



**O pânico frio  
da rua  
invadiu  
a casa dos  
escritores  
e eles  
ficaram  
sem  
literatura**



# Escritor, consegues escrever isto?

Mudez, paralisia, falta de linguagem para contar o cotidiano “insidioso” que invadiu o espaço mais íntimo. Nas suas casas transformadas, os escritores olham a rua e vêem nela um momento histórico que transformou o banal num abismo que está por contar. Talvez daqui a 50 anos. Agora todos os escritores do mundo tomam notas sobre o mesmo assunto. No papel ou notas mentais. O grande romance terá de esperar. **Isabel Lucas**

“Em frente à secretária onde trabalho há uma janela grande que ao início da noite me mostra uma cidade petrificada”, diz Mário Cláudio.

Antes, havia movimento e som, agora há imobilidade e silêncio e isso invadiu a sua casa, nota Dulce Maria Cardoso. “Eu queixava-me sempre do barulho, mas neste momento este silêncio é esmagador; é o silêncio de uma coisa maligna à porta; um silêncio de filme de terror. Nunca percebi que havia tantos vizinhos. Muitas vezes comportam-se como animais enjaulados. Vão da varanda para dentro e de dentro para a varanda. É a estética dos animais enjaulados”.

As descrições juntam-se a outras notas de um quotidiano que, nas palavras de Luísa Costa Gomes, passou de “invisível a um verdadeiro quebra-cabeças. Mas o problema nem é esse; o problema é não haver prazo. A incerteza e a indefinição é que dão cabo das pessoas. O escritor vive de quarentena, mas estar agora em casa não tem a mesma graça. A rotina altera-se completamente.”

Ao ponto de transformar a própria casa que pode ficar farta de quem a habita, como fantasiou Rui Manuel Amaral. “Nunca estive tanto tempo em casa e comecei a imaginar uma história em que a casa começa a ficar farta. As casas não estão habituadas a ter esta gente toda dentro de casa durante tanto tempo e tentavam atirá-la porta fora.” A história da casa cansada de pessoas ficou apenas pelo esboço de uma história, exercício de alguém confinado a uma realidade distópica, incapaz de se libertar do presente em que vive e de o transformar em literatura.

“O espectáculo desenrola-se no interior de uma estrutura fechada. Não é aconselhável a pessoas que sofrem de claustrofobia ou transtorno de ansiedade. Ao aceder à estrutura, os espectadores terão obrigatoriamente que desinfetar as mãos e depositar todos os seus pertences (sapatos, casacos, sacos, carteiras, mochilas, etc.) no bengaleiro. O espectáculo é falado numa língua estrangeira e sem legendas em português”, escreveu Rui Manuel Amaral no dia 3 de Abril, no blogue Bicho Ruim que partilha com Cristina Fernandes. É um texto que remete para uma estranheza paralisante, espécie de mudez por falta de vocabulário adequado a uma coisa tão nova.

“Isto é novo e as pessoas continuam a falar como se não nos faltassem palavras. Mas faltam-nos palavras para isto;

ainda não há nomes. Há constatações soltas. Há notícias”, refere Dulce Maria Cardoso.

Ao dizer estas coisas, cada um dos escritores não fala a não ser na impossibilidade de fazer literatura, agora, sobre o que se está a passar, agora.

Quando a pandemia foi declarada e o mundo fechou, incluindo o mundo da cultura, houve quem dissesse que a literatura seria a arte menos afectada. Os escritores poderiam continuar a ficar em casa a escrever. A ideia do escritor mais ou menos recluso faz parte de um imaginário. E se, de facto, a maior parte escreve em casa e continue a habitar a casa onde sempre escreveu, a verdade é que a casa mudou. Mesmo quando à volta tudo parece como antes.

“Lindo dia aqui. Um bando de gansos chegou num voo baixo sobre o convés e a tua avó e eu, segurando as canecas azul-brilhante que nos oferecete pelo Natal, rodávamos em simultâneo os quadris enquanto eles zuniam em direcção Rosley...”, escreve George Saunders em *Love Letter*, uma carta dirigida ao neto onde, sem referir o vírus, fala a uma civilização angustiada e lhe dá conselhos. Foi publicada na última edição da *New Yorker* com a data de 30 de Março. O autor de *Lincoln no Bardo* está com a mulher na costa da Califórnia, perto de Santa Cruz. Depois do sucesso do seu primeiro e único romance, decidiu afastar-se dos media mas a pandemia fê-lo voltar para expor a sua perplexidade. Além do artigo, participou num *podcast* enviou um e-mail aos alunos da universidade de Syracuse, estado de Nova Iorque. Nela, refere o sofrimento e a angústia que atravessa o mundo. “Ontem vi uma abelha rondar uma flor”, dizia, para sublinhar o paradoxo entre aquela imagem e o que está a acontecer. Diz que lhe ocorreu dizer à abelha “se soubesses o que está a acontecer!”. E depois: “Vocês são a geração que nos vai ajudar a entender isto”. Pede: “Tudo o que acontece está a acontecer em privado. Estão a guardar cópias dos vossos e-mails e mensagens, dos vossos pensamentos?” E por fim: “Daqui a cinquenta anos as pessoas não vão acreditar que isto aconteceu. Essa história depende do que vocês escreverem sobre isto, e aquilo que escreverem irá depender da atenção aguçada que prestarem ao que está a acontecer agora.”

Saunders justifica a quebra do seu silêncio com a sua mania de tentar encontrar respostas para o que acontece

à volta. Desta vez a tentativa está a falhar. Dulce Maria Cardoso vive uma sensação de falha semelhante à de Saunders. “Tento perceber o que isto é dentro do que é perceber em cima do acontecimento, sem perspectiva. Tento depurar esta avalanche de informação que recebo e tento pensar. Por exemplo, é a primeira vez que estamos todos ligados e a falar da mesma coisa. De alguma maneira este medo é o esperanto que não sabemos inventar. O que é que isso vai trazer no futuro? Não imagino. Acho que são as crianças de agora, como o meu sobrinho de quatro anos, que vão contar bem esta história pela razão simples de que a imaginação precisa de uma ideia de eternidade e só as crianças neste momento a podem ter.”

George Saunders lembrou o que uma mulher perguntou um dia a Anna Akhmatova em frente à prisão de Kristy, Leninegrado, na URSS de Estaline. Os dias eram todos iguais, alterando a noção de tempo, com um dia a parecer a repetição do outro, sem novidades. “*Poet, can you write about this?*”. Ela respondeu que podia, que era capaz. E escreveu, sobretudo em *Requiem*, onde esta história vem contada no prefácio. A pergunta parece agora feita em surdina a muitos escritores. Escritor, consegues escrever sobre isto?

A resposta não está a surgir imediata como então saiu da boca de Akhmatova. “É tudo muito novo. Estamos a reagir, não estamos bem a pensar sobre isto. Ainda não há distância suficiente”, salienta Rui Manuel Amaral. Numa entrevista à BBC, Anne Tyler, a norte-americana autora de *Turista Acidental*, amante da reclusão e que disse viver numa quarentena permanente, salientou, contudo: “isto é diferente.” A vida mudou em Baltimore. “É muito triste caminhar todas as manhãs pela floresta, que era onde as crianças andavam a caminho da escola, e não ver uma única criança”. E sobre a literatura, a escrita que está e pode surgir entretanto, sobre este momento: “acredito que é preciso deixar as coisas envelhecerem antes de escrevermos sobre elas. Por outras palavras. Nunca escrevi sobre o World Trade Center e, honestamente, não li livros bons sobre isso. Mas acho que daqui a vinte anos pode surgir alguma coisa boa.”

### Isto e o abismo do banal

Talvez seja preciso esperar os 50 anos de que fala Saunders, que cresça e envelheça a geração referida por ▶



GABRIEL COSTA



MIGUEL MARINHO

“A incerteza e a indefinição dão cabo das pessoas. O escritor vive de quarentena, mas estar agora em casa não tem a a mesma graça. A rotina altera-se completamente”

LUÍSA COSTA GOMES



NELSON GARRIDO

“A casa é um cárcere. É também uma espécie de reduto sensivo, de fortaleza e um lugar onde de repente tudo pode acontecer, inclusive aquilo que se quer evitar”

MÁRIO CLÁUDIO

► Dulce. “Sem distanciamento de tempo é impossível haver literatura”, diz por sua vez Mário Cláudio. E Luísa Costa Gomes: “Acho que vivemos todos, escritores e não escritores, uma espécie de um pânico frio; é um pânico em que não nos concedemos o luxo de entrar em pânico, a não ser quando estamos realmente doentes ou quando acontece qualquer coisa. Estamos à espera que aconteça qualquer coisa e, ao mesmo tempo, essa espera transforma-se nesta coisa de arrumações, de ordenar a casa que normalmente descuramos; nós descuramos o sítio onde vivemos; não damos suficiente atenção ao sítio onde vivemos”. Estas notas levam-nos para um banal que contém um abismo e interfere com o pensamento, com a escrita, com toda a vida porque o medo agora vem de gestos banais. “*It’s the salmon mousse! It’s in the salmon mousse!*”, recorda Costa Gomes um *sketch* famoso dos Monty Python em que se aponta o inimigo, a “ameaça insidiosa do microvírus”. A pergunta poderia ser: onde está a morte? Ela pode entrar em casa. A casa já não salva, já não é um refúgio. “A casa é um cárcere. É também uma espécie de reduto sensivo, de fortaleza e um lugar onde de repente tudo pode acontecer, inclusive aquilo que se quer evitar”, afirma Mário Cláudio, o escritor que sofre de agorafobia e agora se angustia com a ideia de fechamento forçado. “Aquilo que acho mais penalizante nem é o estar em casa; é estar em casa num contexto que não é o habitual, rodeado pelo silêncio. Não vejo os meus vizinhos, sinto que há uma espécie de suspensão de tudo – e há – e isso é um bocado perturbador, é mesmo sinistro, às vezes”, sublinha.

Luísa Costa Gomes transpõe esse sentimento para um colectivo. “Esta pressão sobre a porta, esta redoma em que somos obrigados a viver, esta agorafobia generalizada, é uma espécie de fobia deliberada implantada em nós. Quando temos de estar permanentemente em alerta isso desenvolve em nós patologias muito específicas, de paranóia, de compulsão obsessiva. Todos podemos ser tudo, o mais descontraídos, desde que a situação não nos obrigue a criar uma configuração social ela própria paranóica e compulsiva.”

Como escrever assim? Como escrever numa altura em que todos os escritores do mundo parece que estão a tomar notas sobre o mesmo assunto? Que romance se poderá esperar daqui?, interrogou-se Sloane Crosley num ensaio na *New York Review of Books* em Março que traz à já difícil equação variantes tão complexas como as de espaço e tempo, ambas alterados. “As coisas estão a mudar muito depressa e não apenas numa perspectiva epidemiológica. Ontem foi há aproximadamente seis anos e meio. Para os escritores, à medida que os tentáculos do coronavírus se desenrolam a cada dia, tudo é cópia. Mas o que acontece quando cada escritor do planeta começa a tirar notas sobre o mesmo assunto? Iremos entregar todos os nossos relatos em simultâneo daqui a um ano?” Que romance se irá escrever quando tudo isto acabar? Isto, termo para o qual vai faltando nome, isto que manteve os escritores em casa mas alterou tudo, com a casa a ser um prolongamento da rua quando quer ser um separador eficaz da ameaça lá contida.

A ideia romântica do escritor em casa, a trabalhar, a pensar, no lugar onde sempre esteve apenas com os seus demónios privados, nota Dulce Maria Cardoso, já não é possível. Ou não é possível agora: “Preciso de casa e preciso de um silêncio absoluto. Mas a casa é só um espaço. Para eu escrever preciso de muito mais coisas e uma delas é tranquilidade. Ou seja, preciso dos meus demónios privados, mas preciso de saber que à minha volta está mais ou menos tudo normal para se poder visitar abismos. Na convulsão é muito difícil organizar um pensamento.”

Escrever sobre isto não é possível agora. E escrever sobre outras coisas também ficou mais complicado. Dulce: “Nos primeiros dias era tudo tão novo que o meu pensamento deixou de ter um fio narrativo. Como se houvesse

um fio necessário que se estivesse sempre a partir. Agora já começo a ficar melhor, mas um romance exige uma continuidade, uma concentração plena e ainda não consigo. Depois há outra questão que é a de ter muita consciência do meu privilégio, muita consciência do que é poder ficar em casa, e não consigo esquecer tudo o que se está a passar lá fora, toda a tragédia, e ir sentar-me no meu ninho a escrever o meu romance...”

O vírus pode entrar pela casa a qualquer momento, já entrou pela casa em muitas das suas variantes e formas de se fazer sentir. “O medo. O medo, o medo”, repete Mário Cláudio. Manieta os gestos do escritor, de toda a gente. Rui Manuel Amaral: “Com o vírus a ficção ultrapassou a própria realidade. Qualquer coisa meio distópica em que éramos capazes de pensar há dois ou três meses podia ser transformada numa espécie de ficção literária. O mundo inteiro a parar por causa de um vírus não é nada que já não tivesse sido pensado de mil maneiras. Mas a ficção ultrapassou a realidade; neste momento estamos a viver uma espécie de ficção. Ou seja, a própria realidade tirou-nos o tapete e tirou-nos a substância ficcional. O que é que se há-de escrever neste momento? Tudo o que se possa escrever não chega aos calcanhares daquilo que estamos a viver na realidade, e é isso que está a tornar-nos meio mudos; ficamos meio paralisados. A ficção está paralisada porque a realidade ultrapassou a ficção. Não sei, estou só a inventar uma explicação para isto.”

### Um casa sempre no presente

Isto está a acontecer agora? A incredulidade vai persistindo, quando o real parece inalterado a quem vive no campo, fora da cidade, como George Saunders ou Luísa Costa Gomes. Mas não é possível olhar a mesma paisagem da mesma forma. O contágio está feito e interfere no olhar. E a cidade não é a mesma, nem é a mesma a casa na cidade.

“Vêm-se muito menos pessoas. Vejo os pássaros. Há muitos. Talvez por haver hortas. Não sei, há um número considerável de espécies. Há melros, pégas, gaivotas, pardais, pombos, rolas. As andorinhas este ano ainda não chegaram”, conta Mário Cláudio, que também deixou de ver luz à noite nas casas dos vizinhos. “É estranho. Isso é muito estranho, porque as pessoas não estão só em casa; estão fechadas em casa.”

Vive perto do centro histórico do Porto, “num bairro de trabalhadores, uma zona de antigos empregados de uma fábrica. É uma zona completamente *out*. É o menos *in* possível em termos portuenses, mas sinto-me aqui muito bem, já estou aqui há muitos anos, justamente por isso, toda a gente se conhece. Ainda há a pequena mercearia onde continuo a abastecer-me e há os vizinhos que se apoiam, são solidários, são próximos. Há ainda pequenas hortas nas traseiras da minha casa que remetem para uma dimensão rural da cidade. Há os legumes, as árvores de fruta. Sobretudo ao sábado e ao domingo é vulgar ver as pessoas nessa faina.” O metro passa próximo, a sete minutos da estação da Trindade. Havia nisto uma rotina que se alterou. “É difícil a concentração, sobretudo na leitura. As pessoas estão angustiadas ou têm andado angustiadas e isso não propicia esse convívio com a leitura que é saudável e é o habitual. Falo por mim: sofri uma completa alteração dos chamados ritmos circadianos; o meu sono alterou-se, não consigo dormir de noite e tenho muito sono durante o dia. Normalmente lia de dia e não é tão fácil. Leio à noite. Mas é curioso: habitualmente a insónia provoca-me alguma ansiedade e alguma irritação por não conseguir dormir, mas a insónia que tenho agora é muito pacífica, não sei porquê. Talvez um psicólogo consiga interpretar isso.” A escrita vai indo, um livro já começado que se passa noutro tempo. “Continuo a escrever diariamente, não tenho perdido o fio à meada; continua a ser um refúgio e uma forma de vertebrar os dias, de lhes dar uma coluna dorsal para que não se desmanchem de uma forma desastrosa.”



ENRICH VIVES-RUBIO/ARQUIVO

“Eu queixava-me sempre do barulho, mas neste momento este silêncio é esmagador; é o silêncio de uma coisa maligna à porta; um silêncio de filme de terror”

DULCE MARIA CARDOSO



PAULO PIMENTA

“Estamos a viver uma espécie de ficção. A própria realidade tirou-nos o tapete e tirou-nos a substância ficcional. O que é que se há-de escrever neste momento?”

RUI MANUEL AMARAL

Um escritor aponta uma câmara para o seu computador e documenta o processo de escrita de um livro sobre a quarentena, que é escrito durante a quarentena e usando a ferramenta da quarentena que é o *live*

Luísa Costa Gomes também está a escrever. Não da mesma forma, “é impossível”. É a história de uma casa. “Uma casa maravilhosa, uma vila palladiana, feita sobre o mar. O conto acaba por ser a história de uma investigação.” Foi um conto que nasceu de estudo e de viagem. Começou a ser escrito nas Caraíbas, depois foi ao Veneto. “Quis ver, sentir, experimentar as casas do [arquitecto Andrea] Palladio [1508-1580]. Estava lá quando se declarou a pandemia e vi-me impedida de circular. A casa sobre a qual estou a escrever é uma casa em que não há praticamente diferença entre estar dentro e estar fora; aquelas casas mediterrânicas, essa grande continuidade real entre os espaços. Estou a acabar o conto neste instante. Ia começar agora a reler. Vou fazendo aos bocadinhos e leio alto e grave, e depois oiço. A grande vantagem da indefinição do futuro é que o tempo se suspende e não temos prazos.”

São muitos paradoxos. Continua: “É um conto a reivindicar os direitos da experiência contra o intelectualismo, contra a experiência imaginária do *on-line* e a reclamação do direito de ir ver as coisas, de ir fazer a experiência das coisas.” Que, entretanto, se tornou impossível. “E não sabemos quanto tempo vai ser impossível. Não sabemos quais são as consequências – do ponto de vista da saúde mental será uma catástrofe – de estar sempre a calcular, na relação com os outros, qual a consequência e o prejuízo que vamos ter se acabarmos por fazer este ou aquele gesto. E não é uma consequência económica, não é uma consequência da relação; é uma consequência que tem a ver com uma preservação de uma saúde imaginária e ideal e médica; passámos a ter uma realidade clínica.”

Todos. Mas pela sua função os escritores precisam de destilar a realidade de forma a serem capazes e lhe sobreviver criativamente. Estão ocupados a vivê-la. São personagens e observadores a tempo inteiro. “O que sinto é que há uma âncora que me puxa para o presente”, diz Dulce Maria Cardoso, também sobre a noção alterada de tempo. “Antes o futuro era uma coisa. Agora o futuro é cada minuto, antes o futuro era uma coisa que nos entretínhamos a conjecturar. Isto entrou a uma velocidade vertiginosa. O mais terrível é que nos habituamos muito rapidamente.” E Mário Cláudio: “Estamos a assistir a uma espécie de massificação, à transformação de todos os temas num tema único, que passa a ser este com várias formulações, mas o tema é sempre este, a contaminação, a infecção, de uma maneira ou de outra. É um risco que vamos ter de enfrear e vamos ter de tratar isso entre muitas coisas.”

Rui Manuel Amaral é, entre eles, o que escrevia e lia na rua. Faltam-lhe as esplanadas, os cafés que já não era o que costumavam ser, mas que talvez voltem a ser qualquer coisa mais próxima do que eram quando gostava deles. Remeteu-se a casa, só é capaz de escrever no blogue. “O blogue é um pretexto para ir rascunhando umas notas sobre o assunto, sobre o que é possível carimbar da espuma dos dias. São coisas mais ou menos desinteressantes e banais, não é nada de especial, mas pelo menos obriga-me a ir mantendo a mão activa porque a ficção não me está a sair nada de especial. A realidade é mais louca do que qualquer coisa que possamos imaginar.” Ao telefone, ouve-se o silêncio na casa. “Há um bocadinho a ideia de classificar muita coisa como histórica. Um jogo de futebol é histórico. Mas isto sim, é um momento histórico; estamos a ver a história a passar à frente dos nossos olhos. Estamos a vivê-lo, a apalpá-lo a mexê-lo. É fascinante e, ao mesmo tempo, deixa-nos paralisados. Todos nos sentimos mais personagens do que criadores.”

E chega uma mensagem distante, do escritor Richard Russo (*Na Sombra do Pai*), por e-mail, a contar como estão as coisas lá por casa. “A minha mulher e eu estamos casados há 48 anos, conhecemos a dança [de estar em casa] – um tango? – e quando precisamos de mais segurança e afecto, como nestes dias, ou de estar mais distantes quando queremos trabalhar, dançamos esse tango.”



FOTOGRAFIAS DE IRIBIA FLORENTINO

## “Vamos tender a encarar o livro como multiformato”

Pode ser a maior crise da história da edição em Portugal. Com as livrarias fechadas, os escritores tentam a aproximação virtual aos leitores. Os editores continuam a produzir livros mas estão a retê-los para os lançarem quando o mercado abrir. As tendências da desmaterialização que existiam no sector aceleram-se.

Isabel Coutinho

O escritor Afonso Cruz foi o primeiro convidado da versão em *live stream* do Plano Municipal de Leitura de Matosinhos, que decorreu a 2 de Abril, com moderação de Sérgio Almeida, em directo no Facebook. Para cumprir o isolamento social a Câmara Municipal de Matosinhos refez o evento que todos os meses acontece na Biblioteca Municipal Florbela Espanca e promoverá agora conversas virtuais com autores portugueses.

Este programa, na sua forma física e na nova versão, é produzido pela The Book Company, que esta semana lançou o site *Eu Leio Em Casa*, com conteúdos para leitores em tempo de quarentena e de coronavírus. Estão contentes com o resultado pois assistiram ao evento em directo mais de 300 pessoas e as visualizações posteriores não têm parado de aumentar (mais de 19 mil). O evento foi feito através do Zoom com o Facebook e, como este permite o *cross-posting*, o vídeo fica alojado em várias páginas. “Apesar de ser em ambiente digital, o modelo é o mesmo. Prestamos um serviço à câmara municipal, esta remunera-nos e nós remuneramos os escritores, os moderadores, etc”, explica o fundador da The Book Company, Paulo Ferreira. Ainda haverá algo a melhorar, como colocar legendas, fazer com que a capa do livro apareça quando é referido. Mas já se percebeu que é possível “emular um estúdio de televisão”. Será o passo seguinte. “Queremos torná-lo mais próximo de um programa de TV do que só uma conversa entre duas pessoas gravada numa plataforma como o Zoom”.

Outro dos acontecimentos agendados em *streaming* é o LEV- Festival de Literatura em Viagem, em Maio. Os eventos mais para o final do ano, como Tinto no ▶

## Os grupos editoriais continuam a produção dos seus livros, que vão ficando impressos em armazém para serem lançados no momento em que o mercado normalizar: trabalhadores na gráfica do grupo Porto Editora fotografados na semana passada na Maia

► Branco – Festival Literário de Viseu, em Dezembro, aguardam para ver. “Se isto se regularizar, voltamos ao modelo tradicional”, afirma Paulo Ferreira que acredita que há eventos literários que vão definitivamente passar para esta plataforma. À conversa com Afonso Cruz, o autor de *Flores* (Companhia das Letras), assistiram leitores da Polónia, dos EUA, da Bélgica e de França. Na sala da Biblioteca Municipal Florbela Espanca em média assistem 60 a 80 pessoas. “Se quisermos convidar alguém fora de Portugal, nomeadamente fora da Europa, é caríssimo por causa das viagens. Isto permite ter a pessoa à distância de uma ligação de Internet, com um orçamento menor”, diz.

Também no meio desta crise um grupo de escritores escreve um folhetim e daí poderá nascer um livro. A ideia foi da escritora Ana Margarida de Carvalho que, com a ajuda de Ana Cristina Silva e de Cristina Terra da Motta, criou o projecto *Bode Inspiratório*. Acontece no Facebook, mas não só. E conjuga o trabalho de escritores e de artistas plásticos. “Para os escritores há três alternativas: ou aproveitamos um tempo absolutamente exclusivo e único na história para fazermos um romance e estarmos quietos em casa; ou viramo-nos para fora, fazemos uma coisa colectiva e tentamos ir ao encontro dos leitores, mantemos os hábitos de leitura e a ida às exposições; ou fechamo-nos no nosso umbigo e começamos a fazer os diários do dia-a-dia. Com isso parece-me que nos encaracolamos ainda mais”, afirma a autora de *Não Se Pode Morar nos Olhos de Um Gato*. “Por que não contrariar este isolamento e fazer uma coisa colectivamente?”.

