa-nos furiosos e estica-se para lá do que devia. Mas não nos deixa, nunca, indiferentes. Pode não ser o filme que queríamos que Spike Lee fizesse – que quase nunca é o filme que quer fazer – mas é um filme de que precisamos, hoje, agora.

AS ESTRELAS DO PÚBLICO

Jorge Mourinha Luís M. Oliveira Vasco Câmara



100% Camurça	★★★★★	★★★★★	-
Da 5 Bloods: Irmãos de Armas	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Ena	★★★★★	-	★★★★★
Liberdade	★★★★★	-	-
Monos	★★★★★	★★★★★	-
Quem Escreverá a Nossa História	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Rainha de Copas	-	★★★★★	-
Retrato da Rapariga em Chamas	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Salve Satanás?	-	★★★★★	-
Uma Vida Alemã	★★★★★	★★★★★	★★★★★

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

FEIRA DO LIVRO
[CLUBE]P
3 A 18 DE JUNHO
1.ª EDIÇÃO

Está na hora de virar a página

1.ª Feira do livro Clube P

Em parceria com livrarias e editoras, preparámos para si a 1.ª Feira do Livro Clube P. Entre 3 e 18 de Junho, descubra todos os descontos e benefícios exclusivos para os assinantes do jornal PÚBLICO em bit.ly/feiradolivroP

4 E 5 DE JUNHO
Tinta da China
Desconto na loja online

6 E 7 DE JUNHO
Livraria Barata
Desconto na loja física

8 E 9 DE JUNHO
Livraria Ferin
Desconto na loja física

10 E 11 DE JUNHO
Ler Devagar
Desconto nas lojas de Lisboa e Óbidos

12 E 13 DE JUNHO
Fundação Oriente
Desconto na loja física e online

16 E 17 DE JUNHO
Almedina
Desconto nas lojas físicas e online

DESCONTOS EXCLUSIVOS CLUBE P



Em parceria com:



Gosta de exclusividade? Junte-se ao Clube

Campanha válida de 3 a 18 de Junho mediante apresentação do código promocional enviado pelo Clube P aos assinantes do Público. Limitado ao stock existente.

Reflexão sobre linguagem e cinema em tempos de covid

1. Ao falarmos de cinema, falamos necessariamente de uma linguagem composta de fragmentos. Imagens, sons e, na nomenclatura muito própria do cinema, planos que são imagens e sons, que têm um tempo e uma duração próprias. Tal como a linguagem escrita através de letras, palavras e frases, a linguagem cinematográfica é gerida através destes fragmentos, ou seja, os planos, as cenas e as sequências, que não são mais que as partes que caracterizam o todo de um filme. O cinema é necessariamente uma linguagem de fragmentos, mas o que o distingue de outras formas audiovisuais que também assim se caracterizam? Não é apenas o facto de ter nascido para ser partilhado com outros numa sala escura, que nos foi agora alienada em tempos de covid, e foi inteiramente substituída por outros suportes de menor dimensão. Talvez uma das coisas que distingue a linguagem do cinema, ou pelo menos de um determinado tipo de cinema, seja o respeito pela forma.

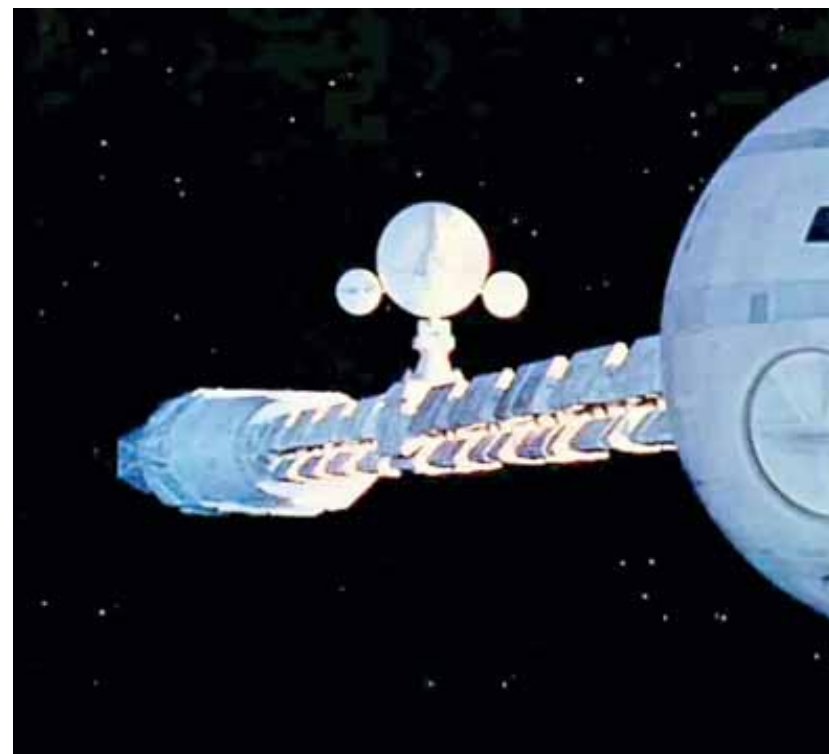
Mas o que pode ser então o respeito pela forma? Há em Tarkovsky, por exemplo, um respeito enorme pela forma consagrada do plano na sua conjugação entre imagem e som. Longos e lentos *travellings*, planos em