Ana Margarida de Carvalho enviou então o convite por email aos escritores da sua lista de contactos e a quem “estava à mão” no Facebook, tentando juntar os mais diversos géneros, tendo gente da prosa e da poesia, gente de várias gerações e também da dramaturgia e da literatura infantil. “No início éramos 20, depressa crescemos para 40, agora somos 45. Estabeleceu-se uma escala e alguns ficaram como suplentes caso haja alguma falha”.

O projecto começou com um texto de Mário de Carvalho e será fechado por Luísa Costa Gomes. “Todos os dias, tal como temos um capítulo também temos um espaço em que um artista plástico tem um dia para expor uma obra feita neste estado de emergência”, revela. “Estamos a trabalhar sem rede, sem edição, com uma revisão mínima e sem reflexão. Cada escritor tem 24 horas. É este o mecanismo. É difícil porque temos de nos expor, pensar rápido, ler os outros capítulos rápido para não atrasar a cadeia.” Juntaram-se ao projecto o site Entre Vistas, de Paula Perfeito. A parte do vídeo é feita por Edite Queirós. Há tradução de textos assegurada para inglês, espanhol e francês. Logo de início, os artistas plásticos uniram-se neste projecto. Cristina Terra da Motta é a curadora. Há editoras que já manifestaram interesse no livro, em Portugal e no Brasil. Existe a ideia de uma exposição e um catálogo. O projecto terminará em Maio.

### Muitos livros inundarão o mercado

Com as livrarias encerradas, os lançamentos adiados e a Feira do Livro de Lisboa também adiada para Agosto ou Setembro, e com a facturação em queda, o editor Francisco Vale, da Relógio d'Água, não tem a menor dúvida de que “atravessamos a maior crise da história editorial portuguesa”. Manuel Alberto Valente, director da Porto Editora, acrescenta que, sendo optimista, as editoras vão estar no mínimo três meses sem facturar. “Isso representa um prejuízo terrível, para grandes ou pequenas”. Os grandes grupos editoriais estão a continuar normalmente a produção dos seus livros, que vão ficando impressos em armazém para serem lançados no momento em que o mercado normalizar. “Mas sobretudo para as editoras que precisam de tesouraria, de mensalmente ter dinheiro fresco, é uma calamidade. Não vão facturar nada”, diz o editor.

Outro problema será o *day after*, pois Manuel Alberto Valente não acredita em “milagres”. Não estará tudo a funcionar quando se considerar que a situação pandémica está controlada. “Como a maior parte das editoras continua a produzir, nesse momento vai haver milhares de livros para colocar no mercado. Não podem ser postos à venda ao mesmo tempo, pois as livrarias não têm nem espaço nem capacidade financeira para encomendar. E não há poder de compra e de procura que aguente isso tudo.” A solução seria que os editores de *per si* fossem escalonando ao longo das semanas a saída do que têm em armazém. “Há capacidade para coordenar isto? Temo, receio e lamento que a situação possa destruir algumas importantes pequenas editoras”.

O editor José Prata, da Lua de Papel, diz que o grupo Leya também está a produzir os próximos livros, a preparar as capas, os PDF. “Mas a distribuição vai depender de factores que não controlamos. O maior problema que estamos a criar a nós próprios é a distribuição das nossas apostas, o lançamento dos nossos livros mais fortes com os outros, pois com o passar do tempo há janelas de oportunidades que se vão fechando.” E quando o mercado abrir, vai haver concorrência “brutal”. “Isto é o pior que podia acontecer para os novos autores”, que sairão prejudicados ao lado de autores já estabelecidos.

O brasileiro Carlo Carrenho, especialista no mercado do livro e fundador do *PublishNews* no Brasil, vive na Suécia. Ali as livrarias estão abertas. Mas como em todos os países, vai ter quedas na venda de livros porque se compra menos. “A crise das livrarias vai acentuar-se em todo o mundo e esse processo que demoraria vários anos vai-se acentuar num ano. As que já tinham problemas financeiros não vão conseguir resistir e a queda vai variar de acordo com o tipo de política do país e das ajudas que cada um está a dar”, diz o consultor.

“Em Portugal, as vendas estão a um nível que nunca se viu e a expectativa quando as coisas retomarem é que há-de ser uma recuperação lenta”, afirma João Alvim, presidente da Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL). De acordo com os dados da GfK, que em Portugal faz auditoria e contagem das vendas de livros, entre 16 e 22 de Março houve uma quebra de 65,8%, em comparação com a semana homóloga do ano passado. Uma quebra de 1,6 milhões de euros no mercado total. A redução na compra de livros atingiu os 40% nos hipermercados e os 73% em livrarias e outros espaços de venda. Embora se tenha registado um aumento significativo das vendas nas livrarias virtuais (na Wook, entre 30 a 50% acima do que seria o normal).

Paulo Gonçalves, responsável de comunicação da Porto Editora, lembra a decisão de comunicar às 1200 livrarias independentes existentes em território nacional o adiamento do pagamento das facturas para Junho. O *feedback* recebido foi “um grande suspiro de alívio”, pois muitas livrarias não sabem como serão as próximas semanas ou meses. Por isso foi lançada a Rede de Livrarias Independentes (ReLI), que elaborou um conjunto de reivindicações para ajudar a salvar o sector, apelando a compras institucionais e a apoios financeiros a fundo perdido para reforçar a tesouraria ou o pagamento das rendas.

Também a Associação de Editores e Livreiros (APEL) está a trabalhar com o Ministério de Cultura para criar “situações de apoios” em que tanto livreiros como os editores consigam “ultrapassar esta fase difícil”, diz o presidente João Alvim. “Houve uma excelente troca de ideias com o Ministério da Cultura, estamos a aprofundar de ambos os lados o que será mais viável para se lançarem medidas e programas para ajudarem o sector”.

### Aceleração de tendências

“É muito cedo para ter dados”, considera Carlo Carrenho, que vê no mundo inteiro muitas livrarias pequenas a tentarem encontrar soluções, como vendas por telefone ►



Livrarias encerradas, lançamentos adiados, a Feira do Livro de Lisboa adiada para Agosto ou Setembro, a facturação em queda acentuada: o editor Francisco Vale não tem dúvida de que atravessamos “a maior crise da história editorial portuguesa”

# Há um antes e um depois de Ozu?

A publicação da biografia de Yasujiro Ozu estava em plena campanha de *crowdfunding* quando houve o embate do coronavírus.

O Ípsilon foi ver o que se passa no nicho pequeno mas irreduzível da edição de livros sobre cinema que tem visto assinalável crescimento no nosso país. *Por Jorge Mourinha*

**V**iagem a Tóquio (1953) é um dos filmes maiores da história do cinema. Nos últimos anos, as estreias e lançamentos em DVD da Leopardo Filmes deram ao seu autor o estatuto em Portugal que a sua escassa divulgação fora do circuito cinéfilo, até aqui, não tinha conseguido. Sim, Yasujiro Ozu (1903-1963) é um dos grandes mestres, ao mesmo nível de um Hitchcock, de um Ford, de um Godard. Mas foi preciso que Daniel Pereira, jovem produtor de cinema, recorresse ao *crowdfunding* para publicar em português a biografia definitiva de Yasujiro Ozu, *Ozu: His Life and Films*, editada em 1974 pelo americano Donald Richie (1924-2013), talvez o maior especialista ocidental sobre o cinema e a cultura japonesas.

O projecto existe desde que Pereira fundou em 2017 a produtora The Stone and the Plot. Como Ozu era um dos seus cineastas de referência e o *magnum opus* de Richie não se encontrava traduzido, avançou com a ideia. Descobriu que não ia ser fácil.

Porque, embora os últimos anos tenham sido de crescimento da publicação de livros sobre cinema no nosso país, o mercado não é o que parece. Que o digam Maria do Carmo Piçarra, jornalista e investigadora; Daniel Ribas, programador e professor da Escola das Artes da Universidade Católica do Porto; ou João Coimbra Oliveira, responsável pela Linha de Sombra, a livraria e editora de cinema instalada na sede lisboeta da Cinemateca Portuguesa.

Todos são unânimes: o mercado dos livros sobre a 7ª Arte está “desequilibrado” a favor dos ensaios e obras académicas, muitos deles oriundos de “doutoramentos, mestrados, ou trabalhos de investigação”, como diz Ribas. “As editoras editam, sobretudo, porque acham que ganham um potencial grande na academia. Pode haver um mercado para obras mais generalistas, mas o que se tem feito é de cariz mais académico.”

Que está longe de ser um público menor. Luís Lima, professor da Universidade Autónoma de Lisboa, programador e tradutor, tem vertido para português obras de pensadores contemporâneos muito ligados ao cinema, como Marie-José Mondzain, Jacques Rancière ou Georges Didi-Huberman, publicados pela Orfeu Negro numa colecção que tem crescido - “estamos a falar de títulos em alguns casos já com várias edições”. Aponta que a Orfeu Negro procurou disponibilizar em língua portuguesa obras importantes do pensamento contemporâneo que não são apenas sobre cinema, para uma audiência que não se limita apenas ao contexto académico.

Apesar disto, João Coimbra Oliveira é peremptório em dizer que estamos a falar de um nicho. “O mercado do livro em Portugal é pequeno; o do cinema ainda é mais pequeno e é mais especializado,” diz o livreiro. “Desde a crise de 2010 que a logística do livro ficou cada vez mais cara; as editoras só se lançam se tiverem garantida uma pré-venda assegurada, ou um financiamento *a priori*.”

Ribas e o seu colega Paulo Cunha, professor da Universidade da Beira Interior, confirmam: a maior parte dos títulos portugueses que têm chegado ao livro - muitos deles sobre temáticas portuguesas ou do colonialismo português - têm tido co-financiamento estatal, através da Fundação para a Ciência e Tecnologia e antes do Gabinete de Meios para a Comunicação Social. Em casos de trabalhos de mestrado e doutoramento a sua publicação é inclusive exigida por normas curriculares universitárias. E são títulos que dificilmente terão lugar em grandes cadeias como a Fnac ou a (livraria online) Wook.

Daniel Ribas fala de uma grande dificuldade de distribuição, quase em contacto pessoal, para obras nascidas desse contexto como *Uma Dramaturgia da Violência*, adaptação da sua tese de doutoramento sobre o cinema de

João Canijo. E “não é mais fácil publicar hoje do que antes,” avança Maria do Carmo Piçarra, que cita a sua própria experiência para dizer que a edição que até hoje a deixou mais satisfeita foi *Salazar Vai ao Cinema II*, uma continuação da/ adenda à sua tese de mestrado, que um subsídio do Gabinete de Meios para a Comunicação Social lhe permitiu publicar praticamente em edição de autor em 2011.

“Ganho mais dinheiro publicando eu ou com uma pequena editora,” diz, avançando que é esse o caminho que pretende seguir com o livro que ultima neste momento, uma investigação inédita sobre o cinema ambulante em Portugal que não deriva de nenhum trabalho académico e pode chegar a um público mais vasto.

Público esse que continua pouco servido de edições, por comparação com a multiplicação de obras académicas. Há, claro, obras de divulgação mais generalista, de autores como os jornalistas Rui Pedro Tendinha ou Mário Augusto; biografias de cineastas “canónicos” como Lynch ou Truffaut; colecções específicas como as edições da Taschen ou os catálogos de ciclos da Cinemateca. Mas o grosso dos lançamentos é alimentado pelo enorme crescimento dos estudos filmicos em contexto universitário.

Paradoxo: “nunca houve tanta gente a estudar cinema como agora”, nas palavras de João Coimbra Oliveira, mas, a não ser que os preços sejam acessíveis e as obras de referência (caso do *best-seller* permanente *As Lições do Cinema*, de João Mário Grilo), as vendas correm sempre “a conta-gotas”. E outro ainda: apesar da disponibilidade gratuita de alguns títulos em repositórios académicos *online*, esta é uma área onde o objecto físico tem uma importância significativa. “O meu livro está disponível *online* mas senti da parte do público académico uma vontade de ter o objecto,” confirma Ribas. “Dá um certificado de qualidade, uma mais-valia.”

João Coimbra Oliveira fala da cinefilia como uma “paixão”, muito virada para o objecto físico. “Aparecem poucos livros de cinema no mercado de segunda mão; quem compra não se desfaz deles, e as pessoas que vão à Linha de Sombra

perguntam muitas vezes por possíveis reedições. Um clássico da Cinemateca, as edições das folhas de sala, as pessoas adquirem como uma colecção; e quando há um ciclo há quem pergunte na livraria se as folhas vão sair em livro.”

Oliveira, aliás, define o público da loja como constante e especializado, dividido entre “o cinéfilo académico, que estudou cinema”, “o cinéfilo da escola João Bénard, com uma cultura vasta e ligado às suas paixões cinéfilas”, e “o curioso com um interesse por cinemas particulares como o japonês ou o brasileiro”.

“Apostámos nesse nicho e as coisas acabaram por correr melhor do que esperávamos. Existe um público que continua a gostar de ter um livro na mão” - e que tem reagido entusiasticamente à abertura da loja virtual da livraria, a julgar pelas primeiras encomendas chegadas (de países como o Brasil ou a Coreia do Sul...).

É para esse público que Daniel Pereira está a preparar Ozu, que está a ser traduzido pelo académico António Nuno Júnior. A ideia de um *e-book* não está descartada, mas nunca tinha sido equacionada; os esforços envidados até agora dirigem-se para o objecto físico, que estava em plena campanha de *crowdfunding* quando houve o embate do coronavírus. O primeiro esforço de financiamento apenas encontrou apoio junto da Suntory Foundation, organização nipónica que “disponibiliza apoios para traduções de obras escritas em japonês ou sobre aspectos da cultura japonesa”, e o *crowdfunding* através da plataforma PPL surgiu como tentativa de “fazer a ponte” para fechar o orçamento da edição.

À altura do fecho deste texto, a campanha iniciada a 12 de Fevereiro, e com esta sexta-feira, dia 10, como término, tinha já ultrapassado o objectivo de 3000 euros. Praticamente garantindo que a tradução portuguesa de Ozu irá avançar para edição na data desejada de 12 de Dezembro - coincidindo com o dia do nascimento de Ozu em 1903 e da sua morte, aos 60 anos, em 1963. Assim o deseja Daniel Pereira: “Espero que já haja salas abertas, e que nos possamos reunir, todos, para celebrar.”



## Toda a logística da livraria online Wook, com o robot a ajudar na expedição das encomendas



“Se os hábitos de sociabilidade se alterarem e se tudo ficar reduzido na esfera social é evidente que vamos ter de potenciar as compras online, o ebook, o audiolivro”, Rui Couceiro, Contraponto

► e *online*. “Não vejo uma mudança de tendência. Há uma aceleração da tendência porque o fechamento da economia favorece o digital, o *online*, processos que já vinham acontecendo, e a livraria física sai perdendo nessa história. A livraria física faz-se de convivência. Se você elimina a convivência não sobra muita coisa.”

O escritor João Tordo estaria por estes dias a lançar *Manual de Sobrevivência de Um Escritor* (Companhia das Letras). Foi adiado para Maio. Por isso está a partilhar no Facebook excertos, acompanhados de um vídeo, “com leituras e reflexões sobre o ofício da escrita nestes tempos difíceis.” A sua editora, Clara Capitão, da Penguin Random House, diz que o livro é “um misto de memórias de escritor e de livro prático para quem já escreve e para quem quer escrever”.

Clara Capitão tem recebido propostas de livros sobre vírus e também de relatos da quarentena. Mas está com o volume normal de um tempo calmo. “Tenho recebido um email por semana com pedidos de decisão. E tenho feito poucas reuniões internacionais *online* e os agentes vão sentir um impacto enorme na venda de direitos”, diz a editora, que gostaria que o regresso à normalidade fosse feito com “algumas reflexões” sobre “o volume de novidades que se publica anualmente, num mercado com poucos hábitos de leitura” e levasse a que se pensasse no digital como “uma plataforma sempre presente.”

### Mais formatos disponíveis

Para Carlo Carrenho, é certo que internacionalmente o processo de digitalização avança. “Um livro digital ou mesmo um audiolivro você consegue produzir inteiro com todo o mundo em casa. E consegue vendê-lo com todo o mundo em casa e os leitores conseguem comprá-lo com todo o mundo em casa”. O mercado internacional está-se a voltar para o digital porque é o que dá para fazer neste momento.

A mesma opinião tem Francisco Vale, da Relógio D'Água, para quem esta crise vai acentuar tendências, como mais vendas *online*, maior produção de *ebooks* e audiolivros e novas formas de contacto entre editores, autores e leitores. Entre os lançamentos adiados pela Relógio D'Água está o novo livro de Elena Ferrante, *A Vida Mentirosa dos Adultos*, que seria publicado internacionalmente em Junho e passa para 1 de Setembro. “Nos próximos meses vamos lançar 25 *ebooks* e audiolivros lidos por uma equipa de actores. É uma lista longa, desde clássicos a contemporâneos. Serão disponibilizados numa série de plataformas”, anuncia o editor.

A Porto Editora não tem nos seus planos a edição de audiolivros, que obrigam a grandes custos de produção. A Leya acaba de lançar na Dom Quixote o novo romance de Rodrigo Guedes de Carvalho, *Margarida Espantada*, em *ebook* e audiolivro lido pelo escritor. Só mais tarde lançará a versão impressa. Mas apesar de tanto a Porto Editora como a Leya terem disponibilizado em formato electrónico todas as suas edições, o consumo de *ebooks* é residual em Portugal. Muitos contratos não permitem que o *ebook* seja lançado antes da edição em papel. Mesmo que os editores optassem por essa solução, teriam de renegociar com os agentes ou com os autores essa possibilidade.

“Se os hábitos de sociabilidade se alterarem e se tudo ficar reduzido na esfera social vamos ter de potenciar as compras *online*, o *ebook*, o audiolivro”, diz Rui Couceiro, editor executivo na Bertrand Editora e responsável pela Contraponto. “Vamos tender a encargar o livro como multiformato, porque em Portugal estamos vocacionados para o livro impresso. Vamos ter de dar ao leitor a possibilidade de aceder ao conteúdo no formato que lhe for mais conveniente.”

Manuel Alberto Valente diz que não é filósofo, nem sociólogo. Mas sente que algo vai mudar. “Esta é uma crise que está a ser vivida em todo o mundo e as pessoas não vão voltar a ser as mesmas”.

Se por um lado Rui Couceiro entende e aprecie o facto de os autores estarem a tentar contribuir para atenuar o vazio de socialização, por outro lado custa-lhe entender que “alguns autores ofereçam o seu trabalho” quando estão sempre a pedir às editoras que o rentabilizem. “Claro que querem contribuir e isso é de louvar. Percebo que não querem ser esquecidos. Mas se exagerarmos, pode acontecer que quando tudo isto normalizar esteja tudo saturado. Neste momento todas estas iniciativas são inconsequentes em termos de sector livreiro porque as pessoas não estão a comprar livros.”

### Ofício solitário, mas não tanto

Esta é uma altura em que em termos de *marketing*, como diz Carlo Carrenho, os editores não vão mais fazer *outdoors* a anunciar um livro ou lançar um livro só nas livrarias. Então a canalizar esforços para as ferramentas digitais. E o mesmo está a acontecer com escritores como Álvaro Filho, jornalista brasileiro que vive em Lisboa, que escreve *Delito, Amor e Pandemia*, um livro em directo no Facebook. O projecto Livro ao Vivo inspirou-se na experiência que o brasileiro Mário Prata fez no ano 2000 com o romance *Os Anjos de Badaró*. Prata foi notícia na altura no PÚBLICO por ter escrito esta obra *online*, tendo sido possível acompanhar a sua criação em tempo real. Os leitores iam-lhe enviando ideias. Entrava-se no site do escritor a determinada hora e via-se o que ele ia digitando no computador pois tinha montado uma minicâmara no escritório. Álvaro Filho está a fazer algo parecido.

“Este livro tem metalinguagens: é sobre a quarentena, escrito durante a quarentena e usando a ferramenta da quarentena que é o *live*”, diz o escritor que teve esta ideia quando viu as imagens dos macacos na Tailândia agindo de forma estranha na rua por causa da ausência de pessoas; começou a pensar que isso se replicaria por outros sítios e nasceu o *plot*. “Se a gente usa as redes sociais para divulgar o nosso trabalho, acho honesto divulgar o nosso processo.” Em 2014, Álvaro já tinha feito uma experiência quando escreveu *O Diário de Viagem do Sr. A* durante 21 dias, o tempo que durou a sua lua de mel, no seu iPhone e publicada através de *posts* no Facebook. “O livro foi publicado no Brasil e os meus amigos ligados às novas tecnologias chamaram-lhe *social-novel*”. Desta vez, montou uma câmara apontada para o ecrã do computador. Mais recentemente passou a usar um software, o OBS (Open Broadcaster Software), que faz a captura do ecrã e vai explicando aos leitores/espectadores que vão entrando o que está a fazer enquanto escreve.

Está a escrever com a família em casa (o filho de cinco anos às vezes bota um balde no pé e fica andando pela casa fazendo barulho) e numa das vezes interrompeu a escrita porque bateram à porta. “É para as pessoas perceberem que não tem mistério. Eu vou no Google porque às vezes não sei como se escreve uma palavra que é banal. Vou no dicionário de sinónimos ou passo tempo com o cursor piscando sem saber o que está para ser escrito ou volto atrás, mexo uma coisa e pioro.”

Ainda não tem editora interessada. “Quando comecei a escrever achei que ninguém ia gostar de ler sobre a pandemia depois da pandemia. Mas há também um papel da literatura que é o do registo. Hoje as pessoas lêem sobre Auschwitz. Algumas editoras podiam ter interesse em ter esse registo, de uma ficção sobre a pandemia, ter a curiosidade de fazer um *ebook*”. Não vai deixar de escrever porque não vai ser publicado. De qualquer forma está a ser, não sabe se a palavra é essa, publicado e compartilhado.

“A minha curva literária ainda não achatou, o livro deve andar um pouquinho mais. Estou a fazer uma página e meia por dia, 40 minutos de *live*. É divertido. A tecnologia obrigou-nos a partilhar muita coisa, inclusive a solidão. É um ofício solitário, mas não tem como ser tão solitário assim”, acredita Álvaro Filho.



## Alexandra Prado Coelho

Antes de ser dizimada pela peste, a Europa do século XIV era um espaço aberto, cosmopolita e regido pela ideia do bem comum, diz a medievalista Miri Rubin, autora de *Cities of Strangers*. Como é que a tragédia transformou os europeus desse tempo e o que podemos aprender com eles?

Os nossos antepassados do século XIV não sabiam muito sobre a doença que subitamente ameaçava devastar a Europa, mas sabiam uma coisa: os barcos do comércio mundial que tentavam atracar nas cidades portuárias europeias eram uma ameaça. A partir deles, dos ratos, das pulgas e dos humanos já infectados, espalhava-se esse horror que ficou conhecido como peste negra.

Foi há cerca de 700 anos – entre 1347 e 1351 – que a peste, causada pela bactéria *Yersinia pestis* (identificada muito mais tarde), invadiu a Eurásia, matando mais de um terço da população. Impotentes para travar o flagelo, os nossos antepassados tinham percebido a urgência de,

num primeiro momento, travar a entrada de viajantes vindos de fora e, depois, de separar os doentes dos que ainda não tinham sido infectados (a separação dos doentes já tinha sido utilizada anteriormente na história, nomeadamente com os leprosos).

Ou seja, aquilo a que hoje chamamos distanciamento social, e que nos surge como a forma mais eficaz de conter uma pandemia, era já a estratégia usada no século XIV. A palavra quarentena surge, aliás, a partir do italiano *quarentino*, os quarenta dias (que, inicialmente eram trinta, o *trentino*) que os recém-chegados a uma cidade tinham que se manter à distância – a quarentena aplica-se a todos os viajantes, o isolamento aos que já estavam doentes.

Foi a cidade de Ragusa, no Adriático (actual Dubrovnik, na Croácia) a primeira a tornar lei a obrigatoriedade da quarentena, determinando que “todos os que chegarem de áreas infestadas pela peste não poderão entrar a menos que passem um mês na ilha de Mrkan ou na cidade de Cavtat, com o objectivo de desinfecção”. Só mais tarde, as autoridades de Veneza alargaram o período para quarenta dias, instituindo a verdadeira “quarentena”.

Com as devidas distâncias que nos separam dos tempos medievais, hoje, perante o avanço do novo coronavírus pelo mundo, compreendemos melhor o que os europeus desse tempo viveram – mesmo que, felizmente, nunca consigamos imaginar completamente o que era ▶

# Lições da peste negra: “O tempo que se segue à calamidade é também perigoso”

ATHIT PERAWONGMETHA/REUTERS



► o horror da peste numa cidade medieval.