que a câmara se movimenta através do cenário, numa coreografia com os actores e o espaço, onde são respeitados o seu início, meio e fim. Uma forma delineada e pensada com um intuito e uma construção, que se contém a si mesma quase como um objecto individual, mas que faz, obviamente, parte do todo. Muitos outros autores também assim trabalham. John Ford não filmava planos de corte. Filmava na medida justa o que seria necessário para a montagem final. Assim, o montador não teria a possibilidade de cair na tentação de subverter aquilo que o realizador tinha pensado inicialmente. No entanto, muitas vezes não é assim. O *travelling*, à maneira de Tarkovsky, que descobre os elementos dramaturgicos, que descreve uma paisagem habitada de seres e emoções, ou, como Ford mais o assumiria, simplesmente acompanhando na medida justa a dramaturgia da cena, não é muitas vezes respeitado por outros realizadores no momento da filmagem. Muitas vezes, assistimos a um movimento de câmara autónomo, mas que é interrompido na sua lógica interna de linguagem e sentido por outra imagem, outro plano que o corta. Este corte abrupto, embora muitas vezes mantendo a continuidade da acção, acontece durante o movimento, ou muitas vezes salta de um movimento de câmara para uma imagem estática, e pode dar a quem vê uma sensação de vertigem. É um salto, uma pancada que se dá ao espectador para que este acorde de um transe. Muitas vezes este processo é usado repetidas vezes e assim se cria uma enorme voragem que, se mal construída, pode até ser muito confusa. Mas esse transe, que se quebra, é em si mesmo o objectivo do *travelling* demorado de Tarkovsky, que se quer completo e talvez até longo, se for esse o seu intuito. A respiração, a necessidade de atenção ao detalhe e ao desenvolvimento da imagem é algo que é pedido a quem vê e decodifica, quando a forma é respeitada. Ao invés, quando a forma é desrespeitada, cria-se algo com um novo sentido. A nova imagem faz esquecer a anterior. A respiração acelera e conduz para uma intermitência voraz de sentido estrito, que não exige de quem vê uma leitura abrangente, pois não há tempo de decodificação. Apenas há uma apreensão do que nos é ostensivamente mostrado. Poder-se-á dizer que tudo isto são escolhas, opções de linguagem naturais e existentes na gramática do cinema. Assim é, em certo sentido, se a opção for a ilustração em vez da criação, dizer e sublinhar em vez de mostrar (sendo que tudo isto é relativo pois não existem regras fixas no cinema). Um realizador inexperiente ou inseguro, ou apenas cauteloso, pode, por segurança, filmar os planos que Ford só filmava se estivesse absolutamente certo da sua necessidade. O plano, o *travelling* concebido com conta, peso e medida pode, na sala de montagem, parecer demasiado lento e longo, e são estes outros planos que vêm permitir que a montagem manipule o tempo, eliminando a duração julgada excessiva. No entanto, a criação artística, de sentidos e emoções, deixa necessariamente muitos espaços em branco. No cinema, onde um dos principais elementos não é outro

O reinventar do tempo, a subversão das linhas narrativas, a série televisiva num dos seus auge: A Casa de Papel e Westworld. Mas quem se lembra que o Bergman de Cenas de Vida Conjugal foi um auge televisivo?

A vertigem vs. a experiência do tempo: 2001, Uma Odisseia no Espaço de Stanley Kubrick



senão o tempo, é esse mesmo tempo que deve existir, muitas vezes criando esses mesmos espaços em branco e em aberto, precisamente para serem fruídos, interpretados ou puramente sentidos, criando assim a sua linha narrativa de caminhos vários. Não tem necessariamente de ser óbvio, desatento ou simples.

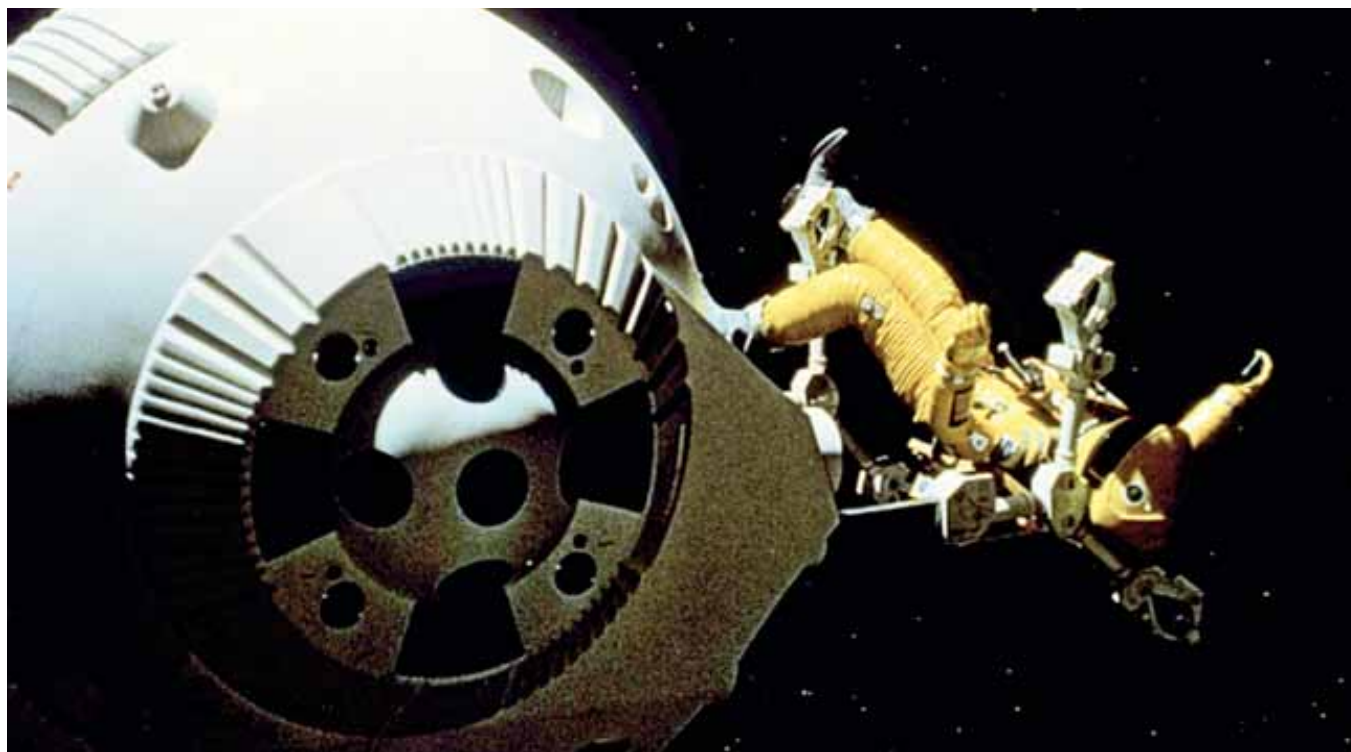
2. Vem isto a propósito de mais prosaicas eventualidades nestes tempos pandémicos, em que o tempo, por vezes, se nos dá de forma diferente e permite o visionamento confinado de séries na televisão ou no ecrã do computador. Estas séries usam, em grande medida, este tipo de montagem acelerada, não só como descrito em cima a título de exemplo, mas de outras formas, que não vou aqui detalhar, que servem o mesmo intuito de estreitar os sentidos. Pode-se argumentar à partida que são séries televisivas, de *streaming*, não é cinema. Não faço essa distinção porque me lembro sempre de *Reviver o passado em Brideshead*, de Michael Lindsay-Hogg e Charles Sturridge, série inglesa de televisão estreada em 1981 e que é em si mesma uma lição de grande cinema!

Note-se que isto não é apenas apanágio das séries, mas também de algum cinema, principalmente o cinema *mainstream* americano. Embora Martin Scorsese, por exemplo, nos continue a brindar com planos sequência em longos *travellings* como na abertura de *O Irlandês*. No entanto, os planos sequência de Scorsese têm a velocidade estonteante de um homem que quase sempre filma com a mesma voracidade com que fala. E isso, mesmo em planos longos, é mais rápido que muitas sequências com um plano diferente a cada dois segundos! Mas Scorsese é o caso à parte de um cineasta que se mantém dentro de um sistema que a ele, e a poucos mais, lhe permite a duração talvez excessiva do já citado *O Irlandês*, filmado à velocidade que o caracteriza. Basta lembrar que uma das piadas dos Óscares de 2019 foi relativa à duração de três horas e meia do filme que, segundo as más línguas da piada fácil da cerimónia, poderia ser visto como uma série em três episódios de pouco mais de uma hora. Para isso, o realizador americano teve de fazer uma espécie de *downsizing* (em termos de distribuição e dimensão dos ecrãs) ao aceitar ser financiado e distribuído pela Netflix, ficando bastante restrito na sua difusão em sala, assunto que já foi sobejamente referenciado. Contudo, ao mesmo tempo, Scorsese oferece-nos obras cujo tempo se pauta por



uma muito maior lentidão e parcimónia como em *Silêncio*, uma das suas grandes obras mais recentes. Ou seja, apesar da sua tendência para usar um ritmo mais acelerado nos seus filmes, estamos perante um cineasta que sabe medir com maestria o tempo adequado à narrativa que tem entre mãos.