A prática da quarentena e do isolamento é apenas um dos aspectos que nos aproxima da Idade Média. Miri Rubin, professora de História Medieval da Universidade Queen Mary de Londres e autora do livro *Cities of Strangers: Making Lives in Medieval Europe*, que acaba de ser lançado pela Cambridge University Press, diz que, olhando para o que era a vida nesses tempos, há muitos outros pontos em comum com os dias de hoje e, sobretudo, há lições importantes a aprender com a experiência da peste medieval.

É comum dizer-se que a Europa mudou de forma muito profunda depois do flagelo da peste negra, mas, antes de aí chegarmos, Miri convidamos a olhar para o que eram essas cidades antes da devastação. “A sociedade medieval era diferente da nossa de muitas formas, mas também comparável, particularmente na organização da vida urbana”, explica ao Ípsilon numa entrevista por Skype.

Ainda hoje é visível nas cidades mais antigas da Europa (nomeadamente em Portugal) a estrutura medieval dos centros históricos. “As pessoas tiveram que encontrar uma forma de viverem em conjunto, mantendo uma certa divisão do trabalho, com pobres e ricos a viver lado a lado, residentes mais antigos, já estabelecidos, com os recém-chegados, cristãos com não cristãos.” Isso fazia delas as tais “cidades de desconhecidos” do título do livro, muito abertas ao outro e bastante cosmopolitas.

“O que é impressionante”, nota, “é que de 1100 a 1300 houve um longo período de crescimento económico e populacional, particularmente nas cidades, que desenvolveram instrumentos para lidar com toda esta diversidade”. Este cenário estava, contudo, longe de ser idílico. “Isto não significava que os ricos gostassem dos pobres ou os cristãos gostassem dos judeus, mas os sistemas de lei de governo tentavam acomodar a diversidade”.

Para isso, os intelectuais do tempo recorriam a alguns conceitos da antiguidade clássica sobre o funcionamento dos organismos sociais. “Um dos conceitos centrais é o do bem comum”, explica. “Ou seja, as pessoas racionais – e eles usam a palavra racionais – que se juntam para viver em conjunto, vão escolher fazê-lo de acordo com uma lei, abdicando de algumas satisfações pessoais em nome do bem comum.”

Esta ideia, que foi “particularmente acolhida onde o crescimento

económico era maior”, em partes da Itália, Sul de França, Ibéria, implicava “desde o pagamento de impostos a regulamentações ligadas ao ambiente”, incluindo aspectos de arquitectura como a distância entre as casas, a altura destas ou o tamanho das janelas, que vieram a revelar-se importantes em tempo de pandemia. Mas também regulamentações como as do uso da água ou da gestão do lixo.

Claro que, destaca a medievalista, “tudo isto está muito bem enquanto houver uma sensação geral de bem-estar e segurança” e “as cidades só podem desenvolver-se se as pessoas sentirem que podem confiar numa série de coisas, em particular no abastecimento regular de alimentos”. Basicamente, a expectativa é que “o sistema continue a funcionar para sempre”. Aspectos que, mais uma vez, não diferem muito da organização da vida nas primeiras décadas do século XXI.

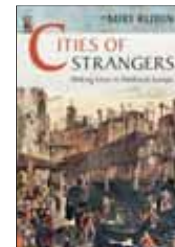
Se, para os bens mais perecíveis, o abastecimento era feito sobretudo a partir das zonas rurais em torno das cidades, outros produtos vinham de bem mais longe, numa Europa já “extremamente integrada”. Viajavam-se até ao Norte de África ou até à Ásia para trazer especiarias, citrinos, frutos secos, algodão.

Mas, ainda antes da peste negra, as grandes fomes que abalaram a Europa vieram mostrar que o sistema tinha fragilidades mais profundas do que as cíclicas oscilações de preços de bens essenciais. “Logo aí começamos a ver as cidades a auto-regular-se, com muita gente a vir das zonas rurais à procura de comida e de trabalho. Não que seja racional, porque a cidade não garante isso, mas as pessoas pensam que têm aí mais oportunidades.” Essa auto-regulação lembra, diz Miri Rubin, o que vemos hoje com as cidades indianas a “mandar para casa [para os seus estados de origem] os trabalhadores sazonais”, num movimento oposto, neste caso em direcção às zonas rurais.

Quando a peste chega, em 1347, “tal como a covid-19, não atinge todos os sítios ao mesmo tempo”. Os centros urbanos são os que mais profundamente sofrem o impacto de um fenómeno que se repetirá várias vezes durante os séculos seguintes e que, em termos demográficos, só permitirá que a população europeia recupere a partir do início do século XVI.

“Como acontece com todos os choques ao sistema, uma configuração totalmente nova traz novos ven-

O desastre trazido pelo novo coronavírus pode ser “uma oportunidade para encontrarmos a coesão que potencialmente existe dentro de todos nós, concentrando-nos nas coisas que são realmente importantes”



cedores e novos perdedores”. O elevadíssimo número de mortos faz com que haja um declínio enorme na força de trabalho. Já não há braços disponíveis e, a médio e longo prazo, isso vai beneficiar os que recebem salário. Quem precisa de gente para trabalhar vai começar a pagar melhor.

Os efeitos na produção agrícola também decorrem dessa quebra da mão-de-obra. “Com dificuldades para produzir trigo, que requer mais trabalhadores, muitos proprietários de terras voltam-se para a pastorícia, por exemplo” e assiste-se a uma maior diversificação do que é produzido, até para evitarem sofrer um impacto tão profundo quando a próxima peste os atingir. A questão da diversificação agrícola é uma das lutas, hoje, do movimento da agroecologia, que usa, entre outros argumentos, precisamente o da maior resiliência desse sistema.

Com a peste negra, o feudalismo foi abalado de forma definitiva. “Os senhores estavam sempre a queixar-se do que tinham que pagar para terem trabalhadores nas colheitas, quando tradicionalmente tinham servos [da gleba]”, prossegue Miri Rubin. Houve, claro, um momento inicial de caos total, em que “as colheitas não eram feitas, as pessoas abandonavam as famílias e morriam em grande número nas ruas”. Mas, ao fim de algum tempo, começaram as tentativas de regressar à normalidade. Só que, entretanto, o mundo tinha mudado e uma nova “normalidade” começava a nascer.

**Miri Rubin, professora de História Medieval da Universidade Queen Mary de Londres e autora do livro *Cities of Strangers: Making Lives in Medieval Europe*, que acaba de ser lançado pela Cambridge University Press, diz que, olhando para o que era a vida na época, há muitos pontos em comum com os dias de hoje e, sobretudo, há lições importantes a aprender com a experiência da peste medieval**

**Aquilo a que hoje chamamos distanciamento social, e que nos surge como a forma mais eficaz de conter uma pandemia, era já a estratégia usada no século XIV**



ADRIANO MIRANDA

“Os arranjos tradicionais eram muito difíceis para os servos, mas, por outro lado, estes tinham uma segurança absoluta. Ninguém lhes podia tirar a terra. Havia uma espécie de economia moral. Agora, numa relação contratual, deixou de haver a mesma segurança, as pessoas podiam perder o trabalho de um dia para o outro, e foi precisamente isso que aconteceu em muitas zonas da Escócia e do Norte de Inglaterra.” E que, muitos séculos depois, está a acontecer hoje por todo o mundo, e com particular velocidade nos Estados Unidos.

Curiosamente, à medida que se foi recuperando alguma normalidade, as cidades medievais assistiram à chegada de um maior número de jovens. “Começaram a chegar muitas pessoas mais novas, sobretudo para trabalhar na industrial têxtil [que conheceu um grande crescimento nesse período].”

E, destaca a historiadora, “as cidades tornaram-se também mais femininas porque a indústria têxtil empregava muitas mulheres – elas vão em grandes números para as cidades e vemo-las a pagar impostos e muitas vezes a viver em grupos, partilhando uma casa, como acontece hoje. São coisas que não associamos com a época medieval, mas são modelos muito reconhecíveis para nós.”

A peste negra trouxe também à sociedade medieval um novo olhar sobre o papel dos médicos. Subitamente, a saúde pública tornou-se um tema. “Os médicos tornaram-se membros regulares dos conselhos municipais e é de notar que hoje [o primeiro-ministro britânico] Boris Johnson aparece sempre com o seu conselheiro médico”, diz Miri Rubin, referindo a este propósito o trabalho de um dos seus colegas universitários, Andrew Mendelsohn, co-autor do livro *Civic Medicine:*

*Physician, Polity and Pen in Early Modern Europe.*

Por seu lado, “os governos tentam legislar para resolver todos os problemas” – e estes eram muitíssimos, como podemos imaginar. “Em cidades nas quais mais de um terço da população morreu, quem é que paga impostos? Como é que a cidade pode manter o seu fornecimento de água, as suas muralhas, os seus serviços quando tantos não pagam impostos? O nosso próximo ano fiscal vai enfrentar problemas semelhantes, com o número de desempregados a crescer.”

Os mortos deixavam também casas vazias: “há listas de rendas que deviam ser pagas ao município e à frente das quais diz em latim *vacat, vazio, vazio*”. Outra preocupação das autoridades foi a de reforçar a legislação que impedia a especulação e o açambarcamento de bens ou tudo o que pudesse distorcer o mer-

cado – preocupações que, mais uma vez, se repetem.

E, por fim, mas de forma nenhuma menos importante, sublinha Miri, foi o golpe que a peste negra infligiu ao princípio do bem comum. O medo, o pavor, a insegurança, provocadas pela peste (algumas pessoas terão acreditado que era o fim do mundo e que ninguém sobreviveria) desencadearam em muitos o instinto mais primário e também o mais expectável: o ódio ao outro.

Na Europa medieval – como tantas outras vezes ao longo da História – o alvo de muito desse ódio foram os judeus. Começaram a correr rumores de que eles tinham envenenado as vias de água que abasteciam as cidades e que era isso que estava a provocar tantas vítimas. O resultado desses rumores foi o massacre de milhares de judeus às mãos dos desesperados europeus que assim esperavam conter a peste.

A explosão de ódio não foi generalizada, em algumas cidades não aconteceu, mas outras comunicaram entre si, lançando o aviso: “sabemos que foram os judeus a fazê-lo, por isso, olhem para a vossa cidade e façam alguma coisa”. E, sublinha a historiadora, “a ideia de que são só os pobres e ignorantes que se tornam violentos, não é verdade”. Muitas vezes, a violência nasce do discurso das lideranças, e não podemos esquecer como hoje, com a pandemia de covid-19, um Presidente como Donald Trump tem alimentado a ideia de que este é um “vírus chinês” e que é da China toda a responsabilidade pelo que está a acontecer.

Num texto publicado no *The Conversation*, Miri Rubin, lembrando que, apesar de tudo, o Papa Clemente VI tentou evitar o massacre dos judeus chamando a atenção para o facto de eles estarem também a morrer de peste, conclui, no entanto, que “a linguagem da divisão, da separação e da exclusão entrou num espaço antes preenchido pelas ideias de um bem comum”.

Por isso, diz ao Ípsilon, espera “que encontremos formas de cooperação internacional, como já está a acontecer entre os cientistas”. O desastre trazido pelo novo coronavírus pode ser “uma oportunidade para encontrarmos a coesão que potencialmente existe dentro de todos nós, concentrando-nos nas coisas que são realmente importantes”.

E essa é uma das lições mais importantes que a Idade Média nos pode deixar – atenção, porque “o tempo que se segue à calamidade é, também ele, perigoso”.



PAULO PIMENTA

Estamos em São Paulo, em diálogo com *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles. É o território simbólico da diferença de classe, de raça, de medo, da exclusão, da segregação, uma cidade vertical onde a arquitectura e o desenho dos bairros são um retrato social marcado: o centro e a periferia, os modos de ocupação, os corpos negros e os corpos das mulheres, letras de canções que apelam à igualdade, ao respeito pelos direitos em tempo de ameaças. É a oitava 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 entender a complexidade e a diversidade desse país/continente no momento de uma das suas grandes crises. São 12 reportagens, ao ritmo de uma por mês. Depois do Ípsilon, serão publicadas no Pernambuco, suplemento da CEPE Editora, a principal parceira deste trabalho, que em Julho de 2020 reunirá estes textos em livro. Continuaremos com Érico Veríssimo, Jorge Amado, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst. São nomes de partida para chegar a outros, menos canónicos, de diferentes gerações, atravessando o ensaio, a poesia, a crónica e o romance, saindo do eixo Rio-São Paulo, entrando na Amazônia. Em Abril mudamos para o Nordeste, para a Bahia de Jorge Amado.

FERNANDO VELUDO/ARQUIVO



*As Meninas* é o terceiro romance de Lygia Fagundes Telles, um dos nomes maiores das letras do Brasil. Natural de São Paulo, onde nasceu em Abril de 1923, destacou-se pela forma inovadora na época de tratar o quotidiano da classe média, incluindo as contradições e os dilemas da sociedade brasileira. Nos contos e nos romances falou do medo, das mulheres, da loucura, da morte e do amor, temas clássicos, rompendo com o realismo e introduzindo ingredientes experimentais. Com *As Meninas*, de 1973, foi capaz de ludibriar a censura, ao fazer a denúncia da violência e dos abusos da ditadura militar. Isso, a partir da amizade de três jovens, estudantes universitárias, de diferentes classes sociais e geografias, todas a viver numa residência dirigida por freiras católicas. Lorena, Lia e Ana Clara dificilmente teriam ficado amigas a não ser pela cumplicidade de coexistirem num tempo em que os ardis de sobrevivência valiam mais do que a partilha de valores comuns. Elas uniram-se durante uma greve estudantil contra um regime totalitário. O modo como essa relação é narrada, intercalando a primeira pessoa com um narrador que segue um fio de consciência colectivo, permite um fresco da época e vislumbrar semelhanças com o tempo actual.

# São Paulo, uma prece pela diferença

**Isabel Lucas**  
(texto e fotografias)

Quando a vida era normal, Jé, cabelo crespo quase rapado, pele morena quase negra, bigode como o de um malandro, levou a chave à fechadura e abriu a porta da casa onde mora numa condição muito diferente daquela onde cresceu. “Toda a minha vida, até à idade que tenho hoje, vivi em dois cômodos, eu, o meu pai, a minha mãe e o meu irmão, todo o mundo morava num quarto só; era quarto, cozinha e banheiro. Isso aqui é um palácio. Nunca tive um quarto só para mim”, diz, aos 37 anos, junto ao prédio de três pisos, um dos mais baixos do quarteirão e dos poucos sem porteiro nem segurança, mas onde tem agora um quarto, sala, cozinha, casa de banho e um pequeno pátio. Na verdade, esse pátio é um recorte quadrado de céu de onde pode ver a lua, quando ela está a pique.

Nos dias da vida confinada pela ameaça de um vírus, esse recorte de céu é o único horizonte, mais a vista da janela que dá para a rua e para outras janelas, troncos de árvores, silhuetas dispersas, carros parados junto aos passeios. Ao telefone, a voz soa prostrada: “Sair na rua faz falta. Andar, correr, arejar, ver o céu, tomar um sol.”

Jé é estudante de Ciências Sociais na USP (Universidade de São Paulo), dramaturgo, actor, encenador, um negro de uma favela da periferia há dois anos a viver num dos bairros mais prósperos de São Paulo, Pompeia, zona oeste da cidade. Ali, sente-se muitas vezes um estrangeiro quando caminha na rua. “Na favela, querendo ou não, as pessoas são parecidas comigo, dá para ser mais invisível”, diz, enquanto aprende a lidar com uma visibilidade que desconhecia, a de ter um corpo negro num lugar de brancos privilegiados. “É. Quando eu passo, tem muito contraste.”

Nos dias da vida normal, Jé caminhava como quem dança, passos largos, o tronco oscilante e a cabeça a acompanhar um ritmo interior que contamina o corpo todo. Naquele dia específico, a meio de Dezembro, levava um guarda-chuva na mão; de vez em quando ajeitava os

óculos. A tarde chegava ao fim, os pais esperavam as crianças à saída das escolas e havia um burburinho de fim-de-semana. Nesse cenário, nessa “concha” social – expressão de Lorena, personagem de *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles – Jé foi muitas vezes olhado como ameaça. “Há senhoras que se assustam, gente que guarda o celular, que atravessa a rua, muda de calçada, essas coisas. À noite, se um farol dá em mim, sinto medo.”

O medo de Jé Oliveira não é aquele de que se costuma falar sempre que se refere a criminalidade numa metrópole como São Paulo. É um medo novo sentido por quem sempre viveu na margem e é olhado como diferente; ele é um outro temível numa comunidade que o vê como potencial ameaça. “Por ser um negro da favela”, justifica. E como sabem que é da favela? “Pelo meu jeito, o meu modo de ser.” Talvez por isso, quando caminhamos com ele no bairro onde vive parece ouvir-se à volta um coro silencioso de ironia cínica, um eco das palavras dirigidas por Lorena às amigas “Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo, mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil.”

Lorena idealizou essas palavras para uma placa a assinalar a entrada na sua “concha” social. Não é difícil imaginar as mesmas palavras à entrada no bairro de Jé Oliveira como símbolo da segregação espacial que caracteriza a cidade. A personagem de *As Meninas*, romance de 1973, ironizava da sua condição privilegiada face a Ana Clara, a drogada quase prostituta que sonhava em ser rica, e também perante Lia, a baiana filha de alemão, deslocada, revolucionária. As três são brancas, estudantes universitárias com a matrícula trancada e partilham uma residência de freiras católicas num período de contestação estudantil à ditadura militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985.

Nesses anos, São Paulo tornava-se cada vez mais urbana, acolhendo gente muito diferente, com expectativas diversas em relação à geografia e ao lugar que cada



**Caminhar pela Avenida Paulista é assistir a uma amostra da diversidade, dos contrastes que fazem parte do cotidiano de São Paulo: silhuetas de uma megalópole marcada pela segregação espacial e, ao mesmo tempo, capital cultural do Brasil moderno**

► um pretendia ocupar. Gente do interior do Brasil e muita gente de fora, até formar uma metrópole que no início dos anos 20 do século XXI é composta por habitantes de 196 países. Parece uma cidade em eterna formação, construída e destruída por camadas desde 1554, quando foi criada pelos jesuítas. Lorena, Ana Clara e Lia, as protagonistas, também são mulheres em formação num país em permanente formação. Jé forma-se nesse Brasil, que continua por sua vez a formar-se e a deformar-se entre as suas ruínas. Na mesma cidade de Lorena, Ana Clara e Lia confronta-se diariamente com a estranheza causada pela sua presença e leva essa perplexidade para o seu trabalho artístico.

Conta uma história exemplar: “Vou ali ao mercado comprar as minhas coisas e uma vez percebi que estava sendo seguido. Pensei: ‘Não vou deixar barato!’ Cheguei na caixa, paguei primeiro e pedi para chamar o gerente. Ele veio, branco, e eu falei: ‘Venho aqui quase toda a semana, sou morador, e pela primeira vez percebi um funcionário da segurança me seguindo. Sei que vai dizer que isso é comum, que trabalham pela redução de danos e que ele estava cumprindo o trabalho; só que também sei que não é todo o mundo que é seguido. Se quiserem me seguir, não deixem eu perceber, porque da próxima vez que eu

perceber, vou chamar a polícia, porque isso é discriminação. Exijo um pedido de desculpas.’ Ele pediu. Porque é que eles só seguem algumas pessoas? Isso é discriminação. E isso é a minha vida toda, na periferia também, porque lá as pessoas roubam mesmo.”

Quando anda pela sua rua, a única coisa que Jé Oliveira não tem de seu é o bigode de Jasão, personagem de *Gota d'Água*, o musical de Chico Buarque e Paulo Fontes, que ele adaptou para o Coletivo Negro, o grupo que ajudou a fundar e que “tenta entender a trajetória das pessoas negras dentro do teatro, no Brasil e no mundo, e como formular aí as nossas questões”, explica. Chamou à peça *Gota d'Água [Preta]*, modo de enegrecer um trabalho de um artista branco, reconhecido, fortalecido. Por isso, há quem critique a opção de Jé em adaptar a peça de Buarque. “Muitos vêem nisso um contra-senso; se a gente está falando tanto de se fortalecer o negro, para que é que vai pegar um autor branco que já é fortalecido em todas as instâncias? Fomos. Porque politicamente ele é um cara coerente com as nossas questões; não de raça, porque não é essa a bandeira dele, mas quanto a posicionamento político é um dos mais legítimos, não foge da luta, não se furta de se posicionar e sofrer as consequências. Depois porque no *Gota d'Água* trata de questões que são nossas, da nossa

vivência e sem arrogância. O professor Salloma Salomão [especialista em história africana] falou que a gente está a fazer um favor para o Chico em enegrecer a obra dele; que ele tentou e, pelas limitações raciais, não conseguiu.”

*Gota d'Água* é a história, em verso, de Joana, uma mulher pobre, lavadeira, e de Jasão, compositor de sambas, o homem que a ama e a abandona para se casar com a filha de um homem rico. É uma alegoria à tragédia do povo brasileiro a partir de *Medeia*, de Eurípedes. A acção decorre numa favela do Rio de Janeiro e centra-se no quotidiano dos habitantes da Vila do Meio-Dia. Sozinha, sem meios de subsistir e, vingando o desprezo de Jasão, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Os corpos estão aos pés de Jasão no dia em que vai casar-se com Alma, filha de Creonte. Na encenação de Jé Oliveira, o chão onde tudo se passa é uma bandeira do Brasil ensanguentada, “metáfora para o Brasil actual”, diz. É nesse solo que o grupo canta as palavras de Chico na canção: “Já lhe dei meu corpo, minha alegria / Já estaquei meu sangue quando fervia/Olha a voz que me resta/Olha a veia que salta/Olha a gota que falta pro desfecho da festa/ Por favor/ Deixe em paz meu coração/ Que ele é um pote até aqui de mágoa/E qualquer desatenção, faça não/Pode ser a gota d'água.”

Na introdução a *Gota d'Água*, aos autores contextualizaram a urgência da palavra que a peça se propõe ajudar a restabelecer – então numa altura de conformismo diante da ditadura. “A partir da década de 50, um contingente cada vez maior da intelectualidade foi percebendo que a classe média de um país como o nosso – colonizado, desviado do controlo sobre seu próprio destino – vive dilacerada, sem identidade, não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz. Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se descobre ligada à vida concreta do povo, quando faz das aspirações do povo um projeto que dê sentido à sua vida. Isso, porque o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem de sair dele. Pouco mais de 15 anos de democracia foram capazes de gerar o processo de intercomunicação entre as classes sociais não comprometidas com a expropriação da riqueza nacional e um setor cada vez mais amplo da classe média se unia às camadas populares para formar um perfil do povo brasileiro ideologicamente mais complexo. Povo deixava de ser, assim, o rebanho de marginalizados; politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais. Em contato direto com as classes subalternas, a intelectualidade, raquítica e litorânea, ia percebendo que era, também, povo, isto é, que tinha uma história a fazer, uma realidade para transformar à sua feição, tinha responsabilidades, aliados, tinha, enfim, sentido.”

O original é de 1975 e passou na censura depois de negociados alguns cortes. A adaptação de Jé Oliveira é de 2019. “A presença feminina no *Gota d'Água* é muito forte e me soava muito propício nesse momento fortalecer a figura feminina preta como a base da sociedade; a Joana representa tudo isso. E há um cuidado feminino entre elas muito bonito. É do texto, não inventei. Quando coloco isso na boca de corpos pretos, ganha outra dimensão”, afirma Jé, que se reconhece no contexto e fala e repete a palavra tantas vezes interdita. “Preto.” Quem pode? Quando se pode? Pode?

“Acho que pode se se criar uma empatia, se tiver um pouco mais de afecto, é aceitável, mas numa relação formal não é bem visto. O movimento negro lutou muito



São Paulo parece construção e já é ruína, já é ruína, mas parece construção. As duas coisas existem em simultâneo. “Uma cidade produz a outra. A quantidade absurda de prédios abandonados é fruto da especulação imobiliária”, salienta o escritor Julián Fuks



tempo para trazer a palavra ‘negro’ como oposição ao jeito pejorativo com que se chamava alguém de ‘preto’. Então, também entre a gente, a gente traz o ‘preto’ para ressignificar um jeito mais afectuoso. Tem mais que ver com carinho. ‘Ah minha preta! Meu preto!’ Precisa de uma certa intimidade. Politicamente, ‘negro’ é mais higiénico.”