Mas voltando às séries, penso em dois exemplos que vi recentemente: *Westworld* e *A Casa de Papel*. Nestas, a atenção prende-se num labirinto de linhas narrativas e temporais paralelas e numa montagem trepidante, usando os recursos acima enunciados. No entanto, tal como sucede em qualquer relato novelístico audiovisual, o esgotamento das matérias da história ao fim de quatro ou cinco episódios leva a que a narrativa em vez de avançar ande em círculos, provocando o tédio e um esvaziar de qualquer conteúdo, pois a sua duração é obrigatoriamente excessiva para preencher e completar os requisitos do seu formato. Porém, a meu ver, uma das grandes inovações deste formato tão em voga, e provavelmente a viver um dos seus auge, é precisamente a capacidade de transitar com à vontade e destreza por várias linhas temporais, chegando ao culminar de, por vezes, nem as próprias personagens saberem qual o tempo presente da narrativa. Isto acontece principalmente nesse objecto de metalinguagem que é a narrativa de *Westworld*. Acontece também em certa medida em *A Casa de Papel*, embora na série espanhola de Álex Pina sejam bem vincados para o espectador quais os tempos a que assistimos através de legendas indicativas: “Seis meses antes”, “Seis meses depois”, e assim por diante. *Westworld* narra a história de um parque temático do velho oeste onde as personagens que o habitam, os Anfitriões, são índios e cowboys-andróides idênticos em tudo aos humanos e que obedecem a narrativas escritas por outras personagens, estas sim, homens de carne e osso. Os andróides recebem os Convidados, os clientes, vindos do mundo exterior, o mundo “real”, num futuro não muito distante. Tudo acontece segundo um roteiro previamente delineado pelos técnicos do parque, os escritores, os argumentistas, e em vários tempos diferentes. E se as estratégias de montagem trepidante estão presentes, é também através deste preceito que a ruptura com uma manipulação dos tempos mais tradicional se dá e acontece de forma admirável. É esse dispositivo de montagem implantado na linguagem, dando essa sensação de voragem alucinante, que permite saltos



temporais também eles alucinantes! É notável o reinventar do tempo, a subversão das linhas narrativas que conscientemente acontecem e, aí sim, de uma nova maneira, deslocar o espectador para um lugar onde ele pode não só procurar e não encontrar, de forma óbvia, um fio condutor e perder-se no tempo da acção, mas por outro lado pode encontrar também toda uma possibilidade aberta de sentidos, sensações e metáforas.

3. Na ausência do acesso às salas e cinematecas, tentei, no entanto, manter uma tradição familiar de visionamento de clássicos do cinema. Alguns dias depois de ver com a minha filha de 13 anos, em casa, na televisão, *2001 - Uma Odisseia no Espaço* de Kubrick, contei-lhe o spoiler de *Westworld*: os andróides acabam por tomar consciência do facto de serem máquinas e revoltam-se contra os humanos. Prontamente, ela disse-me: “Isso acontece em todos os filmes de ficção científica”. Ou seja, não é preciso mais do que uma criança de 13 anos para encontrar o fio de uma metafísica, que já foi desbravada há mais de 50 anos. Curiosamente, ela acha *2001* chato, e nas suas palavras o filme foi “feito por uma pessoa que ocupou o filme todo com imagens longas e aborrecidas de naves espaciais a passar no ecrã lentamente”. Ahhh!!! Heresia da juventude! Onde está o respeito pelas formas consagradas? E onde nos vai conduzir a habituação à vertigem da montagem? Ela que tanto gosta de Chaplin e Buster Keaton!

A Alice, assim se chama a minha filha, tem até agora uma educação em que conjuga uma grande liberdade de escolha daquilo que vê, sendo adequado à sua idade, mas que se coaduna com os “cineclubes” semanais que fazemos e onde já vai vendo, juntamente com o irmão três anos mais novo, os grandes clássicos do cinema. Porquê então a sua reacção à aparente falta de ritmo de *2001*? Estará o cinema morto de tal forma que já não apela aos jovens? Se o respeito pelas formas não é aceite por quem hoje o vê, temo pela sua sobrevivência.

Ou talvez não! Se Buster Keaton e Chaplin, à sua maneira muito particular e em planos longos, mas cheios de ritmo, vertiginosos mesmo, captam a sua atenção e o seu gosto, é óbvio que *2001* ainda não é adequado à sua idade.

Mas isto leva-me a pensar algo que me intriga e que me faz questionar: para quem fazemos os filmes?

Teremos de fazer todos os filmes de modo a que a minha filha goste de os ver? Teremos de fazer todos os filmes para crianças e adolescentes?

Não. E não podemos cair nessa tentação que congrega uma grande parte do cinema americano contemporâneo: é dirigido a adolescentes. O cinema pode, portanto, respeitar as formas consagradas e adequar-se a várias faixas etárias. Eu diria mesmo, que tal como acontece nas outras artes, na literatura e na pintura, por exemplo, há filmes para os vinte anos, filmes para os trinta anos e filmes para os cinquenta anos. Ver as *Cenas da vida conjugal* de Bergman, outra grande obra que, é preciso não esquecer, existiu numa versão televisiva além da sua versão para cinema, não é a mesma coisa aos vinte anos ou aos cinquenta anos. O que não podemos, nós cineastas, é prolongar a adolescência dos nossos jovens pela idade adulta dando-lhes apenas filmes feitos com os mesmos pressupostos dos filmes que assistiam quando mais jovens, sob o risco de os tornar em espectadores imaturos e não preparados para filmes de Ingmar Bergman ou Stanley Kubrick. Não vou aqui extrapolar esta questão cinematográfica para a questão da (i)maturidade dos jovens na vida em si, porque não é o objecto destas linhas, mas não seria de todo impossível.

Além disso, resta a grande prova primordial da sala grande, do tamanho do ecrã, da grandiosidade de um sistema de som que nos devolve a grande experiência que é o cinema como concebido numa sala escura partilhado em tempos não pandémicos. Mas o que é facto é que a habituação faz com que o espectador se desligue de algo que a sociedade teima em nos tirar: o tempo (e mais uma vez se poderia extrapolar...). O tempo no cinema, principalmente no cinema americano contemporâneo e nas séries televisivas ou difundidas em *streaming*, não é complacente com a subtilidade de cineastas como Tarkovsky, Antonioni ou António Reis, para citar apenas aqueles que primeiro me ocorrem. É evidente que, se colocados lado a lado, os objectos que respeitam a forma são tão mais belos que aqueles que a atropelam e desvirtuam.

Não por ser como todos os pais, que creem e querem o melhor para os seus filhos, acredito que a Alice vai rever o *2001* em sala, um dia, e vai gostar de ver as formas ali consagradas.

*Realizador de cinema

As cidades inviáveis



Enquanto a especulação turística não retoma o seu curso “normal”, fundado num mercado necessariamente transnacional, experimentemos vaguear pela Lisboa antiga e vê-la como nunca antes a tínhamos visto: exibindo ao mesmo tempo o décor resultante das operações velozes de restauração e reabilitação ocorridas nos últimos anos (“*La forme d’une ville change plus vite, hélas!, que le coeur d’un mortel*”: quantas vezes nos sentimos tentados a citar Baudelaire?) e os vestígios das camadas sucessivas de velhice, ruína e sujidade, mostrando que toda a cidade histórica é um palimpsesto.

Na verdade, o novo décor – podemos agora verificar – não apagou completamente das paredes, dos recantos e das pedras, os vestígios antigos e sujos. A cidade conformada ao “estilo *clean*” (que na verdade é apenas uma imagem parecida com uma cidade), configurando-se como um ecrã de representação, hiperpovoada de estabelecimentos de *food & beverage*, surge agora, esvaziada de turistas, como um espectáculo decadente. Esse vazio torna muito mais notável um outro que já conhecíamos bem, o dos habitantes pobres e com a *patine* do tempo e do lugar incrustada no corpo, mas que o décor nos induzia a ignorar, a não ser em momentos de consciência histórica e de pensamento que sabe identificar muito bem o que significa a neutralização do espaço urbano, na sua dimensão pública e política.

Vaguear e redescobrir esta cidade de que tínhamos sido expropriados pode proporcionar momentos jubilantes de uma fruição que não é apenas estética (pelo contrário, até nos faz desprezar toda a estetização). De repente, a cidade já não é um espectáculo indiscreto, exibicionista, quase obscuro, mas projecta-se sobre um fundo que não é imediatamente visível: o tempo, a história, a memória. Em suma; tudo aquilo que foi branqueado como se branqueia o dinheiro sujo. Mas este prazer reconquistado, sabemos muito bem, é egoísta e cínico: leva-se sobre uma tragédia inaudita que se abateu sobre muita gente: a massa de empregados precários, de agentes de uma economia informal, de pequenos proprietários, de promotores privados de alojamento

local que muitas vezes passaram a viver fora da cidade ou em casa de família para retirarem rendimento vital das suas próprias casas. É bem conhecida esta lei implacável: quanto mais a cidade se enche de turistas, mais se esvazia de habitantes.

Lisboa não é, evidentemente, um caso exemplar deste choque que, de um dia para o outro, inverteu o sentido do desastre: do *overtourism* passou-se ao problema do não-turismo. Como pode uma cidade como Roma prescindir dos 40 milhões de turistas que todos os anos a visitam? E Veneza, que tinha começado a aplicar medidas que restringiam a entrada de visitantes como medida última de salvação, anseia agora pela vinda dos “bárbaros”.