Jé Oliveira está sentado no sofá, de frente para a estante e ao lado da secretária onde passa parte dos dias a ler e a escrever. O ruído de fora entra pelo vidro, é um rés-do-chão que deixa ver quem passa, fantasiar acerca dos pedaços de conversas que se escutam, palavras soltas, sílabas que se cruzam com o universo interior do dramaturgo e o contam, naturalmente. Há um copo de água fresca na mesa. Os olhos vão pousando nele, enquanto a conversa decorre. Está na cidade a cheirar a pêssego fanta-

siada por Lorena, a menina do livro de Lygia Fagundes Telles com ambição de ser escritora que explora sensações urbanas para dar cor à sua narrativa. A mesma cidade parece conter toda a angústia, contradição e aidez de outra personagem de *As Meninas*, Ana Clara, a quem as amigas chamam “Turva”. E também a sua perdição ao sair da casa do amante. “Apanhou o cigarro queimado do cinzeiro, fechou no peito a gola do casaco e saiu devagar pisando em ziguezague mas apurada, a cabeça erguida. Na rua, acelerava-se o movimento sob a garoa engrossando o chuveiro. Ela apertou os olhos contra o céu tumultuado. ‘Merda de noite. Merda de cidade – resmungou esboçando um gesto na direção dos carros que passavam com a velocidade da mão única, os faróis altos, as buzinas atropelando os mais vagarosos. Acenou para um táxi que

não parou. Acenou mais vivamente para um segundo, protegendo com a bolsa os olhos ofuscados.”

É fácil perder a percepção do que é real no meio da cidade gigante. Os prédios avistados do alto da colina parecem esboços numa página de arquitecto, traços para dar profundidade, e acentuam a pergunta: o que é real? “Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago?” Ana Clara sabe do que fala. Veio da miséria, ao contrário de Lorena, e vive na cidade onde, em 2018, a pobreza cresceu 35%. São Paulo é a sexta cidade no mundo em número de bilionários com 10% da população a viver abaixo do limiar da pobreza e três milhões sem acesso a habitação formal ou a viver em casas precárias. Todos os números são gigantes na cidade mais populosa da América Latina, quase 13 milhões de ►

**Na periferia ou no centro a precariedade da habitação é um dos traços da cidade, tantas vezes construída e destruída. De tal forma que cerca de dez por cento dos moradores de São Paulo reclamam por direito a casa**

► pessoas e mais de 21 milhões, se contabilizada a área metropolitana. Se fosse um país, São Paulo seria a 36.<sup>a</sup> economia do mundo, à frente de Portugal. É a cidade onde os pobres sempre foram chegando, sobretudo do Nordeste, massa de gente sem qualificação, para as fábricas, para trabalho doméstico. Lia, a revolucionária de *As Meninas*, a comunista, era quem trazia o assunto e Lorena ironizava quase sempre sobre o discurso da amiga. “O vinho ela aceita, também aceita a lagosta, fala lagostim. Mas precisa lembrar a estatística das criancinhas morrendo de fome no Nordeste, esse assunto do Nordeste às vezes exorbita. Não sei até quando a gente vai ter de carregar esse povo nas costas, horrível pensar isso, mas agora já pensei e estou pensando ainda que se Deus não está lá é porque deve ter as suas razões.”

### Caminhar contra a norma

Se até Deus abandonou o Nordeste, porque é que a má consciência de uma certa classe continua a ter o Nordeste tão presente, nem que seja para incomodar, parece perguntar Lygia Fagundes Telles de forma tão ardilosa que escapou à censura com um dos romances mais críticos ao sistema. Era o terceiro romance da escritora de 97 anos, que se notabilizou pelos seus contos, entre eles *Antes do Baile Verde*, de 1970. A sua literatura incide sobre a classe média branca, aquela onde Lygia nasceu, em 1923, no Bairro de Santa Cecília, centro de São Paulo, e na qual cresceu e foi educada. Estudou Direito e Educação Física numa altura em que poucas mulheres escapavam às funções domésticas; quis ser escritora, casou-se, separou-se, voltou a casar-se – ou a juntar-se –, provocando escândalo, quando não exista divórcio no Brasil. Fez parte do grupo que assinou o Manifesto dos Intelectuais em 1977 contra o regime militar, foi grande amiga de Hilda Hilst e de Carlos Drummond de Andrade. Prémio Camões em 2015, faz parte da Academia Brasileira de Letras desde 1985. Nos seus livros, fala de medo e morte, de amor, de mulheres, loucura, de espartilhos em quotidianos dilacerados. Quando criou Lorena, Lia a Ana Clara, foi capaz de fazer uma síntese do paradoxo da opressão e do privilégio que continua a ser um dos temas a suscitar debate apaixonado na sociedade brasileira, questionando, com elas, um regime violento.

Sublinhe-se: a censura deixou passar. Ela brincou com isso em entrevistas. Contava que o censor leu o livro até à página 70 e se aborreceu. Abandonou-o sem perceber a sua complexidade, nem saber o que iria perder, pelo menos aos olhos de um censor: matéria suculenta. Três jovens narram-se e às suas hesitações civilizacionais durante uma greve de estudantes que punham em causa esse mesmo regime. E entre as meninas a voz de um narrador impessoal. Diz Lia à Madre Alix, a responsável pelo pensionato: “O Bezerro de Ouro está instalado na praça e a senhora me fala em espiritualidade. Os adoradores não são espirituais porque são adoradores, entende. O povo não é espiritual porque o povo quer fazer parte da adoração e não pode nem chegar perto, está desesperado, aquele brilho, aquele exemplo de conforto, gozo. Esses desastres, esses crimes, tudo isso é desespero, o povo está sem esperança e nem sabe. Então fica subindo nos postes, dando tiro à toa, bebendo querosene e gasolina de aflição. Medo. Eu estava assim desorientada. Agora sei o que fazer.”

Lia responde à interpelação da mãe acerca da violência que vai nas ruas, fala de um povo dividido. A mesma argumentação que surge na voz de Jé Oliveira quando sai de casa, caminha pelo bairro, as ruas ladeadas de árvores. “Bairro que tem uma certa estrutura é bairro que tem árvore, se não tem árvore é porque o bairro já é mais pobre.

Isso é muito louco”, comenta, já no topo de uma colina. Dali parece que se abarca a cidade toda. Grande ilusão. A cidade toda é um milhão e quinhentos mil metros quadrados de chão, subterrâneos que incluem 72 quilómetros de metropolitano com mais de mil milhões de passageiros por ano, cada um com a sua história, o seu olhar sobre a cidade, a sua ilusão de cidade. A sua diferença. Cada pessoa com quem nos cruzamos cumpre um papel no jogo da polifonia ensaiado por Lygia Fagundes Telles. As suas vozes vão entrando nos referentes de quem com elas se cruza, interferindo nos seus pensamentos, sem licença, um distúrbio. Bom ou mau, não importa. É mais uma vez a existência do outro. Incómoda, surpreendente, humana. Como acontece a cada uma das meninas na rede labiríntica de vozes em que elas se articulam e que serviu à escritora para mostrar a complexidade do seu mundo naquele tempo.

No topo, a rua parece desabar, tal a inclinação. Bem ao fundo, depois do que parece uma miragem formada pelas torres do centro, intuem-se favelas. Jé confirma. Ele veio de lá. Compara-as com as do Rio de Janeiro. São diferentes no linguajar, mas parecidas na forma como vivem a racialidade. A maioria dos habitantes é negra. Outra diferença é a configuração. “Em São Paulo não tem tanta favela de

morro, por causa da geografia. Onde eu nasci são morros mesmo, num lugar chamado ‘Zaira 2’, complexo de favelas que vai até ao Zaira 6. Barracos de madeira, chão de terra. No Rio há a proximidade com a praia, com o centro. Se quer olhar o Cristo Rei, tem de enfrentar a favela; as pessoas pelo menos estão unidas no mesmo ar, estão no centro. Em São Paulo, se não tiver muita intenção de se deslocar, não vê uma boa parte da cidade, uma boa parte da pobreza da cidade. Acho isso aqui mais cruel, esse véu invisível, muito potente, de segregação. Só não é *apartheid* mesmo porque não é institucionalizado.”

Conta que a criminalidade diminuiu nesses lugares, principalmente os homicídios, por conta do PCC, sigla de Primeiro Comando da Cidade, facção criminosa ligada ao tráfico de droga, rapto, homicídio, que surgiu dentro das prisões estaduais de São Paulo. “Intelectualmente são muito articulados, criaram algumas instâncias institucionais dentro da facção de julgamento de crime”, espécie de milícias. Só que não subjugam tanto a população quanto a milícia. O negócio deles é o poder armado para agir. Nada revolucionário. Mas é uma busca por justiça dentro do sistema carcerário e eliminar a presença da polícia para fazer o acerto.” Ou seja? “Não se mata mais à



**Do alto do Bairro de Pompeia avista-se a grande urbe e, desse topo, a ilusão de que dali se pode abarcar tudo. Não passa disso, ilusão. Para lá das árvores, Jé é um corpo estranho no bairro onde vive. Dramaturgo, actor, estudante de Ciências Sociais, saiu da favela para um dos bairros mais privilegiados de São Paulo.**



# O medo de Jé Oliveira não é o de que se fala sempre que se refere a criminalidade em São Paulo. É um medo sentido por quem viveu na margem e é olhado como diferente; ele é um outro temível numa comunidade que o vê como ameaça. “Por ser um negro da favela”

toa. Para matar uma pessoa dentro de uma favela de São Paulo, hoje, tem um julgamento antes; todo o mundo senta, pergunta porque quer matar, todo o mundo ouve e tem um juiz que decide se vai matar ou não. Isso fez com que os homicídios caíssem.” Uma tendência desde 2000. A maior queda ocorreu entre 2000 e 2010: menos 78% de homicídios. Dados que continuam a pôr São Paulo no quarto lugar entre as capitais mais violentas do Brasil. Jé termina: “O estupro também não é bem visto, nunca foi. Curioso, né? Mas é a lei do cão.” Para ilustrar o que tenta retratar, refere a série televisiva *Sintonia*. “Ela tem muitos problemas, mas é sobre o fascínio do Funk, em São Paulo. Assente em três pilares: a Igreja, sobretudo a Evangélica, o tráfico de droga e a música. É como se aquelas pessoas tivessem esses três caminhos. E tem testemunhos de ex-presidiários, conhecimentos dos ritos. Dá para entender como funciona.”

É um mundo distante de quem vive entre os Jardins, Pompeia, Higienópolis, Vila Mariana, Lapa ou Pinheiros, os bairros de classe média alta e das elites. Dos museus, dos restaurantes, das lojas. Como se existissem dois mundos paralelos que nunca se encontram, a não ser quando um serve o outro. Dois milhões de pessoas vivem nas mais de duas mil favelas de São Paulo, cerca de 11% da população da grande cidade que tem mais de vinte milhões de habitantes. É também a cidade do Brasil com mais favelas. A maior é Paraisópolis, zona sul, nome de telenovela, lugar onde em Dezembro de 2019 nove pessoas morreram e 12 ficaram feridas na sequência da intervenção de militares num baile *funk*.

Em 1973, Lygia Fagundes Telles levava a precariedade habitacional à ficção pela voz de uma das meninas, Lia, quando se dirigia a Pedro, aspirante a jornalista. “Falar em subdesenvolvimento não é só falar nas crianças, depois dou o número exacto das que morrem por dia. Tem o analfabetismo. A multiplicação das favelas. Os retirantes, dê um passeio pelas rodoviárias, escute o que essa gente fala. Vendedores ambulantes com pentes, lápis, giletes. O lixo estourando nas ruas, como se chamam essas bocas que se abrem entupidas nas calçadas? A sujeira dos cafés, restaurantes, privadas, a sujeira apoteótica dessas privadas, a começa pelas da Faculdade, ô Pedro! Dê uma ligeira volta por aí e o artigo se faz sozinho no acessório e no principal, como diz a minha amiga em latim...”

A descrição parece ter atravessado o tempo e assentar nessa cidade das margens que entra pelo centro todos os dias. Lá estão os vendedores de pensos, de gilete, de meias, de quase tudo. E de droga, negócios que só na cracolância – onde moram milhares de viciados em drogas – rende 9,7 milhões de reais por mês, segundo um artigo da *Folha de São Paulo*. Continuamos com *As Meninas*. Ainda é Lia, agora para Lorena: “Nossos índios se silizandando, os meninos todos caindo de drogados, favelados e ratos, multiplicação de putas e diminuição de pães.”

Tudo acontece a uma escala gigantesca diante dos olhos ou escondido dos olhares, ali, na maior cidade da América do Sul, junto à bacia poluída do rio Tieté, mil e cem quilómetros entre a serra do Mar e o rio Paranã. É a cidade-referência de um país que não desata. Palavra de Jé, favelado que anda agora por Pompeia. “Aqui não vê criança na rua, tem muito carro, é muito movimentado, tem muita grade. As crianças não interagem entre elas. Não vejo criança jogando bola, brincando na calçada, uma coisa que para mim é comum. No lugar onde cresci há criança o tempo todo. No Verão todo o mundo coloca a cadeira na calçada e senta e interage do portão para fora. Isso aqui nunca vi. Estranho muito isso, é como se a vida estivesse presa, não tem interacção com a diferença. As pessoas

têm medo, além da falta de tempo. As pessoas só trabalham. Olha o tamanho da varanda! O princípio da varanda é esse, um pouco do privado indo para o público. Isso forma o bairro.” Sorri, o tom é sempre calmo. Saúda um segurança. “É, quando chego de madrugada, fico apreensivo. É fácil eu ser visto como um não morador.”

Desde os anos 70 de Lygia e de Chico o tempo parece circular. A conversa também. O corpo que não cabe na norma. Aqui, na norma de Pompeia. “Tem que ver com a cor, o modo de se vestir o jeito de andar”. Tudo em Jé fala uma linguagem estrangeira neste lugar.

## A história

Sempre a pé, é tempo de descer a colina que dá para a Vila Anglo-Brasileira, conhecida por “Vila Anglo”, já na zona oeste, entre Pompeia e Vila Madalena, um bairro mais popular de casas com cores garridas, gente sentada junto às portas, nos botecos; conversam, assam carne em grelhadores de rua, o fumo a estender-se para o céu quando a meia lua brilhante já se distingue no cinzento das nuvens. Um carro quer passar, a curva é apertada no local onde uma laranjeira deixou cair frutos no chão e há os pássaros num cantar desenfreado. Parece que uma aldeia foi esquecida nas traseiras da grande cidade. Nesse percurso entre a casa onde vive e a residência artística onde trabalhou *Gota d'Água [Preta]*, como Lorena, Lia ou Ana Clara, Jé é o narrador dele mesmo. Conta a sua história como se abrisse aspas.

“A minha mãe é mineira, toda a família da minha mãe é mineira. Uma tia minha veio para São Paulo e engravidou e a minha mãe veio para ajudar. Tinha 16 anos, vinha bem do interior de Minas, da roça, de um lugar chamado Teófilo Otoni, cidade bem pequenininha, com bastante área rural, pouca área urbana, bem simples; é quase Bahia, já. Fui uma vez. Tem só uma tia lá, de resto, veio todo o mundo. Eles saem de uma realidade de roça, de pobreza, e chegam aqui e viram favelados, que é outra configuração. E toda aquela riqueza que nem sabiam que tinham, de criação [de animais], é mal vista quando chegam na favela; é o que tem de desprezível, criar galinha em São Paulo! A minha mãe falava disso e de que a coisa mais marcante foi o frio. Ela chegou no início da década de 70. Nasceu em 54, vai fazer 65 anos. O Brasil era tricampeão. Estava começando a urbanidade, tinha muito emprego nessa época nas metalúrgicas, as fábricas estavam começando.”

Instalou-se na região conhecida como “a Grande ABC” ou “ABCD”, já que congrega as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo (onde vive Lula da Silva) e São Caetano do Sul e ainda Diadema. Originalmente católica, é uma área com mais de dois milhões e meio de habitantes que integra ainda Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Foi o primeiro grande centro da indústria automóvel do Brasil e núcleo do movimento sindical. Foi aí, a 25 quilómetros de Pompeia ou do centro de São Paulo, que a família de Jé Oliveira se instalou.

“A minha mãe conhece o meu pai quando vai para lá. O meu pai era da região de Santo André, ele é mais velho do que a cidade; se conhecem dentro do trem indo trabalhar nessas metalúrgicas. Os dois eram metalúrgicos. A minha mãe já era mãe solteira de um filho de um mineiro, um cara branco que engravidou uma mulher negra e sumiu, meteu o pé. É o meu irmão mais velho, tem cinco anos mais do que eu. Nunca conheceu o pai. O cara só registou. Muito típico por aqui, o cara branco. O caso da minha mãe é exemplar.”

A mãe de Jé, e Lorena, Lia e Maria Clara, de *As Meninas*, como a Joana de *Gota d'Água*, são contemporâneas, reais



e ficcionais, num Brasil totalitário, que como todos os totalitarismos, em todas as latitudes, põe a nu a fragilidade dos corpos. Os das mulheres e também o de Jé, no Brasil actual. A comparação entre os dois tempos, o contemporâneo e o da década de 70, tem vindo a ser feita desde que o Brasil se polarizou e os discursos e as políticas se radicalizaram. “A interseccionalidade entre o feminismo e a questão racial é muito grande. O medo de morrer, a vulnerabilidade do corpo. No caso das mulheres essa vulnerabilidade é ainda sexual, e nas negras mais ainda. [O dramaturgo] Heiner Müller dizia que a mulher é o negro do mundo. E [a filósofa e activista] Angela Davis sublinhou no *Mulheres Raça e Classe* [original de 1983] que as escravizadas ainda tinham essa função, sexual.”

Em 1970, 1973, 1975, os anos da mãe de Jé, de Lorena, Lia e Maria Clara, de Joana, mulheres que dificilmente se teriam cruzado, havia uma revolta contra a norma, mais ruidosa ou mais camuflada ou conformada, se é que isso existe, revolta conformada: uma metalúrgica negra do interior de Minas na periferia de São Paulo, três universitárias de classes sociais e aspirações distintas, uma lavadeira de uma favela do Rio de Janeiro, e uma escritora, Lygia Fagundes Telles, que criou três delas de forma a fazer ouvir a diferença num momento em que, como em qualquer momento totalitário, a tentação é calar a diferença. “*As Meninas* é um aviso sobre o valor de pensarmos em conjunto mesmo diante dos pactos frágeis entre pessoas diferentes”, escreveu Ana Rusche no número do suplemento *Pernambuco* que celebrou os 45 anos do romance daquela que é considerada a grande escritora viva do Brasil. Dizia ainda: “Há livros que parecem feitos sob medida para momentos históricos. *As Meninas* alcança-nos hoje com exatidão. Diante de mais um momento tenso na história do Brasil, quando direitos assegurados há décadas podem se alterar a qual- ▶

# Quando Lygia Fagundes Telles criou *As Meninas*, fez uma síntese do paradoxo da opressão e do privilégio que continua a ser um dos temas a suscitar debate apaixonado na sociedade brasileira, questionando, com o livro e as suas personagens, um regime violento

► quer momento, o romance de Lygia Fagundes Telles é preciso. Ler *As Meninas* é receber, por um túnel de tempo, uma correspondência íntima do outrora ao agora. Com o carimbo estampado: ‘urgência’.”

Na mesma edição, o editor e tradutor norte-americano Eric Becker tecia uma comparação entre o momento do livro de Telles e as tensões políticas e sociais vividas actualmente no Brasil e nos Estados Unidos. “Mais do que a afinidade pela força bruta, o que aproxima os discursos opressores do passado e do presente é a tentativa de nos vender uma visão nacionalista amparada na ideia de uma sociedade homogênea – ‘um povo só’ – que não permite a dissonância ou a diferença e, por isso, em nada corresponde à diversidade constitutiva do mundo humano”, afirmava, sublinhando o registo polifónico do livro, que quis fazer uma ruptura com o chamado “romance de mulheres”. Aquelas mulheres eram a diversidade do Brasil e a sua autora uma inconformada com o estado das coisas. Diz ainda Becker: “O grande paradoxo do romance é a coexistência de um desafio às atitudes da época e da reiterada decepção que o leitor sente, por outro lado, ao ver as três meninas repetirem comportamentos e pontos de vista que reforçam os preconceitos de então. Nesse jogo de contraposições está parte da genialidade do romance de Telles.”

Quando se aborreceu com o livro e o abandonou, o censor não chegou a um dos momentos mais contundentes do romance. É aquele depois de Lia falar à madre das frustrações do povo e da violência nas ruas. Lê-lhe o testemunho de um torturado, um botânico que distribuiu panfletos numa fábrica e a seguir foi preso. Conta ele, na voz de Lia: “Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram-me então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura eléctrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes.”

“Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques eléctricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resisti e resisti também às surras que me abriram um talho findo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar choques em mim mesmo e aos meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos, mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras eléctricas...”

Em entrevistas, Lygia Fagundes Telles referiu que esta é a única cena baseada em factos reais. Foi uma carta que um torturado lhe enviou e ela quis que estivesse em *As Meninas*.

Era no tempo da grande explosão demográfica de São

Paulo, o início do consumo maciço de drogas, o despertar para os direitos das mulheres, a consciência de que havia opressão, classe. As origens de Jé Oliveira estão aí.

“Depois de dois anos casada com o meu pai, eu nasci. Antes de a minha mãe ser metalúrgica, foi empregada doméstica. Ela saiu da metalúrgica para me ter, depois voltou a ser empregada doméstica quando eu cresci um pouco. O meu pai continuou metalúrgico a vida toda, se aposentou depois de muito custo e antes do Bolsonaro [ser eleito], e a minha mãe foi empregada doméstica durante muito tempo. Eu venho dessa realidade, do ABC, da metalurgia.”

Jé fala de si como de um colectivo. A sua história é a de muita gente que continua a viver em Mauá. “Antes de fazer teatro fiz o Senai, uma escola para ser operário. Era a minha perspectiva, o sonho do meu pai, o que ele não conseguiu ser. Ele não conseguiu estudar, foi aprendendo a fazer. O Lula fez o Senai, no Ipiranga, perto de onde eu fiz. Quando passei no Senai, para o meu pai... nossa! Foi o máximo a que eu podia chegar. Quando eu estava no ensino médio, a faculdade para mim era como se não existisse, porque ninguém de onde eu vinha achava que era coisa para nós. Nem os professores. Acho que eles subestimavam tanto a gente que esse imaginário não era fomentado. Na minha família sou o primeiro a entrar numa faculdade pública, ainda mais a USP. Quando eu digo para o meu pai que passei na USP, ele diz: ‘Meu filho, parabéns!’ Mas ele não tem a dimensão. Do Senai ele tem. Quando comecei a fazer teatro, lembro a minha mãe dizer que se era o que eu gostava achava bonito. ‘Se dedica, faz, mas você tem profissão’, dizia. Agora já não fala isso. Ela viu as coisas acontecerem.”

A USP é a maior universidade do Brasil e tida como a mais importante da América Latina. Quando Jé tem de mostrar a identificação, finge que se engana e dá primeiro o seu cartão de aluno da USP. Sabe que isso faz mais por ele do que qualquer discurso sobre direitos cívicos.

Jé Oliveira começou a fazer teatro mais a sério em 2008, quando integrou o Coletivo Negro. Em 2016 escreveu e encenou *Farinha com Açúcar ou Sobre a Sustança de Meninos e Homens*, homenagem a Racionais MC’s, o grupo rap brasileiro fundado em 1989 por Mano Brown. “Se eu não os tivesse escutado, não teria sido artista”, diz. Publicado em livro, é um texto sobre a questão racial nas grandes cidades brasileiras que quis pensar como o corpo negro se movimenta na urbe. Estão lá o medo, a violência, o preconceito, as frustrações. A crítica foi muito elogiosa. E em 2019 trabalhou na adaptação de *Gota d’Água*. Com *turnées* em alguns dos principais teatros do Brasil, Jé ganhou uma visibilidade antes impensável para alguém com as suas origens. “O acesso à universidade mudou muito e o acesso ao conhecimento abre muitas possibilidades, o debate fica mais maduro. Tudo isso fez com que surgissem muitas mais pessoas. Todos somos formados. Se compararmos com a história do teatro experimental do negro, que surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, as pessoas que queriam fazer aquilo não sabiam nem ler. Tinham de ser alfabetizadas, eram empregadas domésticas, operários. Hoje a gente já está numa outra condição. Já avançou muito nesse sentido por mais que a necessidade de ainda se ter um colectivo negro seja a mesma deles em 44, o que é muito triste.”

## O clamor

“Sozinho na multidão/Boa noite, São Paulo”, cantou Mano Brown. A cidade acende-se e apaga-se consoante é noite ou dia, mas tem um rugido a mostrar que está sempre viva mesmo nas horas de sono. Existe entre os passos acelera-

dos de quem sai do metro em direcção a um escritório ou na letargia dos que se encostam numa parede, se deitam num banco de jardim, ficam no chão. Têm todas as idades, desde a Sé, o bairro no centro onde a criminalidade atinge o pico, até à periferia. Parece um corredor de mazelas civilizacionais incuráveis dentro de uma normalidade tantas vezes escrita por contraste. Existe. Até existe no sonho dos que querem ir para lá. Tudo normal, como se lê, por exemplo, no conto de abertura de *A Cidade Dorme*, o mais recente livro de Luiz Ruffato. “Agora que estou terminando o primário, meu pai avisou que vai me inscrever no Senai, para eu aprender uma profissão. Ele quer que eu seja torneiro-mecânico que nem meu irmão e sonha um dia ir para São Paulo trabalhar nas fábricas de carro, que é onde está o futuro, ele diz.” Ele é um rapaz do Nordeste, do interior, como Ruffato, como a mãe de Jé, como Lula, como milhões de retirantes que se instalaram numa altura em que se deu o *boom* da verticalização de São Paulo. Os anos 70. Bairros como Pinheiros, Liberdade, Avenida Paulista, Pompeia ou Santa Cecília exibem essa explosão demográfica na sua arquitectura. Lygia sabia. Em 73, tinha 50 anos e transportou esse clamor urbano para o seu terceiro romance. “‘Aqui também chegou a praga dos apartamentos’, dizia o pai de Lia numa carta, a partir da Bahia. ‘Nosso bairro está sendo invadido, mas resistiremos. Quando você chegar e encontrar uma única casa em toda a cidade, pode entrar que é a nossa.’”

E o clamor de quem se refugia e forma a grande urbe do presente? Como olhá-lo sem ser com o olhar estrangeiro, como os de Pompeia olham Jé ou os da favela olham os do centro? Julián Fuks, 39 anos, escritor, brasileiro natural de São Paulo, tratou esse encontro com a alteridade da cidade onde vive no seu último romance, um livro nascido da urgência de pensar o presente do Brasil. Chama-se *A Ocupação* e tem como centro um edifício decadente que foi sumptuoso nos anos 50 e 60 do século XX. Era o Hotel Cambridge. Em 1997 foi ocupado por gente sem tecto e hoje é moradia de 170 famílias.

O livro nasceu do convite para fazer ali uma residência artística. Fuks estava a pensar num romance que aludia a *Os Olhos dos Pobres*, poema em prosa de Baudelaire, e iria chamar-se *Os Olhos dos Outros*. “Foi em 2016, achei



**Em Vila Anglo há um lugar onde muitos artistas se encontram para criar as suas obras. Fica numa antiga fábrica entre Pompeia e Vila Madalena. Ali, Jé Oliveira ensaiou a sua *Gota d'Água [Preta]*, adaptação do musical de Chico Buarque e Paulo Pontes**

que aquela experiência de convívio e permanência naquele lugar se relacionava bem com o que eu ia construindo em *Os Olhos dos Outros*. Não era um olhar baseado nos encontros rápidos, fortuitos pelas ruas, mas uma imersão naquele espaço. Um velho hotel, luxuoso e depois abandonado e que, entretanto, foi ocupado por moradores sem tecto. Essa ocupação foi-se oficializando, o espaço foi-se transformando e tornou-se uma ocupação bem instituída”, refere Fuks sobre a génese do seu livro no mesmo local onde foi feito um filme, *Era o Hotel Cambridge* (2016). “A noção que tive daquele espaço e daquelas pessoas foi-se transformando. Minha atenção fixou-se no presente daquele espaço. Era uma premência, saber da colectividade. O outro já não era individual, mas um colectivo, a formação de um colectivo na contemporaneidade e de como nesse colectivo o desalento individual deste tempo se desfaz um pouco e torna-se resistência.”

Lá, o narrador escuta que ali todos são refugiados, “refugiados em país próprio ou estrangeiro”, precisa um dos moradores. “Eles nos querem vagabundos, nos querem bandidos, maltrapilhos, indigentes. Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo a raiz do desterro.”

O que é que esse espaço no centro histórico de São Paulo diz desta cidade? “Muito. Você chega num espaço completamente deteriorado no centro e o contraste entre riqueza e pobreza, entre permanência e deterioração é muito evidente. A riqueza do passado se enxerga ali, e a do presente também. O contraste é o que mais chama a atenção”, afirma Fuks sobre um prédio de 12 andares, “imagem do destroço do centro da cidade de São Paulo”. “Aquele ocupação parecia muito teatral, o acto de ocupar aquele espaço; me parecia que nunca poderia ser transformado numa moradia de pessoas. Foi. E era como uma inversão da sentença de Caetano Veloso na canção *Fora da ordem*. Referindo-se ao Brasil, Caetano cantou: “Aqui tudo parece/Que era ainda construção/E já é ruína.” E Fuks diz: “Se invertia um pouco a canção, ou seja, o que parecia ruína, naquele caso, já era construção. Mas a metáfora de Caetano serve também a São Paulo. Parece

construção e já é ruína, já é ruína mas parece construção. As duas coisas existem em simultâneo. Uma cidade produz a outra. A quantidade absurda de prédios abandonados é fruto da especulação imobiliária”, salienta Fuks.

O que se passa no livro é também a história da transformação de um homem que existe numa espécie de mantra: “Todo o homem é a ruína de um homem.” Escrito numa linguagem que não quer ser a de um estrangeiro que olha. Esse parece ser sempre o desafio da coexistência – quando se lê Lygia, se ouve Chico, se escuta Jé, quando somos leitores de *As Meninas*, quando se espera que Arnaldo Antunes chegue ao lugar da ocupação para animar um almoço de domingo, entre moradores, convidados, gente que dança de cerveja na mão. Ninguém parece estrangeiro, entre cartazes que reclamam o direito à moradia, num núcleo de um grupo que ocupou dez edifícios que pareciam a manifestação extrema da ruína e parecem ir-se transformando em mais do que retrocesso civilizacional.

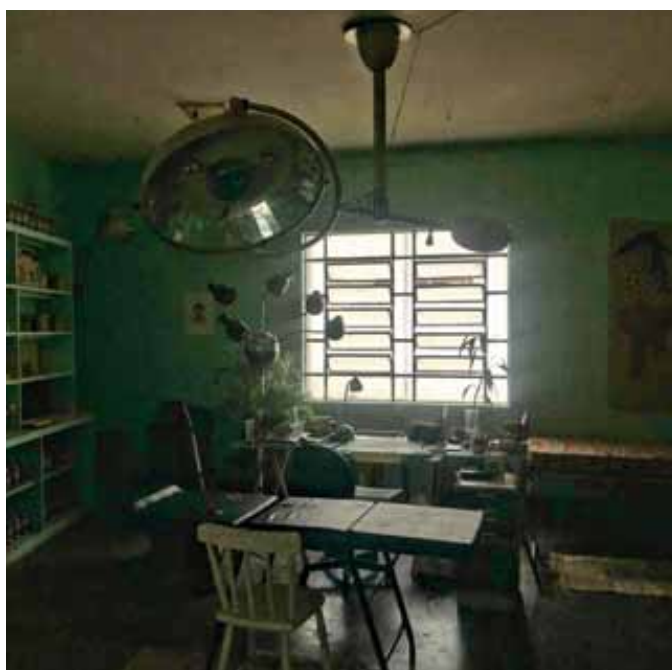
No tempo da escrita deste texto, que não é o tempo dos dias normais de Jé nas ruas de Pompeia, nem os de Fuks na ocupação, as pessoas não se juntam. Há o silêncio de outra vulnerabilidade dos corpos. “Fui a semana passada lá no bairro dos meus pais, muito rápido, para arrumar uma questão que estava acontecendo com a tê-vê deles, e está todo o mundo muito assustado.” Na Zaira, como noutras favelas do Brasil, vive-se a apreensão dos mais vulneráveis, como canta MV Bill, o *rapper* nascido na Cidade de Deus, célebre favela do Rio. “Na favela, pra nós a covid é diferente/As casas não são grande e geralmente muita gente/Aglomerado inevitável/Alguns lugares ainda não tem água potável/Se cuida aí/Ih, que vai faltar espaço na UTI/Se a gente não fizer o certo pra se prevenir/Lavando bem as mãos evitando toque na mucosa/O bagulho é sério não tem cura milagrosa/Pois bem não tem plano de contingência/Alguns vão se contaminar por conta dessa negligência/Outros vão pegar por conta da ignorância/Liderança que se perde se acha na arrogância.” A faixa chama-se *Quarentena*, foi composta numa urgência semelhante ao livro de Fuks, a representação do presente. Tem eco na narrativa verbal de Jé sobre o imediato. “Lá não há ajudas, nem nada acontecendo nesse sentido. É cada um por si,

uns levando ainda com menos seriedade. Parece que enquanto não morrer alguém próximo as pessoas não acordam. A impressão que dá é essa – só quando morrer alguém próximo é que as pessoas vão levar a sério. Diante disse vírus não tem mais branco, não tem mais preto. Todo o mundo é perecível.” Como é que isso se vai reflectir no discurso artístico? Ainda não sabe, “mas vai”, garante. “

O espanto de Jé é o espanto do mundo diante de uma realidade nova e contém nele um espanto já atenuado sobre o Brasil de hoje. “Gente da minha família, filho de empregada doméstica que nem eu, apoia Bolsonaro. Bolsonaro tem uma coisa que chega nas pessoas de um modo muito forte, que é muito parecida com o Lula. O que é o Lula? Lula é um cara comum, que dentro de uma realidade social que nem essa você encontra no bar, na esquina, pode ser o seu tio. Bolsonaro também. Na loucura dele, é o tio. O tio que fala merda com quem todo o mundo dá risada e não leva muito a sério. Isso aproximou as pessoas. O mesmo processo que aconteceu com Trump nos Estados Unidos. E no Brasil tem essa coisa terrível: o pobre quer ser rico, a classe média quer ser rica. Não estou falando que as pessoas não têm que melhorar de vida. A pobreza não é boa para ninguém.”

Ana Clara também fugia mais do que de tudo da pobreza. Ela, que deixou de sentir o amor, a paixão, travados os sentimentos. Era pobre, mas Lygia não fez dela um exotismo, como era comum na época. Chico também não fez isso com Joana. “Comadre Joana já saiu ileso/De muito inferno, muita tempestade”, diz Corina, depois de ouvir que “Joana é fogo”, que “Joana é o diacho”. Chico Buarque e Paulo Pontes queriam que a pele contribuísse para enriquecer a linguagem teatral, aprofundar o pensamento, permitir que essa linguagem fosse capaz de abarcar a complexidade do Brasil. Na introdução a *Gota d'Água* escreveram: “Sejam quais forem os resultados artísticos desse trabalho – e temos consciência das suas limitações –, gostaríamos que ele fosse entendido, apenas, como mais uma tentativa, entre tantas que começam a surgir, de reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro.”

Jé, que também é Jazão e pode ser muitos outros, diz mais ou menos o mesmo, 45 anos depois. “O país não é de confiança, mas a gente tá aqui tentando.”



**O escritor Julián Fuks, paulistano, apresenta o seu romance mais recente no lugar que o inspirou. A *Ocupação*, assim se chama, fala dos sem-tecto que ocuparam um hotel decadente no centro da cidade**

“O lá, desde há 12 anos!” Do outro lado do ecrã de um computador, Daniela Ruah está em Los Angeles em vez de voltar a Lisboa para o lançamento da sua nova série, o primeiro trabalho de ficção que faz em Portugal desde 2008. *A Espia*, que se estreou na RTP1 dia 8, é o pretexto para uma entrevista que decorre também quase 12 anos depois de uma conversa do PÚBLICO com uma actriz de 25 anos que estava prestes a ver tudo a mudar. “Foi uma viagem que mudou a vida por completo. Profissional e pessoalmente”, recorda Ruah de sorriso na voz. Um vírus equalizador põe Lisboa e Los Angeles no mesmo plano distante devido à quarentena generalizada.

Em 2009 falava de como se ia tornar no novo rosto de uma série da CBS, *Investigação Criminal: Los Angeles*, e do telefonema para um papel no filme *Red Tails*, produzido e escrito por George Lucas. “Ligaram-me para as duas coisas na mesma semana, estava tudo a acontecer ao mesmo tempo, foi incrível.” Já não precisava de um plano, dizia a actriz, sem saber que ganharia um lugar quase cativo na televisão americana e mundial e que se tornaria num novo rosto da peculiar categoria “portugueses de sucesso lá fora”.

Agora descreve ao Ípsilon uma carreira de uma *working actress*: grata pela estabilidade, entusiasmada por mudar de ritmo para uma mini-série portuguesa ambiciosa em que interpreta uma espia accidental ao lado de Maria João Bastos, Marco d’Almeida, Adriano Carvalho ou Diogo Morgado. E que planeia enveredar pela produção num futuro já sem as restrições do novo coronavírus. Começou nas novelas (a estreia foi com *Jardins Proibidos*) e em 2018 apresentou a final da Eurovisão com Filomena Cautela, Sílvia Alberto e Catarina Furtado. Arranja tempo para ver televisão (está a ver a série *Unorthodox* da

Netflix) e, aos 35 anos, não troca parte dos seus poucos meses de paragem de uma série de polícias e ladrões e do tempo em família por um bilhete para qualquer viagem no ritmo febril de produção audiovisual mundial. *A Espia*, diz a autora da ideia original da série Pandora Cunha Telles, “foi escrita para ela”.

**Em 2009 dizia ao PÚBLICO que “já não precisava de um plano”. Vivia há dois meses e meio em Los Angeles. Passou-se mais de uma década, uma vida. Casou-se, teve filhos. Sabia que queria trabalhar no estrangeiro, mas nalgum plano mais sonhador se via fazer carreira e vida no centro da indústria?**

É interessante porque foi uma frase muito inexperiente. Ter começado a gravar *Investigação Criminal* e ter achado que era um projecto duradouro... agora que estou nesta indústria sei o risco que existe. Era a confiança de alguém que julgava “consegui entrar numa série, agora é para ficar”. Por acaso, deu. Mas o mais provável é que não tivesse acontecido. Sempre quis trabalhar no estrangeiro, os meus pais viviam nos EUA quando eu nasci [em Boston], depois voltaram para Portugal. Tendo um passaporte americano, tendo andado no colégio inglês, não fazia sentido pelo menos não tentar. Especialmente para uma carreira nesta indústria. Atiramos as sementes ao vento. Depois há uma que há-de dar.

Mas não me esqueço que comecei nas telenovelas em Portugal. Para mim, mais do que a escola Lee Strasberg em Nova Iorque, mais do que o meu curso universitário de artes performativas, a maior experiência e aprendizagem aconteceram a fazer novelas. Pelo número de cenas que se fazia por dia, por gravarmos cenas de vários episódios diferentes no mesmo dia, temos de ter uma concentração e um trabalho de equipa que é uma aprendizagem enorme.

**O que lhe deve ter dado mais**

**ginástica para uma série como *Investigação Criminal* que, só no calendário, é um dos tipos de trabalho mais exigente com mais de 20 episódios por temporada e pouco tempo para outros trabalhos. De que maneira é diferente?**

Uma das coisas mais óbvias é o número de páginas que se grava por dia. Em Portugal gravamos umas 30-50 páginas por dia e cada cena é muito mais rápida a gravar porque há a quarta parede, que é a câmara – nunca se vê para além dela. Nos dramas americanos de uma hora gravamos um dia com 12 páginas em ângulos de 360°. Demora muito mais tempo. E claro, não se pode ignorar a parte financeira. O mercado americano é muito maior e permite um maior investimento nas séries.

Mas em Portugal mesmo com menos dinheiro o que conseguimos produzir é extraordinário. Não só ganhámos prémios nos Emmys internacionais como agora no que se vê n’*A Espia* – o nível de produção é lindíssimo. O director de fotografia Luís Branquinho e a realização do Jorge Paixão da Costa fizeram com que cada imagem parecesse um quadro dos anos 1940. Parece cinema. E temos acesso a coisas muito raras que o país nos oferece e que nos EUA têm de ser construídas. Para um actor saber que está a gravar num prédio usado para os espões se encontrarem é muito mais interessante do que estar num plateau.

**O produtor de *A Espia* Pablo Iraola disse ao PÚBLICO que há mais de cinco anos lhe garantiu: “Quando voltares a trabalhar em Portugal, é connosco”. O que é que *A Espia* tem para voltar a filmar no país – e o que contribui para a sua carreira?**

Tenho muito pouco tempo de descanso da nossa série porque gravamos cerca de nove meses por ano. Para abdicar do descanso tem de ser para um projecto que me desafie criativamente. Já sabia que gostava de traba-

lhar com a Ukbar Filmes, porque conheço o trabalho deles, que é excelente. Quando li o guião apaixonou-me. Soube que era o Jorge Paixão da Costa a realizar – impossível dizer que não. Descreveram-me o elenco, um elenco de ouro – e nem sequer me estou a incluir [risos]. Nos oito episódios da série não há um elo fraco. A combinação de tudo isto faz com que a decisão fosse muito fácil.

É também uma oportunidade de ter uma imagem diferente para mim. Quando fazemos uma colecção das melhores cenas como exemplo do nosso trabalho é bom ter coisas diferentes do que faço em *Investigação Criminal* – uma mulher moderna, mais maria-razap, mais bruta, e agora uma mulher dos anos 1940, da alta sociedade, educada, idealista, ligeiramente rebelde. No final da série ela veste calças, uma coisa que as mulheres portuguesas não faziam na altura. É quando como vestimos uma roupa bonita para fazer a passeadeira vermelha. A nossa postura muda. É meio caminho andado para a construção da personagem.

**Nem todos os actores gostam ou conseguem ver o seu trabalho e analisá-lo a posteriori.**

No princípio, quando fazia novelas aos 16 anos, era esquisito. A voz tão aguda, “ai que horror este ângulo da minha cara”. Mas faço questão de ver os meus trabalhos por respeito ao realizador, à produção e a todo o trabalho que existe para fazer um episódio. Acho importante vermos o nosso trabalho, o dos outros actores. Faz parte do trabalho de equipa. E essa sensação esquisita de nos vermos... já estou tão habituada a ver a minha cara, a falta de simetria, o ângulo esquisito já não me atrapalha. É o que é [risos].

**Há uma altura em que a sua personagem se emociona com a história de uma menina que, por ser judia, não pode ir à escola. O tema da II Guerra é mais do que uma história ficcional na história da sua família. Isso acrescenta**

**algum sentido pessoal ao decidir que é este o projecto para voltar a Portugal?**

Grande parte da família do meu avô materno foi assassinada durante o Holocausto, por isso toda a história da II Guerra é-me bastante próxima. Falei muito com os meus pais sobre as repercussões dos meus avós terem vivido nesta época, sendo judeus, em Portugal. Ainda me lembro que o meu avô, Max Korn, pai da minha mãe, nas almoçadas e jantaradas em família separava as folhas dos guardanapos e ainda as rasgava ao meio para distribuir pelos netos, naturalmente por ter vivido numa altura em que se racionava tudo, e estes hábitos mantiveram-se com ele até falecer.

Há um livro sobre os espões em Portugal nos anos 1940 em que descobri, completamente ao acaso, que o meu avô Max e o meu bisavô trabalhavam com a resistência dos aliados passando informação. O meu avô nasceu na Polónia mas cresceu em Portugal e isto foi uma coisa muito interessante de descobrir. Ele morreu em 1999 e nunca tive oportunidade de lhe perguntar... se soubesse o que sei hoje tinha-me sentado com ele e feito as perguntas todas sobre o que ele viveu nos anos 1940 e as repercussões disso. O meu pai contou-me também a história de que já o meu outro avô simpatizava com Salazar e terá mesmo sido médico dele.

**Os projectos de época têm desafios próprios. O que envolveu construir a sua personagem?**

Gostava de reconhecer as equipas que construíram a imagem das personagens, seria difícil construir a personagem sem lhe vestir a pele. O cabelo e a maquilhagem foram muito estudados e testados, e fizeram grande parte da minha integração na personagem. Na construção da Maria João [Mascarenhas], tive de desacerelar o passo e alterar a minha postura. Quando começámos a gravar *A Espia*, tinha acabado de terminar a

## Joana Amaral Cardoso

“Interpreto mulheres com força, nem que seja mental”: estrela de série americana de massas, volta à ficção portuguesa com uma história que evoca a sua memória familiar da II Guerra. Uma conversa que contrasta a escola Lee Strasberg com a escola das novelas, a estabilidade de uma actriz e, claro, a covid-19.

# Daniela Ruah, a Espia em Hollyw

Em 2009 falávamos com o novo rosto de uma série da CBS. Agora Daniela descreve-nos uma *working actress*: grata pela estabilidade, entu

“Quando fazemos uma colecção das melhores cenas como exemplo do nosso trabalho é bom ter coisas diferentes do que faço em *Investigação Criminal* — uma mulher moderna, mais maria-razapaz, mais bruta, e agora uma mulher dos anos 1940, da alta sociedade, educada, idealista, ligeiramente rebelde”

10.<sup>a</sup> temporada de *Investigação Criminal* e tive de me concentrar em despir a Kensi. O Jorge Paixão da Costa foi fenomenal em guiar-me durante a rotação.

**Interpretar a mesma personagem, a agente Kensi Blye, há uma década é um privilégio ou uma responsabilidade acrescida?**

É um privilégio. Não existe lado negativo da oportunidade que tive de interpretar uma personagem durante 12 anos. Não só porque há 12 anos que estou empregada, para um actor isso é importante, como facto de poder ter tido os meus filhos enquanto estava a gravar a série. E até aos dois anos e meio vieram comigo trabalhar. Gravamos cada episódio, um de cada vez, em sete dias úteis, não tenho um horário previsível, não tenho a preocupação sobre se o próximo trabalho vai ser em Nova Iorque, por exemplo.

**O factor estabilidade é muito importante para si na carreira?**

Claro que sim. É muito raro conseguir este tipo de estabilidade e isso passa para a minha vida de casa e para os miúdos. Consigo ir buscá-los e pô-los à escola com frequência.

**Sente falta de trabalhar noutros formatos que não o da série, e o televisivo? Cinema, teatro...**

Sim, claro. O único problema do teatro é que de momento não estou disposta a abdicar de todas as minhas noites, por exemplo. Especial- ▶

# a nossa wood

siasmada por mudar de ritmo para uma mini-série portuguesa ambiciosa





“Os papéis que mais me aparecem são de mulheres com alguma força. Nunca me ofereceram um papel de uma mulher frágil, que precisasse de muita ajuda... De donzela em apuros...”

► mente se estou a gravar a série. Criativamente, gostava muito.

Antes de ter filhos fiz a peça *Proof* [do dramaturgo David Auburn], foi muito enriquecedor. Engravidei do meu filho no último fim-de-semana dessa peça. Intencionalmente. Foi tudo perfeito, consegui fazer uma peça antes de ter filhos e lá continuei a gravar a série e pude ter todo o tempo do mundo para acompanhar os meus filhotes. Vê-se nas redes sociais que tenho aquela obsessão de fazer coisinhas e aventuras com os miúdos. É o melhor papel do mundo, o mais frustrante e o melhor [risos].

**Que é algo diferente do seu perfil televisivo. Consegue evitar o *typecasting* da mulher atlética, quase uma heroína de acção, quando quer fazer outras coisas?** É uma pergunta interessante porque os papéis que mais me aparecem são de mulheres com alguma força. Nunca me ofereceram um papel de uma mulher frágil, que precisasse de muita ajuda... De donzela em apuros...

Exactamente. Normalmente são mulheres mais rebeldes ou com muita força de vontade. A Kensi é uma mulher fisicamente forte, mentalmente já superou obstáculos como ser raptada pelos taliban, bate em homens muito maiores do que ela para os prender. A Maria João não tem a fiscalidade da Kensi mas impõe-se, sabe o que quer, não se deixa pisar. Nesse sentido, há um *typecast* porque interpreto mulheres com força, nem que seja mental. Daí ter feito *Proof*: a Catherine tomou conta de um pai que sofria de esquizofrenia e não sabe se tem a mesma

doença. Fui eu que abordei a companhia com a peça porque quis fazer um papel mais fragilizado. Se não nos dão, vamos buscar [risos].

**É um daqueles chavões dizer que Joaquim de Almeida é o “nosso actor em Hollywood”.**

**Entretanto, há mais de dez anos ocupa um lugar similar e a sua série passa semanalmente na TV portuguesa. Essa ideia entrelaça-se, ou pesa, na gestão da carreira?**

Apesar de estar cá há 12 anos e poder haver uma imagem de embaixadora sobretudo para os mais novos, há que ter em atenção que [só] fiz dois trabalhos [grandes] nos EUA. Não tenho o currículo riquíssimo que o Joaquim tem. Espero vir a ter. Não me pesa porque não tenho impulsos negativos que tenha que controlar porque os mais novos olham para mim e querem fazer o que estou a fazer. Faço o que faço, se alguém encontra alguma força e inspiração nisso, fico feliz.