Quem acha que um dos efeitos da pandemia será a quebra do circuito perverso que liga o turismo à morte da cidade está certamente enganado: todos os esforços se vão concentrar para que tudo volte à antiga normalidade, ninguém sabe como é possível uma vida urbana “normal”, como é possível manter a cidade, sem o regresso ao estado em que vivíamos. Sem os fluxos do turismo internacional não há o carburante que alimenta os processos de valor – no sentido de enriquecimento capitalista – da cidade. Ou então temos de imaginar uma outra forma de vida, outro regime político, outra economia. Mas isso só pode acontecer sob a forma de um desastre colossal que torne impossível qualquer processo de restauração, de “recuperação”. Enquanto esse processo depender de dinheiro, este nunca irá faltar. Hoje é uma bazuca, amanhã será uma bomba atómica, se for preciso.

Os franceses têm duas palavras que nós traduzimos com uma única, “cidade”: as palavras *ville* e *cité*. Rousseau, no seu “contrato social”, escreveu: “Muitos tomam uma *ville* por uma *cité* e um burguês por um cidadão. Não sabem que as casas fazem a *ville*, mas os cidadãos fazem a *cité*”. Como traduzir esta frase sem deixar as duas palavras nucleares como estão no original? Tal pergunta equivale a esta: como manter hoje um pensamento urbano que seja intrinsecamente político?

Agora, que se anuncia a difusão do teletrabalho, as cidades só vão servir para a *flânerie* turística. O capitalismo as inventou, o capitalismo as extingue.

Livro de recitações

“O #ficaremcasa só foi possível porque os burgueses foram alimentados por um exército de pobres (maioritariamente negros e castanhos)”

Henrique Raposo, in *Expresso online*, 8/6/2020

Há alguns anos, era eu ainda jovem e irresponsável, chamei fascista a Henrique Raposo, num destes textos de sexta-feira, que é o dia de Vénus. Em minha defesa, direi que fui um pouco mais cuidadoso: no final desse texto desagradei o epíteto e optei por uma fórmula carinhosa, dizendo que H.R. não era bem fascista,

mas alguém que manifestava em certos domínios uma afecção fascista. Nos últimos tempos, é possível surpreender nele evidentes afecções marxistas. Mas deste texto do qual cito um excerto, já nem podemos falar meramente de afecções, mas de adesão à mais pura linguagem marxista. Eis um fenómeno de inversão

dialéctica que nos leva a perguntar: Henrique Raposo sofreu uma transformação ideológica por efeito de uma iluminação profana ou religiosa? A minha hipótese, fundada na análise, é outra: o marxismo vulgar e primário de Henrique Raposo não é incompatível e até se confunde com as afecções do tipo anterior.

Regressar ao t

Há pouco mais de uma semana, uma jovem politóloga (Miranda Yaver) escrevia no Twitter que sempre tinha sonhado viver a “gripe espanhola”, a Grande Depressão, e os protestos de 1968 (depois da morte de Martin Luther King Jr.) com Andrew Johnson a ocupar a Casa Branca, palavras que vão ao encontro daquilo que sentimos desde a eleição de Donald Trump: o que se escreve no Twitter torna-se, mais tarde ou mais cedo, realidade. O que os protestos provocados pela morte de George Floyd querem provar, contudo, é que 2020 será o ano em que aquilo que se escreve no Twitter deixará de determinar as nossas vidas. Em muitos sentidos, torna-se fácil descrever a situação actual nos EUA, por isso, como “apocalíptica” – um pouco como a distopia criada por Biff, em *Regresso ao Futuro II* (1989), na realidade paralela à vida que Marty McFly deveria estar a viver. Fazer o exercício certo, como nos pediu James Baldwin, é menos fácil mas necessário: olhar para esta situação e ver, simplesmente, os ingredientes de uma longa “normalidade” que nos trouxe até este momento.

Ao contrário do que alguns vídeos partilhados nas redes sociais sugeriram, a epidemia viral retirou tudo aquilo que torna Nova Iorque uma cidade convidativa: o movimento de pessoas, barulhos e energias que se cruzam numa metrópole onde existem, por trás de ruídos e gestos, histórias vivas do melhor e do pior que existe dentro de nós. Com a morte de George Floyd, sufocado pelo peso do joelho de um polícia branco no asfalto do Minnesota, o vazio das ruas nova-iorquinas vê-se preenchido por multidões em protesto, o luxo de SoHo encontra-se estilhaçado em pequenos pedaços pelo passeio, as luzes dos escritórios e arranha-céus de Manhattan deixaram de iluminar as ruas à noite e a Quinta Avenida tornou-se, agora, num conjunto de montras tapadas por enormes placas de madeira onde vemos os nomes da revolta: “GEORGE FLOYD”, “BLACK LIVES MATTER”, “FDP” (“*fuck the police*”). Este último *graffiti* faz-nos pegar no telemóvel e querer ouvir NWA antes de sermos levados para uma *playlist* de músicas que nos falam de tudo isto há décadas: *FEAR.*, Kendrick Lamar (2017); *Don’t Touch My Hair*, Solange (2016); *Hands Up*, Vincent Staples (2014); *The Charade*, D’Angelo (2013); *Fight the Power*, Public Enemy, (1988); *What’s Going On*, Marvin Gaye (1971); *A Change Is Gonna Come*, Sam Cooke (1964); *Strange Fruit*, Billie Holiday (1939).