**Estes são também tempos de produção febril na televisão. Ao estar num canal tradicional e numa série longa, teme perder oportunidades no plano das mini-séries e outros projectos ou plataformas inovadoras? *A Espia* permitiu-lhe experimentar um pouco disso?**

Absolutamente. As mini-séries são muito interessantes porque temos ideia do percurso das personagens um pouco como se faz em cinema. Gosto de poder planear o arco da minha personagem. Não digo que não a nada. Desde que me sinta criativamente desafiada vale a pena. Um bom guião, um bom realizador, um bom

elenco e um desafio criativo – e depois, claro, a disponibilidade. É o mais importante e não o formato em si.

**Mas agora com a pandemia da covid-19 vivem-se tempos inesperados, e também em Hollywood. De que forma isso afectou o vosso trabalho?**

Só ficou um episódio por gravar, que será o primeiro episódio da próxima temporada. Não ficámos muito afectados em comparação com outras séries que ficaram com cinco ou seis episódios por fazer ou que tinham acabado de começar uma temporada e ficaram sem nada. Mexeu muito com Hollywood, mas é perigosíssimo numa altura de pandemia não se parar uma produção. É muito complicado para as equipas técnicas, que ganham à semana.

**O cenário da quarentena igualou a vida em Los Angeles ou Portugal em certas rotinas...**

Sim, há filas à porta do supermercado, está tudo de máscara e de luvas descartáveis. Tem sido um choque enorme nos EUA, um dos países mais poderosos do mundo, a falta de ventiladores ou materiais médicos muito básicos para os cirurgiões, os enfermeiros, os serviços de limpeza se manterem em segurança. Não há testes suficientes.

E temos uma falta de liderança enorme quando temos um Presidente que durante muito tempo disse ‘não se preocupem, isto é como a gripe, podem ir trabalhar’ e só muito tarde decidiu que é preciso ficar em casa. Mesmo assim há muita gente zangada por ter de ficar em casa porque a economia vai abaixo. A economia volta a subir, compreendo que há muitas pessoas a ser despedidas, o desemprego está a um nível absurdo. Dizer isto pode criar alguma mágoa – “ela é actriz, está em casa e ganha bem e pode sustentar-se”. Não digo isto com ignorância, mas temos de pensar que temos de fazer um sacrifício ou morrem milhares de pessoas.

Por outro lado, há uma [nova] sensação de humanidade, as pessoas a fazer máscaras para os trabalhadores dos serviços, a tocar música à janela, actores como o meu cunhado [e seu co-protagonista Eric Christian Olsen], Josh Gadd e Dolly Parton que estão a ler livros de crianças para manter as pessoas entretidas... É maravilhoso.

**Investigação Criminal: Los Angeles foi a série mais revisitada pelos espectadores numa das semanas de quarentena nos EUA. O que é que isso acrescenta à ideia que já tem da série e do papel e longevidade que ela tem?** Ei! [Risos] Fico tão feliz. Quando já temos um sentimento tão positivo em relação ao trabalho que fazemos, ser reconhecido pelo público que

gosta de ver os episódios repetidamente é muito bonito. Se estão tristes ou chateados em casa e escolhem repetir episódios da nossa série [isso] faz com que valha tudo a pena. Ao fim de 12 anos, com um pico de produção, tantos sítios para ver séries e tantas séries para ver, obviamente as audiências baixaram – começámos por ter 16 a 18 milhões de espectadores e agora temos uma média de oito, nove. É uma série em que o bom da fita ganha, os maus são apanhados e as pessoas estão a precisar de uma dose de positivismo numa época tão negativa.

**Fica fora do circuito das revistas cor-de-rosa apesar de tanta visibilidade. Celebridade, paparazzi, privacidade. O que é que estes conceitos significam?**

Não faço nada no meu dia-a-dia que requeira tanta atenção. Não vou às discotecas, não me embebedo na rua, não ando a traír o meu marido. Há várias coisas que explicam o interesse dos *paparazzi*: a idade média das pessoas que seguem as celebridades, por exemplo. Os adolescentes e os que estão na casa dos 20 lêem as revistas, criam interesse e vendem-se as fotografias ou histórias. A idade das pessoas que me seguem se calhar não é tão jovem. E mesmo os meus fãs mais novos são super protectores. Tiraram-nos fotografias numa cena de luta que gravámos na praia, estava de vestido e tinha calções mas num dos pontapés viu-se os calções cor de pele. Não saiu em nenhuma revista, só na internet, mas não liguei muito. Uma fã contactou-me dizendo que já tinha pedido à pessoa para a retirar. Os próprios fãs cuidam muito de mim, *they have my back*. Com as redes sociais, “posto” tanto da minha vida, os miúdos, as nossas actividades, o que é que o *paparazzi* vai contar que não contei já?

**Situação das mulheres em Hollywood, paridade salarial, #MeToo: como se vê tudo isto a partir do interior da indústria?**

Vou ser sincera: no meu ambiente na CBS e da série nunca senti nada que não fosse justo. Mas sei que o meu caso não é o de muitas mulheres e o movimento #MeToo ganhou fôlego porque abriu o jogo ao público para que se perceba o que era viver nesta indústria, mas também na política. Infelizmente pode não ter mudado muito, mas cortando-se a cabeça do monstro, neste caso Harvey Weinstein, vários homens já têm medo e sabem que devem portar-se bem. Já não era sem tempo e sempre que uma mulher realiza, produz ou toma uma posição de liderança fico a torcer por ela. É um movimento importantíssimo, como o movimento para aumentar a diversidade nas equipas de trabalho. O mais importante é os ambientes de trabalho representarem a população, que é diversa.



# Há 25 anos os Pavement decidiram ser eles mesmos – o que quer que isso fosse

O estranho *Wowee Zowee* não catapultou os Pavement para o sucesso que os esperava – mas a banda nunca esteve para aí virada. O percussionista Bob Nastanovich conta que sempre lhes interessou mais fazer o que lhes parecia acertado em vez daquilo que os outros pensavam que deviam fazer.

Daniel Dias

**N**ão é que, durante os tempos em que estiveram activos, os Pavement alguma vez tivessem sido uma banda com fãs a fazer fila para comprar o novo álbum, mas, a 11 de Abril de 1995, aqueles que pegaram numa cópia de *Wowee Zowee* e encostaram a agulha ao vinil devem ter ficado confusos. Um piano indeciso nos primeiros segundos da faixa de abertura insiste na mesma nota até encontrar uma progressão de acordes que vá ao encontro da melancólica guitarra acústica que o acompanha. Stephen Malkmus canta sem ondas de distorção que lhe escondam a voz. Um sotaque britânico estranho e uma história sobre... Nozes brasileiras?

No mínimo, as letras que vão do “tudo e mais alguma coisa” ao “nada em particular” mantêm-se. Mas não há nada neste desconfiado arranque que lembre o refrão com açúcar de *Cut Your Hair*, esse quase-sucesso do grupo. Onde é que estão os *singles*? Não era desta que os rapazes, que lá tinham conseguido os seus 15 minutos de MTV no ano anterior, iam dar o salto?

Acontece que, ao terceiro disco, os Pavement – que querem celebrar o seu 30.º aniversário no NOS Primavera Sound, se até lá o novo coronavírus deixar de trocar as voltas ao mundo – transformaram-se no grupo que até então ainda não tinham conseguido ser. Unido como nunca e, acima de tudo, disposto a atirar aquilo que lhe apetecesse à parede.

## Aquele apaixonante ar de quem não quer nada com a coisa

A história dos Pavement é deliciosamente estranha desde o início. A banda nasce à porta da década em que *geeks* com guitarras e uma tendência para o desajuste passam a ser as novas referências. Stephen Malkmus gostava tanto dos R.E.M. como dos The Fall. Adorava os Television, mas não queria ter nada a ver com o perfeccionismo de Tom Verlaine. No limite, fazia de tudo para dar a entender que tudo o que fazia saía sem esforço.

As canções iniciais são escritas com o amigo Scott Kannberg (mais conhecido como Spiral Stairs) e gravadas no estúdio caseiro de Gary Young – que, em palco, tocava bateria sempre que não estava a correr de um lado para o outro ou a tentar fazer o pino. Tanto nas gravações mais rudimentares (*Slay Tracks*) como no

primeiro álbum propriamente dito (*Slanted and Enchanted*), há *punk* a puxar para o *noise* e, bem lá no fundo da mistura, camuflado entre o som abrasivo e aquele apaixonante ar de quem não quer nada com a coisa, o rasto de uma canção *pop* genial.

O resto do colectivo compõe-se aos poucos. Mark Ibold junta-se para tocar baixo e Bob Nastanovich para, explica ao Ípsilon, “ser o *roadie* e o condutor oficial da banda. São duas funções que consigo desempenhar bastante bem”, brinca. A presença de Nastanovich “ganhava significado” nos concertos. Era o animador do espectáculo ao vivo – por mais que, musicalmente, a sua função fosse reduzida. “Eu nunca soube tocar um instrumento na minha vida. O Stephen chamou-me para bater em dois bombos porque queria alguém que conseguisse contar os compassos nas músicas, caso o Gary estivesse demasiado bêbedo para tocar em condições.”

A saída do imprevisível Young – que, nos melhores e piores momentos, foi parte importante da história do grupo, até porque “mais ninguém naquela altura tinha um *freak* como ele, capaz de intrigar as pessoas” –, substituído por um menos errático Steve West, coincidiu com uma reinvenção para os Pavement. Malkmus não abandonaria por completo a desarrumação ou o caos que transformou em pilares da sua escrita durante os anos 90, mas também não se importou de limpar um pouquinho as guitarras. “Depois de algum tempo, o Stephen chegou à conclusão de que já tinha feito o que queria no que diz respeito ao *lo-fi*”, sugere Bob Nastanovich. “A partir de certa altura, tornámo-nos ‘*medium-fi*’.”

O resultado: *Crooked Rain, Crooked Rain*, álbum lançado em Fevereiro de 1994, dois curtos meses antes da morte de Kurt Cobain. “Na altura, a indústria musical decidiu que queria encontrar os ‘novos Nirvana’. De certa forma, fomos empurrados para essa categoria. Nós e mais 50 bandas, na verdade. A Matador [editora independente que lançou os cinco discos de estúdio dos Pavement] não queria ficar para trás na luta por atenção, e, por isso, deu-nos uma chance com a *Cut Your Hair*.”

*Cut Your Hair* é um exemplo clássico da música *pop* perfeita escrita pela banda nada pronta para se dar a conhecer como o novo sabor do Verão. Um caso não muito diferente do de *Here Comes Your Man*, dos Pixies, ou ainda de *Once in a Life-* ▶

“Ainda bem que soubemos acabar antes de nos tornarmos uma paródia de nós mesmos. Foi uma viagem engraçada, uma maneira bastante fixe de vivermos a nossa fase de jovens adultos. Ninguém morreu, ninguém foi preso. Não nos podemos queixar”  
Bob Nastanovich

► *time*, dos Talking Heads. E, nesse que é talvez o melhor projecto dos Pavement, não era a única faixa que podia ter sido um hino de rádio para os miúdos *indie* – que, a meio da década, viam vários nomes incontornáveis desse *rock* mais cru e esquelético, como os Sonic Youth ou os Dinosaur Jr., a tentarem a sua sorte no mercado dos grandes peixes, uns mais graciosamente do que outros. “Ficou estabelecido que aqueles grupos que costumavam ser *underground* agora iam começar a ser ‘*overground*’.”

Os Pavement não tomaram conta do mundo com *Cut Your Hair*, mas, até à altura, nunca tinham tido tamanha exposição na curta carreira. O vídeo do tema foi parar ao programa *Beavis and Butthead*, coisa que, nos anos 90, significava alguma coisa. Os jovens californianos já tinham o respeito e a adoração de toda uma comunidade que construía as suas *mix-*

*tapes* através de incansáveis pesquisas nas lojas de discos locais e um ouvido atento às rádios universitárias. Se, num álbum seguinte, quisessem cruzar a ponte que outros já tinham atravessado, só dependiam deles. *Wowee Zowee* ia ser esse álbum.

### Não há nada de errado com o “completamente diferente”

“Muitas pessoas interpretaram o *Wowee Zowee* da maneira errada e ficaram com a impressão de que estávamos a mostrar o dedo do meio à indústria. Mas nunca faríamos uma coisa dessas.” O terceiro disco dos Pavement é, por falta de melhor palavra, estranho. 18 músicas em 55 minutos que juntam aos sons do seu predecessor uma mistura (aparentemente) pouco temperada de *punk*, *hardcore*, *country*, *blues*, *rock* experimental e falso *funk*. “O álbum foi muito importante para a nossa his-

tória porque foi o primeiro – e único – em que os cinco membros participaram activamente na criação das canções”, clarifica Nastanovich. “A digressão que fizemos para o *Crooked Rain* foi tão grande que acabámos por ficar cansados dos nossos temas. Quando voltámos a entrar no estúdio, decidimos fazer uma coisa completamente diferente.”

Mas e se não houvesse nada de errado com o “completamente diferente”? E se o facto de *Wowee Zowee* ser difícil de “descodificar” ajudasse a fazer com que seja, talvez, o último momento “clássico” da banda de Stephen Malkmus?

O ritmo alucinante e espontâneo de *Best Friend’s Arm* ou *Flux=Rad* lembra o melhor dos tempos em que os Pavement eram não mais do que dois amigos numa garagem e um baterista descontrolado. A balada *Black Out* opta pelo caminho inverso e serve-se da subtilidade para mostrar uma vulnerabilidade que, por um segundo, quase desafia o estereótipo de que Malkmus não queria saber de nada nesta vida. *Extradition*, *Grave Architecture* e *Rattled by the Rush* percorrem estilos e velocidades conforme querem. *AT&T* trabalha algures no ziguezague entre a tormenta e a leveza que torna inesquecíveis as melhores composições de *Crooked Rain*. *Father to a Sister of Thought* ou *Grounded* escapam a adjetivos convencionais e são duas das melhores músicas do grupo.

A banda de Stephen Malkmus experimentou tudo o que dava para experimentar em *Wowee Zowee* – e saiu do estúdio sem se importar com a curva na trajectória que isso poderia implicar. Mais do que tentar fazer um esforço para corresponder a expectativas, os Pavement decidiram ser eles mesmos – o que quer que isso fosse.

Após o lançamento do disco, os mais cínicos disseram que o grupo tinha medo do sucesso. Criticavam o que diziam ser um acto de auto-sabotagem. O mundo era dos Pavement se não tivessem feito algo com arestas tão esticadas e ângulos tão obtusos, diziam. Malkmus confessa que fumou muita marijuana durante as gravações de *Wowee Zowee*, mas avança que, na altura, “aquelas canções pareciam *hits*”. Nastanovich também desvaloriza a teoria do envenenamento voluntário. “Nunca fizemos nada com a intenção de fracassarmos. Se fracassámos, foi sem querer”, ri-se.

“Se vais tocar numa sala com ca-



MICK HUTSON/REDFERNS/BETTY IMAGES

**A história dos Pavement é deliciosamente estranha desde o início. A banda nasce à porta da década em que geeks com guitarras e uma tendência para o desajuste passam a ser as novas referências**



# Stephen Malkmus e a vida depois de uma certa banda

pacidade para mil pessoas, queres mil pessoas a assistir. É óbvio que queríamos vender discos. Mas, ao mesmo tempo, não queríamos comprometer a nossa maneira de fazer as coisas”, sublinha o percussionista. “Nunca quisemos ser uma banda medíocre e ceder às vontades de companhias ou agentes. Para nós, foi sempre mais interessante fazer o que nos parecia o mais acertado em vez daquilo que as outras pessoas pensavam que devíamos fazer.”

É por isso, sublinha, que os Pavement sempre gostaram de trabalhar com a Matador. “Eles sempre nos deram espaço para brincarmos à vontade. Quando recebiam os nossos discos, podia até acontecer não serem os maiores fãs, mas não os iam rejeitar. Podiam, talvez, esperar que fôssemos mais *marketable* – mas não nos iam dizer isso na cara.” Ao se fazer pouco *marketable*, o grupo não agarrou nenhum lugar de topo nas tabelas. Não que estivesse para aí virado. Preferiu criar um dos seus registos mais importantes e influentes.

Depois do labiríntico *Wowee Zowee*, os Pavement voltaram a “deixar de ser uma banda ‘normal’ e o Stephen voltou a ter que se responsabilizar por 90% do trabalho”. Seguiram-se o mais polido (mas não menos perspicaz) *Brighten the Corners* e *Terror Twilight*, álbum onde pequenos diamantes (*Spit on a Stranger* ou *Platform Blues*, por exemplo) mascararam a pulsação inconsistente.

Ao longo dos anos, o grupo sempre soube que, se alguma vez fizesse asneira, podia contar com a útil reprimenda dos fãs. “Durante muito tempo, pensei que as pessoas assistiam aos nossos concertos como quem torce por uma equipa de futebol muito má. ‘Se calhar eles vão ser bons hoje’ ou algo do género”, brinca Bob Nastanovich. “A franqueza de quem nos ouvia acabou por nos ajudar imenso.”

O fim da banda é anunciado sem ensaio, no fim de um concerto, em 1999. Ao fim de quase uma década, Malkmus fartou-se da reputação de puto *slacker* que nunca teve pachorra para levar o que quer que fosse a sério – por mais que lhe caísse que nem uma luva.

“Ainda bem que soubemos acabar antes de nos tornarmos uma paródia de nós mesmos”, recorda o percussionista. “Foi uma viagem engraçada, uma maneira bastante fixe de vivermos a nossa fase de jovens adultos. Ninguém morreu, ninguém foi preso. Não nos podemos queixar.”

---

*Traditional Techniques* é uma magnífica surpresa no catálogo Stephen Malkmus. Maquilha-se de folk-rock psicadélico, mas não esconde a natureza do seu autor. Ele sabe que nada poderá fazer quanto ao peso do legado dos Pavement, mas não se deixa abater. A obra que criou desde 2001 não engana. Clássico moderno, o nosso jovem cinquentão. *Por Mário Lopes*

---



MARTYN GOODACRE/GETTY IMAGES

**Traditional Techniques** entrará diretamente para um lugar destacado na discografia Malkmusiana

O ano passado, Stephen Malkmus fez o inesperado e lançou *Groove Denied*, álbum de electro-rock que o apanhou a mexer em botões de sintetizadores e em caixas-de-ritmo. Este ano repete a façanha. Inflexão de 180º e ei-lo a criar uma delícia de folk-rock psicadélico rodeado de guitarras acústicas, flautas, instrumentos de cordas e de percussão afegãos e indianos ou *pedal-steel* totalmente americano. Todo um ambiente muito 60s californianos, mas não exactamente. Tudo muito agora, porque Malkmus não sabe fazer diferente. “*Peak interaction, never a dull moment*”, diz um refrão, e isto é agora: venha a nós o vosso reino de “*Amazon wheat fields and rivers of Red Bull*”.

*Traditional Techniques* é o título e o disco entrará diretamente para um lugar destacado na discografia Malkmusiana. Sabê-lo iria deixá-lo feliz, mas essa felicidade será sempre acompanhada de uma comichãozinha. A questão é a seguinte: Stephen Malkmus tem consciência que, antes do percurso a solo, criou uns certos Pavement e que, quanto a eles, nada poderá. Tudo o que chegou depois será avaliado como ficando a quem.

Quando da edição de *Wig Out at the Jagbags*, o sexto álbum pós-Pavement, Malkmus dava conta ao Ípsilon, com espanto, da devoção gerada pela banda nascida no seu

quarto de estudante na Universidade da Virgínia, no final dos anos 1980: “Neste site chamado *Consequence of Sound* escreveram um artigo de dimensão Moby Dickseana sobre os 15 anos, ou os 20 anos, já não me lembro, que passaram sobre a edição de um álbum nosso qualquer”. É com esta sombra que Malkmus tem vivido. E ele, apesar do espanto, sabe-o perfeitamente. “Não se consegue ultrapassar a consciência de que aquele momento, os teus tais 15 minutos, dificilmente acontecerão novamente”, concedia.

Aconteceu como se nada de especial se tivesse passado. Em 1999 os Pavement acabaram e o mundo até pode ter chorado o seu fim, mas para essa banda gloriosamente destrambelhada, cabeça ganzada em espírito literato, o fim nada tinha de trágico. Em 2000, reuniu à sua volta os Jicks, trio formado por Mike Clark, Joanna Bolme e Jake Morris que está para ele como os Crazy Horse para Neil Young – ou seja, são uma banda que liberta um ponto vital da criatividade do seu líder e que responde intuitivamente aos seus estímulos. Em 2001, chegou o primeiro álbum a solo, luminosa confluência de apontamento quotidiano surrealista e comentário social em cenário de fantasia, e de um som, tornado marca autoral, que ouvimos como centrífugadora de Velvets, Barretts, Mark E. Smiths, Big Stars, punks, garages, psicadelismos e indie-rocks.

Álbum após álbum, de *Pig Lib* (2003) a *Face the Truth* (2005) e daí para *Real Emotional Trash* (2008), nada mudou substancialmente. Não mudou sequer quando os Pavement se reuniram pela primeira vez, em 2010, para uma digressão – chegou depois *Mirror Traffic* e Malkmus continuou Malkmus. Não mudou quando foi viver durante uns tempos para Berlim – *Wig Out at Jagbags* foi o resultado dessa

vivência, mas nada na música o denuncia. “Não estou a tentar mudar a natureza do meu restaurante e oferecer ao cliente novos paladares para conseguir sobreviver”, explicava ao Ípsilon. A questão que enfrentava à medida que os anos passavam e a discografia aumentava era peculiar. Não se notava em momento algum cansaço pela repetição de uma fórmula e não lhe podíamos apontar um aburguesamento. Nunca sentíamos que a música fosse obra de alguém a tentar recuperar, sem sucesso, a riqueza do passado. Pelo contrário. O seu drama era outro e um artigo recente da rádio pública americana, a NPR, denunciou-o com humor: “Os seus álbuns eram todos muito bons, mas também bastante semelhantes, e ele nunca teve um falhanço total ou um *flop* do qual ressurgir. ‘Tipo talentoso ainda é talentoso’ é uma história aborrecida”.

Talvez por isso seja tão interessante ver o que lhe tem acontecido no último par de anos. *Groove Denied*, que a sua editora pediu para adiar quando primeiro apresentado por Malkmus – o óptimo *Sparkle Hard*, gravado com os Jicks, surgiu em 2018 no seu lugar –, foi uma belíssima surpresa. Agora, motivado por Chris Funk, dos Decemberists, que assumiu a função de produtor e que lhe reuniu uma banda à porta de casa, pormenor importante para um homem de família de 53 anos, pai de duas adolescentes, chega este magnificamente concretizado *Traditional Techniques*.

“Não tenho medo de mostrar onde estou a ir buscar inspiração, mas se lhe inculcar a minha personalidade e a minha paixão, vai transparecer que a música não é de ninguém que não eu próprio”, dizia quando esta passagem pela folk psicadélica era ainda uma miragem. “Claro que qualquer um pode dizer exactamente o mesmo e, ainda assim, soar a uma versão merdosa do Neil Young. Mas depois de tanto tempo, parece-me que esse não é o meu caso”. Não é, claramente.

Quem mais faria um álbum onde delicadezas de cantautor da mítica Laurel Canyon, a dos anos 1960 e 1970, convivem com folk tradicional americano abrindo portas a paisagens orientais, enquanto se escrevem sátiras ao sonho hippie? Quem mais poria em cena o advogado de um delincente juvenil a lidar a culpa do seu privilégio, ou quem abordaria o universo *online*, seus obcecados e seus empreendedores, cantando entre cítaras e música encantatória expressões como “*high churn rate*”, “*risk aversion*” e “*peak interaction*”, ou seja, “o tipo de jargão que te dá a volta ao estômago”, como as classificou o autor da canção?

Três décadas depois do início dos Pavement, duas depois do fim destes e do início do percurso a solo, Stephen Malkmus está diferente, Stephen Malkmus é o mesmo. Continua a ser um prazer seguir o jovem cinquentão.



**Traditional Techniques**  
Stephen Malkmus  
*Domino; distri. Universal*



## Gonçalo Frola

*Every Bad* é um magnífico álbum de guitarras, fundado no pós-punk e na escrita escancarada de Dana Margolin. Sem medo de contradições, convidando a vasculhar canções ardentemente íntimas.