À ameaça de Donald Trump em atirar as forças armadas para a rua, os 50 estados do país responderam com uma ocupação ainda maior do seu espaço vazio. O recolher obrigatório, inexistente nos piores momentos da epidemia, aparece nos telemóveis, agora, com uma vibração que desperta os nossos sentidos de alarme e um aviso, nos ecrãs, que se sobrepõe a qualquer

feed que estejamos a ler. Em casa, tudo se vê contagiado pelos barulhos da rua, tornando-se difícil distinguir as sirenes que ouvimos em *Do The Right Thing* (1989), de Spike Lee, daquelas que passam à frente do nosso prédio (no filme, a morte de Radio Raheem, sufocado por polícias, evoca a morte de Michael Stewart, nas mesmas condições, em 1983). Dormir e acordar faz-se com o ruído constante de helicópteros a sobrevoar o quarteirão, fazendo com que os sentidos não saibam para onde se virar (tornando realidade e ficção numa coisa só). Talvez por isso as luzes se tenham apagado na capital, no pico dos protestos, e Trump se tenha refugiado num *bunker* para se proteger de uma invasão a uma casa que é branca.

Na presidência Obama, o Partido Republicano fez uma análise interna às razões do seu insucesso. A conclusão foi óbvia: era preciso abrir portas, tanto nos quadros como no discurso, para que uma população multirracial se reconhecesse nas causas, nas preocupações e nos desejos de uma “direita moderna”. Este era o sinal interno de um partido que temia a irrelevância mas que fechava, ao mesmo tempo, uma população pobre, precária e não-branca naquela em que se via remetida. Assim se perpetuou, lembremos, depois da abolição da escravatura em 1865 e da proibição da segregação racial em 1964, o racismo sistémico nos EUA: o bloqueio a um sistema público de saúde; a criação de mapas eleitorais que dispersam minorias raciais entre outros círculos; o encarceramento, por posse de marijuana ou resistência à autoridade, que leva à perda de direitos cívicos; um sistema privado de prisões que trabalha com quotas mínimas de ocupação; a exigência de documentos, no exercício do voto, de difícil obtenção; ou a obstrução de programas de apoio social que oferecem, a comunidades pobres, um empurrão para terem condições dignas de vida; entre outras medidas que, para alguns, serão os ingredientes de uma sociedade “forte”.

Um outro dado saltou à vista depois da derrota de Romney: um grande decréscimo no número de votantes brancos, fazendo o partido pensar se, em vez de reflectir sobre a razão para todos os seus candidatos nas primárias serem homens brancos, a vitória não estaria, por outro lado, em chamar votantes através de *divide and conquer*. Ao discurso da Fox News (onde se fala, diariamente, de uma luta pela sobrevivência da América “tal como a conhecíamos”) e a promoção de teorias da conspiração em substituição da linguagem das instituições (exultando com a teoria difundida por Trump que o certificado de nascimento de Obama era falso, procurando deslegitimar a sua eleição com base na cor da pele), juntou-se a massificação das redes sociais e a proliferação de canais de propaganda sem *fact-checking*, em substituição dos jornais, a chegar directamente aos sentidos dos espectadores da nova realidade virtual e

televisiva. O ressentimento racial de um “país esquecido” que temia a irrelevância não era novo. Por outro lado, a sua manifestação em canais não-tradicionais de comunicação foi o convite final para que uma das contas Twitter mais seguidas no mundo (80 milhões de *followers*) se candidatasse à presidência do país e, com um novo velho lema, avançá-lo *back to the past*.

Em 1989, Trump pediu a pena de morte, em páginas compradas na imprensa nova-iorquina (com maiúsculas e pontos de exclamação), para cinco menores, negros e latinos, acusados da agressão e violação de uma mulher branca em Central Park (mantendo a acusação depois de terem sido inocentados e libertados após vários anos presos). Um ano antes, curiosamente, Trump já havia equacionado uma candidatura à presidência, mostrando os primeiros sinais públicos de um futuro presidente que olhava para o país como uma sociedade “fraca” onde os “fortes” eram atacados em vez de protegidos. Trump, como qualquer homem de negócios, olha para tudo o que faz como um investimento de onde espera retirar um lucro. As hesitações quanto a uma candidatura às eleições presidenciais, tópico recorrente desde a sua primeira abordagem, não se prendiam, ao contrário do que acreditou a opinião pública, no receio de um resultado humilhante: eram parte da reflexão de um investidor que estudava um mercado (o produto, as ferramentas, os consumidores) e escolhia o tempo certo para avançar.