Quando à nossa volta vemos cada vez mais gente munida apenas de certezas sobre o mundo, sobre si e sobre os outros, perorando repetidamente sem que seja solicitada para tal, dando lições acerca das mais diversas temáticas, quando à nossa volta encontramos especialistas em tudo e mais alguma coisa que fazem uso constante de expressões como “metam isto nas vossas cabeças”, “aprendam de uma vez por todas” e “convençam-se do que estou a dizer-vos”, esbanjando teorias que deviam ser lei e que assumem o seu lugar iluminado entre um bando de ignorantes (todos os outros) que precisa que lhe esfreguem as verdades na cara, alguém como Dana Margolin, vocalista das inglesas Porridge Radio, é um bálsamo sem preço. Margolin canta magnificamente as suas dúvidas constantes, as suas incertezas flagrantes e toda uma panóplia de contradições sem medo de assim se expor ao mundo. Não sabe fazê-lo de outra forma, num misto de inocência e de falta aguda de cinismo que nos puxa de imediato para dentro das suas canções.

*Every Bad*, o segundo álbum do quarteto composto ainda por Georgie Stott, Maddie Ryall e Sam Yardley, não se preocupa em construir narrativas lineares, não parece importar-se com a irrupção de frases ou elementos discordantes e contraditórios. Ao telefone com o Ípsilon, de garganta dorida e com dores de cabeça (atenta aos sintomas que a levavam a pensar que poderia ser mais uma presa da covid-19) num período anterior ainda à notícia de um primeiro-ministro britânico infectado, Dana Margolin confirma a sua indiferença perante a coerência. É um conceito que não lhe desperta especial afeição e que lhe parece limitadora da forma como afirma “experimentar a vida”. “A maneira como me sinto ou penso sobre muitas coisas muda tão drástica e rapidamente”, diz-nos, que seria um desperdício de energias consumir-se com qualquer vigilância em relação a uma eventual coerência – e isso vale tanto para os seus gestos de cidadã quanto para aqueles que carregam uma intenção artística. “Sinto que tudo isso é decorrente da minha própria confusão acerca da vida.”

Nem de propósito: o primeiro tema que escutamos em *Every Bad* (segundo álbum de uma existência pública das Porridge Radio, precedida



E. L. HARDWICK

# Repetição + vulnerabilidade

**Every Bad, o segundo álbum do quarteto composto por Dana Margolin, Georgie Stott, Maddie Ryall e Sam Yardley, não parece importar-se com a irrupção de elementos discordantes e contraditórios**

de um par de demos subterrâneas) chama-se *Born confused* e é uma asunção plena de que esse estado de confusão é uma condição natural a Dana Margolin. “*And baby, I was born confused / So I don't know what's going on / Maybe nothing's going on*”, canta, e é como se nos estendessemos um convite para entrarmos na sua cabeça, com permissão para vasculhar o seu interior. Até porque, mesmo que não fosse essa a intenção, o primeiro verso que lhe escutamais, logo nos segundos iniciais do álbum, convocam-nos para tudo aquilo que se segue – “*I'm bored to death, let's argue*”. Quase até ao último momento, lembra a vocalista e guitarrista, o tema eleito para o arranque era *Pop song*, canção de uma melancolia constante, indie pop sonhadora, belissimamente submergida em tristeza, próximo daquilo que conhecíamos dos Lush (a banda de Miki Berenyi) nos anos 90, com claríssimo carimbo 4AD. No último instante, *Pop song* cedeu a *pole position* a *Born confused*, tema que empurra *Every Bad* muito mais no sentido certo – há aqui um nervo mais exposto e uma frase a latejar de forma repetitiva que revela outra das marcas mais sedutoras da escrita de Dana Margolin. Depois de cantar um “*thank you for leaving me*” que até pode ser entendido de forma literal, vindo do orgulho ferido de uma mulher abandonada que quer preservar a dignidade, depois de deixada a chafurdar nas ruínas de um amor falhado, e que prefere a dor honesta a viver na mentira, Margolin (e a segunda voz de Stott) passa metade do tema a repetir o verso “*thank you for making me happy*”. Só que estas palavras comecem por soar doces e apaziguadas, para ir mudando de tom à medida que a repetição se instala e o verso em espiral se torna primeiro irónico, depois acintoso, terminando num desespero de quem não consegue já ter as emoções sob controlo e só já parece querer castigar o outro, gritando-lhe uma frase que diz exactamente o contrário do que enuncia.

Este efeito de repetição é um recurso frequente em Dana Margolin (confirmar em *Lilac*, na periferia de PJ Harvey), sobretudo quando ligado a essa característica de deformar e esculpir diferentes significados a partir das mesmas palavras, numa postura quase teatral de relacionamento com as suas letras. “Estou mesmo a tentar perceber aquilo que sinto e

aquilo que penso na repetição das ideias e nas pequenas alterações”, confirma. “Gosto muito da repetição e sinto que também me puxa para as canções dos outros quando as oiço. Gosto muito dessa sensação de repetir algo e de dizê-lo em voz alta simplesmente para testar se é verdade. E tento perceber se de cada vez que o digo sinto algo diferente.” Por isso mesmo, acontece, nalguns casos, que o sentido original se perca e se transforme em algo diferente; noutras ocasiões, reconhece Margolin, “as canções dão a volta e acabam por regressar ao significado original”.

Embora raramente se esqueça do momento exacto em que cada uma das narrativas a passou a habitar, também já deu por si a surpreender-se com sentidos que optam por apenas se revelar passado algum tempo. Numa das demos de circulação restrita, antes de a vida do grupo ganhar um primeiro assomo de notoriedade pública com *Rice, Pasta and Other Fillers* (2016), Dana acabaria por perceber, passados seis meses de ter terminado as canções, que acabara de “escrever todo um álbum de separação amorosa”. “Seis meses mais tarde, estava a separar-me e ao ouvir de novo aquilo pensei ‘Uau, como é que não me apercebi de que esta relação estava doente?’.” As canções, nesse caso, perceberam-no antes.

### Como os Coldplay

A edição de *Rice, Pasta and Other Fillers* passou bastante despercebida. O disco era ainda uma evidente extensão das canções que Dana começara a imaginar fechada no quarto e foi gravado, com parcos meios próprios, num regime de desenrascão *do it yourself*. A qualidade melódica de Margolin, aliada a uma crueza indisfarçável e que está colada à pele da essência das Porridge Radio, prometiam voos maiores, mas também podiam ser meras pistas que esbarriam num beco sem saída. *Rice, Pasta and Other Fillers* revelava ainda um outro catálogo de referências – *Barks like a dog*, um dos grandes temas do disco, permitia atestar o confesso endeusamento de Cat Power. “Quando estava a começar a tocar guitarra e a escrever as minhas canções aprendi muitos temas da Cat Power, do Neil Young e da PJ Harvey, adoro a forma como escrevem letras”, conta.

O universo musical das Porridge Radio abasteceu-se também da noção



**Every Bad**  
Porridge Radio  
*Secretly Canadian*;  
distri. Popstock



“Aquilo que obtenho em ser e mostrar-me vulnerável é muito maior do que aquilo que obteria se não o fizesse. Daí que, mesmo sendo embaraçoso e duro, também me dê muita alegria, prazer e catarse”  
Dana Margolin

muito punk de que Dana Margolin gostava de bandas que a “faziam acreditar que podia pegar numa guitarra e nem sequer precisava de saber tocar para fazer alguma coisa”. Três acordes eram suficientes para dar forma a uma qualquer ideia, antes sequer de sentir que tinha um mínimo de competência técnica para o fazer. Tratar-se de uma banda de guitarras é, portanto, uma consequência dessa facilidade e a urgência que pulsa nas canções do grupo corresponde a uma qualidade despertada pelo curtíssimo espaço de tempo entre a ideia inicial e a sua concretização imediata. A fértil cena DIY de Brighton, a cidade costeira – “uma pequena cidade que se pode atravessar em meia hora, em que podemos ir a pé a casa de amigos em 10 ou 20 minutos e onde estamos sempre perto do mar”, descreve – onde a banda nasceu, ajudaria a moldar a identidade musical do quarteto. “Agora vivo em Londres e sinto que talvez tenha ultrapassado esse período da minha vida”, suspeita Margolin, “mas estar em Brighton enquanto escrevia as canções de *Every Bad* foi uma parte muito importante do processo.”

Até porque Dana Margolin não esconde o quanto as suas canções de filiação pós-punk partem de “um lugar muito pessoal e autobiográfico”. Refere-se, inclusivamente, à admiração pelos norte-americanos Slothrust, devido às letras “muito inspiradoras” de Leah Wellbaum, por serem “igualmente autobiográficas, lúdicas, depressivas, divertidas e confusas, tudo ao mesmo tempo”. *Every Bad*, apesar de subir uns quantos degraus no que diz respeito à qualidade do registo (em estúdio) e ao polimento das canções (nomeadamente nos arranjos, ajudados aqui e ali pelo violino de Maria Marzaioli, da banda Slum of Legs), mantém as canções de Margolin no seu *habitat* natural – o da intimidade e da vulnerabilidade.

“Sim, é verdade que as minhas canções são muito vulneráveis e aquilo que tento fazer é criar esse sentimento de intimidade”, reconhece. Mesmo quando a vulnerabilidade se manifesta em temas nervosos como *Sweet*, canção pendular, dividida entre momentos de acalmia ansiosa (quando Dana canta que rói as unhas até ao sabugo e que a minha mãe acha que ela se encontra à beira de um esgotamento nervoso) e explosões de quem está à beira do colapso, num yin e yang musical muito ao jeito dos Pixies.

Esta vulnerabilidade tem sido motivo de debate em várias entrevistas das Porridge Radio, devido sobretudo à autoconsciência da Margolin no momento em que rouba as canções ao ambiente seguro do seu quarto e as mostra a um mundo cada vez mais alargado.

“Não penso muito nisso quando estou a compor”, comenta, “mas quando se trata de partilhar aquilo que escrevo a minha vulnerabilidade torna-se muito óbvia e é nessa altura que tenho de pensar quanto de mim é que estou a revelar e a expor, e se me sinto confortável com isso.”

Aquilo que realmente fascina é que nada disso é disfarçado na escrita. Dana Margolin abre o jogo, escancara o seu mundo e mostra-se preparada para a colisão com o exterior. E supera, de cada vez, a vergonha que reconhece acompanhá-la em cada um destes momentos. “Acontece que aquilo que obtenho em ser e mostrar-me vulnerável é muito maior do que aquilo que obteria se não o fizesse”, remata. “Daí que, mesmo sendo embaraçoso e duro, também me dê muita alegria, prazer e catarse. Creio que é o mesmo que se passa nas nossas vidas com as relações – quanto mais vulneráveis e abertos, mais obtemos daquilo que construímos com os outros.”

Com um registo vocal que lembra, amiúde, Justine Frischmann, a voz das desaparecidas Elastica, Dana Margolin é prodigiosa na exploração melódica de canções fundadas num universo pop/rock britânico que nada traz de revolucionário. E que, com o excelente *Every Bad*, estão a conquistar um público cada vez mais numeroso. Em entrevista à revista *New Musical Express*, chegou a dizer – num momento de desarmante ironia – que gostaria de ser tão grande quanto os Coldplay. Nada que possa, ainda assim, encarar como uma traição à intimidade e vulnerabilidade das canções da sua banda. As músicas continuam a ser íntimas para si, garante, e é relativamente indiferente que a partilha se faça “perante mil ou 20 mil estranhos”. “Mas não tenho qualquer controlo sobre isso e só consigo pensar em hoje, amanhã e, talvez, na próxima semana.” Uma próxima semana que, na altura em que falou com o Ípsilon e devido à sua quarentena, na melhor das hipóteses lhe permitiria rever um par de amigos. Nem sempre os planos se concretizam. E nem sempre isso é mau.

# de = Porridge Radio

## Pop

### Banda sonora para uma pandemia

Uma edição simultânea para os “tempos estranhos” que vivemos. Um é um disco para quando as coisas ficarem bem. O outro...

Por Gonçalo Frota

**Ghosts V: Together**  
Nine Inch Nails  
The Null Corporation



**Ghosts VI: Locusts**  
Nine Inch Nails  
The Null Corporation



Talvez a culpa tenha sido de Johnny Cash. Ou melhor, talvez a culpa tenha sido de Rick Rubin. Foi Rubin quem convenceu Cash a gravar *Hurt*, dos Nine Inch Nails, numa das sessões para o quarto

volume das suas *American Recordings*. Depois, a versão dolorosamente solitária de Johnny Cash para o monumento de devastação emocional criado por Trent Reznor havia de tornar-se o último grande sucesso da longa carreira do *countryman*. Talvez tenha sido essa visibilidade, portanto, a levar Lil Nas X a tropeçar no volume *Ghosts I-IV*, uma colecção de instrumentais que os Nine Inch Nails lançaram em 2008, e a descobrir no tema *34 ghosts IV* o rastilho certo para canção country-rap *Old town road*. Depois, a rede social Tik Tok fez o resto, espalhou Lil Nas X pelos ecrãs e garantiu a Trent Reznor e Atticus Ross (a dupla que hoje assume a designação Nine Inch Nails) uma insólita distinção nos afamados Country Music Association Awards.

Voltando a ouvir agora *Ghosts I-IV*, é fácil identificar nesse material as bases que haveriam de tornar a parceria de Trent Reznor com Atticus Ross cada vez mais requisitada para a composição de bandas sonoras para cinema e televisão – começando pelos filmes de David Fincher *A Rede Social* (2010), *Millennium: Os Homens que Odeiam as Mulheres* (2011) e *Em Parte Incerta* (2014), mas



**Estes Ghosts exploram as qualidades de Trent Reznor e Atticus Ross para a criação de bandas sonoras**

rapidamente alargando a carteira de clientes aos realizadores Jonah Hill, Susanne Bier ou Trey Edward Shults, e até mesmo à animação da Pixar *Soul*, com estreia agendada para este ano. Foi a este registo que os Nine Inch Nails regressaram com o anúncio-surpresa da edição simultânea de *Ghosts V: Together* e *Ghosts VI: Locusts*.

A novidade chegou pelo site dos Nine Inch Nails e pelas redes sociais, através do texto assinado por Reznor e Ross que dava conta de uma decisão baseada nos “tempos estranhos” de isolamento social ditados pelo novo coronavírus. “Embora cada um de nós se defina como indivíduo anti-social que prefere estar sozinho, esta situação levou-nos a valorizar realmente o poder e a necessidade de ligação. A música – escutá-la, pensar sobre ela ou criá-la – sempre foi aquilo que nos ajudou a superar qualquer situação, boa ou má”, escreveram. E concluíam dizendo que, por uma questão de manutenção da sanidade, arregaçaram as mangas e resolveram terminar estes dois volumes.

Como assumem ainda, *Ghosts V: Together* é um álbum “para quando as coisas podem acabar por ficar bem”, enquanto o caso será algo diferente para *Ghosts VI: Locusts* e optam por delegar nos ouvintes quaisquer conclusões. Não é preciso escarafunhar muito para perceber o alcance destas palavras. Até mesmo a escolha das capas é indício suficiente para sinalizar o que nos espera. Ao percorrermos *Together*, torna-se evidente que estes são temas em que os elementos de tensão se encontram de forma subterrânea, criando atmosferas de instabilidade, mas sobre as quais caminham melodias delicadas, notas pingadas e luminosas de pianos tranquilizadores. Como se a beleza subsistisse e pairasse por cima de qualquer ameaça, completando o seu percurso sem se deixar caçar pelo desespero – é por aí que avançam *Letting go while holding on* ou *Together*; ou, em condições mais extremas, *Apart*.

Parece, na verdade, um guião para os dias que vivemos, numa sugestão de que tudo acabará por

passar. Em especial em temas como *With faith*, quando os teclados sobrevoam um fundo que passa tangente à música sacra, característica que regressa em *Your touch* e em *Hope we can again*. Esse lado mais sedativo que vigora em *Ghosts V* não transita depois para *Ghosts VI*. Logo aos primeiros segundos de *The cursed clock*, percebe-se que o piano capaz de levitar no primeiro disco, adopta aqui um tom obsessivo, soturno, agarrando-se com total precariedade à tal sanidade que Reznor e Ross dizem querer preservar.

E aquilo que não demorará a revelar-se em *Locusts* (não por acaso o título alude aos gafanhotos bíblicos do Apocalipse) é uma insistência nestas esquinas lúgubres, habitadas por elementos jazzísticos (os excelentes *Around every corner* e *The worriment waltz*, com os sopros a lembrarem, inevitavelmente, a imagem das trombetas do Apocalipse) ou imersos num ambiente sufocante (dir-se-ia que *When it happens* é o lado sombrio da música de Thomas Newman para *American Beauty*). *Just breathe*, título todo ele provocação, faz das esparsas notas de piano objectos cortantes, *Turn this off please*, quase a fechar, soa a música escuríssima, cuspidada do fundo de um poço, quase insuportável. Em certa medida, *Locusts* escuta-se como um único longo tema, com motivos que se repetem e carregam a sonoridade obsessiva que percorre os envolventes e perturbadores 83 minutos deste volume.

Em direcções diferentes, estes *Ghosts* continuam a explorar as qualidades de Reznor e Ross para a criação de bandas sonoras. Desta vez, no entanto, e por muito que este material existisse já em estado avançado, aquilo que nos oferecem é a banda sonora para um presente cheio de todas estas nuances e contradições: esperança e desespero, fortalecimento de laços e condenação social, abraços virtuais e policiamento dos comportamentos alheios. Muitas vezes percorrendo tudo isso no espaço de minutos. Como duas metades de um mesmo tempo, visíveis em simultâneo.

### O álbum do isolamento de Nicolas Jaar

Uma sonoridade que projecta o ouvinte nas suas fantasias. Ruas vazias, ruídos distantes, melancolia urbana.  
Por Vítor Belanciano

**Cenizas**  
Nicolas Jaar  
Other People



Ao contrário do que talvez fosse expectável as últimas semanas têm sido efervescentes no que toca ao lançamento de álbuns recomendáveis. *Heaven To a Tortured Mind* de Yves Tumor, *We Are Sent Here By History* de Shabaka & The Ancestors [ver texto nestas páginas], *Less Is Moor* de Zebra Katz, *Empty* de Nils Frahm, *A Written Testimony* de Jay Electronica, *Every Bad* dos Porridge Radio [ver texto nestas páginas] ou *Kriola* de Dino d'Santiago são apenas alguns exemplos.

Mas de todos, talvez aquele que, involuntariamente, melhor parece captar estes tempos de isolamento social e de suspensão de certezas é *Cenizas*, do americano-chileno Nicolas Jaar. Parece funcionar como síntese do seu percurso, iniciado em 2011 com o excelente *Space Is Only Noise* e continuado com o não menos relevante *Sirens* (2016), concebido já em parte com Trump no horizonte. Ao mesmo tempo foi concebendo projectos paralelos como *Against All Logic* ou *Darkside* (com Dave Harrington), e criando projectos específicos para instalações artísticas sobre mudanças climáticas e outros temas da agenda política, ao mesmo tempo que continuava a sua editora, Other People, e desempenhava papel central em *Magdalene*, álbum de 2019 de FKA Twigs.

Em todas as suas acções está

presente essa ideia de que a música electrónica pode ser uma forma de protesto, de resistência, articulando e tentando dar sentido ao universo à nossa volta. Já em 2012, quando com ele falámos, essa ideia estava presente. Essa vertente abertamente política da obra talvez lhe tenha sido cedida pelo pai, o artista e activista chileno Alfredo Jaar, embora a aprendizagem musical diversificada seja herança mais devedora da mãe, a ex-bailarina americana Evelyne Meynard.

Nessa entrevista confessava que tanto ouvia jazz, fado, morna, rock, ambientalismo ou house dançante. Não é que essas linguagens sejam uma influência evidente no cômputo geral do seu trabalho. Estão lá mais como indícios, murmúrios, qualquer coisa que se presente mas não se vislumbra. E isso nunca foi tão evidente como no presente álbum, o mais abstracto e atmosférico do seu percurso. Aqui não existem canções electrónicas que se aproximem de um desenho clássico. Ouve-se a sua voz a espaços, mas é mais spectral do que real, marcando mais uma ausência do que uma presença. O resto é captação de ambientes, resquícios de jazz e minimalismos electrónicos, que tem como resultado algo de singular, bem urdido e paciente. É o tipo de sonoridade que projecta o ouvinte nas suas fantasias. Ruas vazias, ruídos distantes, melancolia urbana. Uma realidade que parece fora da realidade.

A maior parte do álbum foi criado em isolamento. Queria refugiar-se da negatividade à volta. Não saiu como planeado. Um incerto sentimento de desolação não o abandonou, acabando por criar uma obra de interrogação existencial, não só em relação a si próprio mas também em relação ao mundo, que o conduziu para a exploração de zonas cinzentas da sua música. O que resulta daí é uma magnífica obra, que parece conter algo de fantasmagórico, como se tivesse renunciado o que aí viria. Ou então, o que talvez vá dar ao mesmo, seja mais uma prova de que aquilo que estamos a vivenciar não é, afinal, assim tão



**Um disco fantasmagórico, como se tivesse antecipado o que aí viria...**

surpreendente. Os indícios já pairavam por aí.

## Não há confusão na fusão de Thundercat

Todos os gêneros musicais vivem naturalmente na música de Thundercat. Por Gonçalo Frota

It Is what it Is  
Thundercat  
Brainfeeder

★★★★★



Para todos aqueles que são mais atentos às fichas técnicas dos discos de muita da produção recente nesse amplo espaço de intersecção entre soul, funk, jazz e hip-hop, Thundercat será nome pouco desconhecido e com uma avaliação bastante positiva. É fácil encontrá-lo a contribuir activamente em álbuns de Flying Lotus, Kendrick Lamar, Janelle Monáe ou Kamasi Washington, citando apenas algumas das figuras que convocam a sua invulgar capacidade para inundar de vida qualquer tema com recurso a umas quantas notas de baixo. Largado à solta, parece ser, de igual forma, um criador eminentemente colectivo, partilhando a produção das suas gravações com Flying Lotus (e editando pela Brainfeeder, fundada pelo seu gémeo criativo) e rodeando-se de muitos dos seus habituais comparsas para o estúdio, ao mesmo tempo que se revela um íman para muita da música que, antes dele, namorou numa esplendorosa promiscuidade com os vários géneros de que falávamos acima – de Miles Davis a George Clinton, de Bootsy Colliins a Prince, de Erykah Badu aos OutKast.

Assumidamente construído em cima da morte do rapper Mac Miller, de quem Thundercat era amigo próximo, *It Is what it Is* é um álbum menos diverso do que o anterior e excelente *Drunk* – que se autorizava, aqui e ali, a deixar entrar para a panela ingredientes do universo dos Beach Boys ou Beck. Aquilo que Thundercat deixa cair agora em termos de riqueza estilística é compensado, no entanto, pelo reforço de uma solidez evidente. A perda, o amor e um humor de gargalhada triste (de quem tenta espantar as dores mas continua a senti-las no corpo) são centrais na música que aqui ouvimos, com o conforto recorrente de Thundercat – adepto furioso do não menos furioso baixista Jaco Pastorius – nunca deixar o seu virtuosismo à solta. Se há notas que saem do baixo em correria, isso deve-se sempre a

empurrar o *groove* e acelerar os temas, e nunca para os transformar em exercícios técnicos mascarados de canção.

*I love Louis Cole* é um tema que não deixa dúvidas quanto a isto e mata-nos dois coelhos de uma só cajadada: ergue uma maravilhosa canção sobre o andamento punk da bateria, perseguido por um baixo frenético (pensemos nos N.E. R.D. mais ansiosos), ao mesmo tempo que se liga a esse motor que atravessa o disco e que toma a forma de uma celebração (mais ou menos dorida) dos afectos. Segue-se-lhe no alinhamento o pulsar funk entre os OutKast e Prince de *Black qualls*, sortido rico de talentos para o qual contribuem Steve Lacy, Steve Arrington e Childish Gambino, num tema de balanço irresistível, mas menos pessoal e intransmissível do que *Innerstellar love*, esse espantoso tema em que Thundercat cava o caminho para o saxofone de Kamasi Washington se apresentar como uma aparição.