Em 2016, com o estatuto de estrela de *reality TV* e ferramentas virtuais à medida do seu rancor, Trump seria finalmente nomeado pelo Partido Republicano para candidatar-se à Casa Branca. Nesse ano, Colin Kaepernick, jogador de futebol-americano, punha um joelho no chão, durante o hino nacional, em protesto contra as mortes e abusos policiais sofridos pela comunidade afro-americana. Estamos em 2020, ano em que o Twitter determinou que a conta oficial da Casa Branca “glorifica a violência”. As sirenes rebentam pelas ruas de Nova Iorque, o luxo esconde-se por trás de muros de madeira e helicópteros voam por cima de cidadãos que gritam, lutam, e resistem com cartazes e câmaras nos telefones. Marty McFly tinha meios à disposição, oferecidos pela ficção, que faziam com que fosse possível alterar a realidade paralela em que tinha caído. Hoje, os protestos recorrem às ferramentas da realidade para fazer com que a casa de onde se desgoverna os Estados Unidos deixe de ser branca. Será possível um país regressar ao futuro?

O que me passa pela cabeça

Menos por provincianismo do que por um complexo de inferioridade periférica, exacerbado pelas décadas de abandono internacional do país, em Portugal sempre apreciámos, e até colecionámos, as notas de existência que o cinema estrangeiro foi dando sobre nós. Hoje é diferente, por tantas razões, mas durante muito tempo não havia assim tanto para assinalar: nos anos 50, *Os Amantes do Tejo* de Verneuil a apresentar Amália aos franceses, ou o *Lisbon* de Ray Milland a tentar fazer da capital uma Casablanca da Guerra Fria, na década seguinte aquele obscuro 007 ou as cenas da *Peau Douce* de Truffaut filmadas numa Lisboa já do “cinema novo”. Mais uns quantos, mas poucos mais.

Era quase sempre só Lisboa (isso depois também mudou, cf. o *Porto* de Gabe Klinger há dois ou três anos) mas não era necessariamente um *love affair* do cinema com a cidade. Um *affair* desse género, a fazer de Lisboa e arredores um objecto de estudo afectivo, aconteceu mais tarde, quando dois cineastas oriundos da Europa central aqui vieram, quase em simultâneo, no princípio do anos 80: **Wim Wenders** para filmar, numa distração das suas desventuras hollywoodianas, **O Estado das Coisas**, e **Alain Tanner**, para **A Cidade Branca**, de título e luz tão certos que se tornaram um cliché repetido mesmo por quem nunca viu o filme.

A Cidade Branca (1983, filmado durante o Verão de 1982), que nada tem de cliché, volta esta semana às salas, e merece a redescoberta — até por razões arqueológicas: olhem a nossa cidade, num tempo suficientemente próximo para nos lembrarmos dela, mas suficientemente distante para quase não a reconhecermos na total ausência de sinais de “gentrificação” ou do paraíso “turístico-hipster” que ela é hoje. Não implica que não fosse “cosmopolita”, mas era um cosmopolitismo de marinheiros, que não passavam do Cais do Sodré e da frente ribeirinha, sítios onde a Lisboa respeitável não se metia e portanto nunca se encontravam. Uma *no man's land*, como o título de outro filme de Tanner, mas quase, também, naquela languidez de dias arrastados e lentos brilhantemente sugerida pela magistral luz de Acácio de Almeida, uma *no time's land*. Nisso, o filme é muito parecido com o de Wenders, também retrato dum tempo estagnado e semi-desértico, e é hoje muito curioso que quer Wenders quer Tanner tenham visto tal coisa em Lisboa, quando a gente sabe que tanto a cidade como o país tinham acabado de sair de um dos períodos mais acelerados da sua história. Mas na *Cidade Branca* quase não há “história”, em todos os sentidos do termo, e Lisboa é uma ilha, um pedaço arrancado ao mundo, como uma sereia (eventualmente personificada pela personagem de Teresa Madruga) que cativasse uma espécie de Ulisses (o marinheiro de Bruno Granz) cada vez mais renitente em voltar à sua Ítaca suíça. De certo modo, essa também é a dinâmica do filme, rodado ao improviso, como se fosse espelhando o seu encantamento com a cidade e fazendo do mergulho nela toda a sua matéria, em busca da poesia indolente que existe no impasse. E é tão mais belo quanto mais o tempo nos afastar do tempo dele.

Por **Luís Miguel Oliveira**





**OFERTA EXCLUSIVA
/ ASSINE JÁ**



Aponte para aqui a câmara
ou aplicação do seu
telefone e carregue
no *link* que aparece

OU CONTACTE-NOS

publico.pt/assinaturas/filmin

assinaturas@publico.pt

808 200 095

(DIAS ÚTEIS DAS 9H ÀS 18H)

Veja mais cinema com o Público

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

Filmin, a plataforma *online* para quem gosta de cinema

Público
P

*Pense bem,
pense Público*