Aquilo que Thundercat nos lembra no seu quarto álbum que tem de mais apaixonante é a naturalidade com que todos os gêneros musicais vivem na sua música. Ao contrário daqueles que o inspiraram, numa altura (anos 70) em que a fusão era fácil de identificar por meio de A+B, deixando por as costuras expostas, esta súpula de várias músicas de origem comum mas códigos próprios torna tudo líquido e comum. Se Thundercat puxa mais pelo jazz ou pelo funk, tudo o resto vem atrás, e aquilo que escutamos não é um género a sobrepor-se aos restantes, mas antes uma mera característica que, por momentos, se torna mais visível – para se diluir logo em seguida e desaparecer no todo. É isso que faz com que derretamos ao entrarmos em *Funny thing*, *Dragonball durag* ou *Fair chance* (com Ty Dolla \$ign e Lil B). Quando acerta em cheio, Thundercat torna-nos parte da sua música – nascemos e morremos com estas canções.



Quando acerta em cheio, Thundercat torna-nos parte da sua música — nascemos e morremos com estas canções

## Jazz

### Uma furiosa, gloriosa, dança sobre ruínas

O saxofonista Shabaka Hutchings a reafirmar a sua posição como líder criativo imprescindível. Por Mário Lopes

We Are Sent Here By History  
Shabaka & The Ancestors  
Impulse; distri. Universal

★★★★★



Shabaka Hutchings move-se com rapidez e intenção. Fá-lo em palco,

naquele sopro de frases curtas e intensas que extrai do saxofone enquanto o corpo responde aos estímulos do som. Fá-lo enquanto músico e compositor, fá-lo enquanto agente criativo de acção múltipla, dividido entre o futurismo psicadélico sci-fi dos Comet is Coming e o jazz feito catarse percussiva dos Sons of Kemet, com tuba e dois bateristas a apoiarem a reinterpretação moderna do som das festas populares de Barbados, de onde o londrino Shabaka é originário. Além dos Comet is Coming e dos Sons of Kemet, o saxofonista, clarinetista e compositor lidera Shabaka & The Ancestors, quinteto sul-africano que reúne Mthunzi Mvubu (saxofone alto), Ariel Zamonsky (contrabaixo), Nduduzo Makhathini (órgão Fender Rhodes), Gontse Makhene (percussão) e Tumi Mogorosi (bateria).

Só tomando os três em conjunto se torna possível um retrato fiel da visão musical daquele que é uma das figuras mais iluminadas e iluminadoras de uma cena jazz londrina que, para nosso espanto e prazer, se vem assumindo como centro musical imprescindível no presente. Porém, mesmo tendo isso em conta, aquilo que nos oferece *We Are Sent Here by History*, o segundo álbum de Shabaka & The Ancestors e o primeiro do combo para a histórica Impulse – essa, a casa que Coltrane construiu e que é também a casa de Shabaka há um par de anos –, é demasiado poderoso, inspirado e importante para ser visto como mera parte de algo maior.

Gravado entre Joanesburgo e a Cidade do Cabo, conclui, ou melhor, abre num presente em aberto e em mudança violenta a história iniciada em *Wisdom of the Elders* (2016). Aí, o passado interpelava-nos para pesar o presente. Agora, fala-nos desde o futuro em construção. É o som de um mundo que se desmorona para



We Are Sent Here by History denuncia, interroga e questiona o colonialismo, a capitalismo predatório, uma masculinidade tóxica

que outro nasça no seu lugar e dificilmente encontraremos disco mais sintonizado com as convulsões, inquietações e interrogações que se atravessam no nosso caminho. Shabaka diz que é um álbum sobre “o que acontece depois do momento em que a vida tal como a conhecemos não pode continuar” – afirmou-o antes de uma pandemia tomar conta do planeta para pôr tudo em causa, mas a pandemia, na verdade, só parece estar a acelerar um processo anterior em curso.

*We Are sent Here By History* é imaginado como evocação da voz de um *griot*, ou seja, aqueles que no oeste africano são repositórios vivos dos eventos, dos mitos, do folclore, em resumo, da cultura dos seus povos, que registam e transmitem oralmente. Aqui, porém, em vez de o *griot* nos dar conta do passado, assume voz profética. Dança sobre ruínas: “*We are sent here by history/ The lighter gave fire, and was present at the burning/ The burning of the republic/ Burnt the names, burnt the records, burnt the archive/ Burnt the bills, burnt the mortgage, burnt the student loans, burnt the life insurance/ An act of destruction became creation*”.

A voz e as letras, em inglês, zulu e xhosa, são do poeta sul-africano Mthunzi Mvubu, que canta e recita, que relata serenamente e nos encara com fúria. A sua presença é dramaticamente bem doseada – surge no momento certo para que o som ganhe sentido definitivo, ora entoando versos, ora declamando, ora incitando os músicos, ora juntando-se às melodias e ritmos em exclamações e exortações, traduzindo o transe que o som induz.

No coração da música está a agilidade impressionante do contrabaixo, um *groove* intenso, carnal, que o ribombar incessante das congas acentua. Sobre ela, os sábios apontamentos do Fender Rhodes, portal para o céu estrelado que não há-de cair-nos em cima da cabeça. Depois, o diálogo intenso dos saxofones, que se tornam ondas conjuntas de som cobrindo a banda, que assumem a liderança do tema encontrando-se em uníssono, separando-se,

silenciando-se um deles para o solo do outro até se reunirem novamente. Shabaka já referiu que na sua abordagem ao saxofone a maior referência não são lendas do jazz como Coltrane, antes os MCs jamaicanos como Sizzla: “estou ali para cuspir fogo”, explica – e nota-se.

*We Are Sent Here by History* faz-se de diversas camadas. Como expressão dominante, o ambiente *space jazz* da década de 70, mas transformada, em discreta metamorfose, pelos ritmos afro-latinos das Caraíbas (a feérica *The coming of the strange ones*), a força telúrica da tradição sul-africana (as flautas e os cânticos, qual recolha de campo, na base de “*We will work (on redefining manhood)*”), bem como da sua expressão jazz desenvolvida na década de 1960 por Hugh Masekela, por exemplo, mas também, em temas como *Run, the darkness will pass* ou *Finally, the man cried*, o movimento sincopado do funk e a composição por módulos sonoros da era electrónica.

*We Are Sent Here by History* questiona os caminhos que levaram à devastação futuro. Denuncia, interroga e questiona o colonialismo, a capitalismo predatório, uma masculinidade tóxica, a arrogância perante os outros seres com quem partilhamos o planeta. Dos confins do futuro que se anuncia, ergue-se um grito de alerta e ouve-se música, tão física quanto cerebral, de uma intenção e intensidade a que é impossível ficar indiferente. Ouve-se mais que isso: ouve-se um combo dizer-nos em som que é a tradição que nos dá sentido, mas que é precisamente a tradição que tem que ser constantemente contestada, reformulada, mesmo destruída, quando se torna ofensiva para aquilo que descobrimos ser.

Só seremos o que ambicionamos se soubermos o que fomos e o que fizemos uns aos outros. É uma lição importante, principalmente se for dada com esta verve, com esta sensibilidade, com esta intensidade, com a urgência que atravessa cada segundo de *We Were Sent Here By History*.

# “O pior ainda está por vir”



Nestes tempos de virulência, coube a um certo jornalismo (sobretudo, mas não exclusivamente, aquele praticado entre nós pelos vários canais de televisão) assumir um papel de vanguarda na lógica viral. “O pior ainda está por vir”, dizia há dias um apresentador de um jornal televisivo ao introduzir uma breve reportagem sobre os efeitos do Covid-19 em Nova Iorque. Dia após dia, a volúpia do pior apoderou-se desta vanguarda jornalística que vive o seu grande momento: aquele em lhe é dado fazer o relato dos últimos dias da humanidade. Os andamentos destas peças jornalísticas em modo repetitivo estão codificados: começam em andamento grave, alternando às vezes, nos melhores dias, com um *allegro ma non troppo*, passam depois para um *adagio* e acabam num *alegricissimo*, isto é, com a exibição de divertidos vídeos domésticos de gente confinada mas bem humorada, para anestesiar os espectadores siderados.

Neste jornalismo, há sempre muitos números, muitas tabelas, muitos gráficos, linhas curvas que desenham montanhas e planaltos, que configuram projecções verticais e horizontais, ora a subir, ora a descer. Por estes dias, os grandes adjuvantes deste jornalismo dos últimos dias da humanidade não foram os virólogos e os infectologistas, mas os matemáticos e os cientistas da estatística, que antecipam de ciência certa o que se vai passar. Tem sido um grande momento para surgirem à luz os matemáticos alucinados, em conluio com o jornalismo do fim do mundo. Tão virulenta como a outra, tem sido a epidemia dos números que este jornalismo nos transmite como um instrumento da profilaxia (enquanto reveladores da “verdade” e sinalizadores de uma mobilização total), sem se importar com o que há neles de asfixia de qualquer outra forma de informação. A esta obsessão numérica corresponde a ausência de palavras das vítimas, que morrem mudas e sós. Isto dos números, há para todos os gostos e necessidades. Sem querer relativizar a gravidades desta epidemia, vou buscar o dado que nos informa que dois milhões e meio de pessoas morrem de infecções respiratórias todos os anos. A oitava praga do Egipto, o Apocalipse, no momento em que

escrevo (terça-feira), tem a dimensão de 70 mil mortes. E por falar em números e em estatísticas devemos também saber que, em Itália, desde a eclosão da epidemia, desceram em cerca de 50% o número de pessoas hospitalizadas por enfarte. Nos tempos que correm, mais depressa nos salvamos do Covid-19 do que de uma apendicite

Sem mais conhecimentos nestas matérias do que os adquiridos agora, através de algumas leituras esparsas, não saberia formular argumentos contra o confinamento a que fomos sujeitos. Em boa verdade, sendo esta uma situação completamente nova, ninguém sabe quais são as decisões mais seguras. Mas sei, isso sim, que, se o planeta foi encerrado por algumas semanas (ou meses, ainda não sabemos), não estamos por isso obrigados a pôr a atitude crítica de quarentena e a nem reparar que, sendo a situação excepcional, a informação poluente que as televisões nos fornecem é uma épica exacerbação desta excepcionalidade que deixa as pessoas sideradas de terror, rendidas ao estribilho: “o pior ainda está por vir”. Até ao momento em que os números entram noutra ordem de progressão e a matemática começa a calcular já não o movimento inflacionário, mas a curva deflacionária. Mesmo os defensores mais radicais deste confinamento sabem muito bem que ele serve não para deter a epidemia, mas para prolongá-la no tempo, de modo a que os sistemas de saúde não colapsem (o preço a pagar por isso é que todos os recursos se concentram em torno da epidemia e todas as outras causas de morte têm campo livre para avançar) e que se dê tempo para a descoberta de uma vacina; e sabem muito bem que se a epidemia for detida pelo confinamento quando uma fraca percentagem da população foi afectada, então o mais provável é que o vírus regresse e haja uma segunda vaga de contágios. Os virólogos sabem isto muito bem, sabem como é que um vírus acaba por se tornar a-virulento e como é preciso “negociar” com ele até que ele se torne pacífico. Mas a virulência deste jornalismo dos últimos dias da humanidade, animado pela obsessão da imunidade total, ninguém sabe como detê-la. Devemos rezear que as decisões políticas sejam muito mais determinadas por esta virulência jornalística do que pela ciência.

## Livro de recitações

“Livrarias independentes querem apoios à tesouraria para sobreviver”

In PÚBLICO, 2/04/20120

Espero bem que as livrarias independentes não tenham ficado contaminadas por esta linguagem que nos fala de “apoios à tesouraria”, quando se trata, pura e simplesmente, de reivindicar dinheiro. “Apoios à tesouraria” é um eufemismo utilizado por economistas e gente das grandes empresas para quem o dinheiro é uma matéria abstracta, um produto laboratorial invisível na sua materialidade quando se

manifesta sob a única forma de “tesouraria”, que designa originalmente o lugar onde se guardam os tesouros. Mas a tesouraria tornou-se, entretanto, tornou-se um etéreo e complexo conjunto de operações que põem em movimento uma máquina de criar e trocar valores. Pura metafísica, em suma, a que não têm acesso os não-iniciados e fracos de espírito.

# Cenários do Da

Os analistas profetizam uma mudança radical do curso da História, os oráculos anunciam um Mundo novo. As incógnitas em jogo desafiam quaisquer exercícios de futurologia. Mas, para já, se o pós-pandemia é uma terra desconhecida, a crise teve o condão de pôr a nu algumas realidades bem presentes.

A escassez de recursos com que serviços de saúde se debateram no combate ao vírus escancarou os efeitos do desinvestimento nos sistemas de saúde ditado pelas políticas de austeridade e pelas boas práticas neoliberais. Virá a propósito recordar que as políticas impostas na sequência da crise das dívidas soberanas obedeceram fundamentalmente não a uma qualquer racionalidade económica mas a opções de carácter ideológico. Altos responsáveis europeus vieram aliás a público nas últimas semanas recordar aos mais incautos que todo o edifício europeu obedece – e continuará a obedecer – a uma lógica assumidamente neoliberal.

Face ao ataque do novo coronavírus, é para o Estado que se voltam todas as angústias e todas as esperanças. As fronteiras conferem de novo um sentimento de segurança. Na Itália a pandemia gerou uma vaga de patriotismo, a aprovação do primeiro-ministro Giuseppe Conte subiu em flecha e as sondagens atestam uma insuspeitada confiança nas instituições nacionais.

E é ainda para o Estado que se viram todas as expectativas na procura de respostas à devastação da economia. Capitães da finança e arautos da “ordem liberal” lutam há décadas para eximir a actividade económica a qualquer controlo democrático. Hoje, apela-se ao regresso da intervenção do Estado na economia, volta-se a falar de nacionalizações em sectores estratégicos, reclama-se uma nova regulamentação da finança. O alcance exacto desse “regresso do Estado” é para já uma incógnita.

Estas semanas de estado de emergência suscitam já alguns alarmes. O caso de Orbán, que conseguiu, à sombra da crise pandémica, reunir poderes virtualmente ilimitados tem sido muito apontado como um alerta. A Hungria, está claro! Só que na França de Macron as medidas de excepção colocaram já em suspenso direitos fundamentais e o padrão vai-se repetindo noutras paragens de irrepreensíveis créditos liberais.

Exigências incontornáveis do combate à doença, sem dúvida. A questão é quanto tempo a situação se irá manter. Mesmo uma vez debelada a fase mais aguda da epidemia, a ameaça do vírus permitirá facilmente justificar a manutenção das restrições. E à urgência da epidemia junta-se a emergência da recuperação económica...

Em rigor, nada garante que pelo menos parte das medidas não instalem por prazo indeterminado. Os estados de excepção impõem limitações do direito à greve e autorizam alterações da legislação laboral

# ay After

sem consultar os sindicatos. As medidas de apoio reclamadas pelas empresas escapam a qualquer controlo efectivo e em muitos casos beneficiam sobretudo os grandes grupos. A especulação prospera. Medidas como o *lay off*, aprovadas em nome da defesa do emprego, não impediram milhares de despedimentos.

As medidas de emergência não beliscaram para já os interesses dos grandes grupos económicos, os divididos dos accionistas, os prémios e os salários faraónicos dos gestores. O estado de emergência não bastou para arregimentar hospitais privados ou para traduzir em exigências concretas os apelos à boa vontade da banca. Enquanto isso, os mais vulneráveis ficam sem qualquer protecção e à mercê de todos os abusos. Multiplicam-se situações dramáticas entre os que ficaram sem trabalho e situações de pobreza extrema. A crise económica ameaça assumir proporções de catástrofe humanitária. Os episódios de violência vividos nos últimos semanas no Sul da Itália servem de alerta para o risco de instabilidade social e do surgimento de expressões violentas de contestação e protesto.

A situação coloca uma série de interrogações quanto ao futuro das condições de trabalho, dos processos de negociação colectiva, do exercício do direito à greve. Alerta-se já para o risco de instrumentos como o *lay off* ou o teletrabalho se instalem como prática corrente, para a ameaça de uma precarização crescente do trabalho, de uma nova erosão dos sindicatos e das instâncias tradicionais de negociação. Em última análise, o imperativo da recuperação económica poderá fundar um capitalismo ainda mais desregulamentado e protegido pelo beneplácito de um Estado reforçado pelas medidas de excepção.

Passado o tempo do medo, da disciplina e da solidariedade virá provavelmente a hora das recriminações e dos ajustes de contas, e não será de excluir o surgimento de novos fenómenos políticos. Demagogos e “populistas” de todos os quadrantes, dos mais “autoritários” aos mais “liberais” procurarão decerto explorar as oportunidades proporcionadas pelo medo e pelo sentimento de insegurança das populações.

Yuval Harari chamou a atenção, num artigo do *Financial Times*, para a ameaça potencial dos novos recursos tecnológicos que terão permitido controlar os movimentos dos portadores da doença e ajudado assim a conter o crescendo da pandemia. A crise do covid-19 poderia ter o efeito de normalizar o recurso a instrumentos de vigilância dos cidadãos. De perspectivar em última instância um cenário capaz de fazer empalidecer os mais tétricos pesadelos de Zamiatne ou Orwell...

A Europa reagiu à crise em ordem dispersa, dividida, num cada um por si que desmentiu cruelmente todos os protestos de unidade e de solidariedade emitidos em Bruxelas. A Itália sentiu-se abandonada e estendeu a mão à China. A pandemia pôs

uma vez mais a nu os limites e os equívocos da construção europeia.

Ouviram-se de novo alertas para o eminente fim da Europa. Não, não haverá um colapso europeu. Uma vez mais, a Europa sobreviverá. A Itália não pedirá para sair da UE. O euro não pode cair. Mas o novo coronavírus abriu mais um rombo no projecto europeu.

Quanto ao equilíbrio de forças a nível planetário, muitos analistas apresentam a epidemia como uma oportunidade única de a China desafiar a liderança global dos EUA. A China marcou pontos nesta crise e será chamada a um papel crucial na reconstrução económica no pós-epidemia. Mas a América continua a dispor de recursos de *hard* e de *softpower* sem paralelo, e sobretudo de uma enorme superioridade militar. Não é por acaso que se assiste ao disparar dos orçamentos militares do Pentágono e que os EUA apostam como nunca numa supremacia militar indisputável, em particular em matéria nuclear. E não serão as máscaras e os ventiladores disponibilizados pela China a alterar as alianças estratégicas dos europeus.

O covid-19 veio alertar o mundo ocidental para a sua dependência da China, e em particular no que toca à produção de medicamentos. E a crise oferece uma oportunidade mas representa também um risco para a China. A economia chinesa, fortemente dependente das exportações, e em particular do mercado americano, poderá ser pesadamente atingida pelos efeitos económicos da pandemia.

A globalização poderá ser outra das grandes vítimas do covid-19. Manipulada pelos Estados Unidos como instrumento da grande “ordem liberal” e de um projecto hegemónico, a globalização acabou por escapar ao controlo do feiticeiro. O entusiasmo cedeu lugar às reservas, às medidas proteccionistas, às guerras comerciais. A crise pandémica e a recessão económica poderão acentuar o processo. A globalização instalou interdependências irreversíveis, mas o processo irá provavelmente ser repensado e sofrer alguns recuos.

O desafio do novo coronavírus impõe enfim interrogações cruciais a todo o quadro político e económico actual. Coloca em questão as metas últimas da nossa estratégia de desenvolvimento. A produtividade, o crescimento económico destinam-se em última análise a melhorar as condições de vida do ser humano ou têm como objectivo derradeiro e único a produção de lucros a qualquer preço? Irão os efeitos de recuperação do meio ambiente já tão visíveis nestas semanas de contenção forçada inspirar uma nova consciência ecológica?

A catástrofe do corona vírus poderia afinal ter um efeito de catarse, constituir uma oportunidade para uma reflexão funda sobre o nosso paradigma civilizacional. Para já, nada permite augurar que as lições tenham sido aprendidas.

## O que me passa pela cabeça

Não sei como é convosco, mas eu sei o que é que me tem apetecido ver nestes últimos tempos: quero fazer uma pausa nos filmes de tema, nos documentários, nas notícias. Quero *comfort food*, e não me interessa minimamente se é *fast* ou *slow*, quero soltar gargalhadas sem ter de me preocupar com correcções políticas ou impolíticas, quero redescobrir às coisas que via na televisão e no cinema quando era mais novo. E isso é complicado porque se há uma coisa que a “maravilhosa” nova era do *streaming* não tem é memória.

Claro que ainda vão havendo filmes antigos por aí — desde que pertençam ao cânone pré-definido pelos grandes estúdios americanos que, só hoje o percebemos, fizeram terra queimada a tudo o que não pudesse ser monetizado a curto prazo. Nem é preciso ir mais longe: para ver o **Frankenstein Júnior** de **Mel Brooks**, que foi produzido em 1974 pela Fox, tenho de ir buscar o meu DVD já com uns anitos em cima (e entretanto descatalogado) para me deliciar com o genial corcunda estrábico de Marty Feldman (britânico contemporâneo dos Monty Python e de Peter Sellers cuja corcunda nunca parava quieta).

Brooks é um caso curioso de um cómico que foi extremamente popular nos anos 1970 (e que, enquanto produtor, ajudou a lançar David Lynch, contratando-o para dirigir *O Homem Elefante*) mas cujos filmes desapareceram das memórias dos mais novos. A única coisa que se encontra de Brooks no *streaming* é *Robin Hood: Heróis em Collants*, de 1993, a sua paródia bafienta, apenas divertida a espaços, à versão com Kevin Costner. Ninguém diria de Brooks, hoje, ser um grande cineasta, mas a sua transgressão era muito mais subversiva do que parecia à primeira vista, desde o ataque frontal ao racismo em **Balbúrdia no Oeste** à paródia a Hitchcock em **Alta Ansiedade**. E quem vir *Frankenstein Júnior* perceberá que este gozo afectuoso aos grandes clássicos de terror da Hollywood dos anos 1930 foi rodada a preto e branco e traía, por onde se quisesse ver, amor ao cinema: sabia o que tinha feito a magia de Drácula ou Frankenstein e estava consciente de que se podia brincar com o género sem ter de o arrastar pela lama. É um mistério porque é que não há mais filmes de Brooks por aí — ele trabalhou sempre com os grandes estúdios — mas a verdade, afinal, é que há um enorme “buraco negro” que parece ter sugado toda a produção americana do período dos anos 1960 e 1970, independentemente da popularidade que tenha tido na altura, e independentemente das políticas empresariais corporativas. E o mesmo se pode dizer de filmes que foram extremamente populares, como as comédias de Louis de Funès e dos Charlots, de Ugo Tognazzi e Alberto Sordi e Peter Sellers; os policiais de Alain Delon e Lino Ventura e Jacques Deray; os filmes de Claude Lelouch e as farsas britânicas *Com Jeito Vai... Comfort food* de outros tempos que um pequeno comité de contabilistas decidiu que já não interessavam a ninguém e lobotomizou da história do cinema. Não se trata de erguer filmes a pedestais que talvez não mereçam; trata-se apenas de não fingir que eles não existem. Ao contrário da corcunda de Marty Feldman.

Por **Jorge Mourinha**



# WATCHMEN

RECEBA JÁ A SUA COLEÇÃO  
COMPLETA EM CASA



TM & © 2020 DC Comics. All Rights Reserved.

Quer receber o seu livro ou a coleção completa em casa?

Encomende online em [loja.publico.pt](http://loja.publico.pt), ou através de [coleccoes@publico.pt](mailto:coleccoes@publico.pt) e 808 200 095/ 210 111 020

Quer saber quais os pontos de venda activos na sua área de residência? Ligue para 808 200 095/ 210 111 020

+9,90€/unit.

LOJA.PUBLICO.PT

P

EM  
CAPA DURA  
E COM HISTÓRIAS  
INÉDITAS EM  
PORTUGUÊS



## A MAIS ACLAMADA NOVELA GRÁFICA DE TODOS OS TEMPOS

**WATCHMEN:  
A COLEÇÃO**

Dizer que *Watchmen* foi a obra responsável por atrair para a banda desenhada um público mais adulto é pouco. *Watchmen* é a mais aclamada novela gráfica de todos os tempos, a única presente na lista dos 100 melhores romances em língua inglesa desde 1923 eleitos pela revista *Time*. Galardoado com vários Prémios Kirby e Eisner e uma menção honrosa no Prémio Hugo, mais voltado para literatura, *Watchmen* já mereceu uma adaptação para cinema e, mais recentemente, uma série de TV da HBO.

Nesta edição de colecionador, o Público e a Levoir reúnem a série de BD original de 1986/87, de Alan Moore e Dave Gibbons, e a sequência de 2017 *Doomsday Clock*, de Geoff Johns e Gary Frank, que junta as personagens de *Watchmen* às do Universo DC - incluindo um evento especial do *DC Rebirth* e a história *Batman/Flash: The Button*. Uma obra de um realismo psicológico implacável e a mais definitiva desconstrução das histórias de super-heróis, com o clima político sombrio da Guerra Fria como pano de fundo.