

**ípsilon**

Os direitos de propriedade intelectual de todos os conteúdos do Público – Comunicação Social S.A. são pertença do Público. Os conteúdos disponibilizados ao Utilizador assinante não poderão ser copiados, alterados ou distribuídos salvo com autorização expressa do Público – Comunicação Social, S.A.

# Um grito de luto ficará a ecoar nos nossos ouvidos

*Contado pela Minha Mãe, intensa e magnífica criação  
do coreógrafo libanês Ali Chahrour no Alkantara*



# Alkantara

## Canções para uma família em ruínas

*Contado pela Minha Mãe é uma intensa e magnífica criação do coreógrafo libanês Ali Chahrour. A 24 e 25 de Novembro, no D. Maria II e integrado no Alkantara, há um grito de um luto incompleto que ficará a ressoar nos nossos ouvidos.*

**Gonçalo Frota, em Bruxelas**

*Contado pela Minha Mãe é um espectáculo de dança em que se dança pouco. É uma peça de teatro em que o texto é tanto cantado como falado. É um concerto coreografado, quase estático. É muitas coisas em simultâneo, nenhuma em absoluto, feito de fragmentos poéticos*



CARL HALAL

Antes da estreia de *Contado pela Minha Mãe*, em Beirute, o coreógrafo libanês Ali Chahrour tinha decidido que essa seria a sua última criação preparada no país. O percurso para chegar até ali tinha sido demasiado espinhoso, árduo e imprevisível. Depois de ter passado meses a desenterrar dolorosas histórias familiares ligadas à perda, ter partilhado descompressões de choro com a equipa nos intervalos dos ensaios devido à matéria com que trabalhavam, ver-se obrigado a montar a peça com 30% do orçamento – porque o valor restante estava congelado no banco, devido à crise financeira em que o Líbano se vê mergulhado – e ter de confrontar-se com a decisão de um dos intérpretes (hesitante entre dançar ou continuar a sua formação como soldado-mártir), depois de tudo isto houve ainda a explosão do porto de Beirute em Agosto de 2020 e o surgimento da pandemia enquanto cereja estragada no topo de um bolo já quase totalmente desfeito.

Quando Ali Chahrour decidiu então avançar para a estreia de *Contado pela Minha Mãe* fê-lo à revelia das ordens decretadas pelo governo local. Depois de tudo o que atravessara já, o anúncio de reabertura do país, após um longo confinamento em resposta à covid-19, permitia o regresso à actividade de cinemas, ginásios e de vários equipamentos dedicados ao lazer. Em relação aos teatros, nem uma palavra. Chahrour acredita que aquilo que interpreta como desinteresse absoluto do governo pela cultura não deixou os teatros de fora por uma qualquer razão particular de discriminação – os governantes simplesmente nem se terão lembrado que os teatros existiam. E, portanto, o coreógrafo decidiu abrir o teatro e apresentar a sua nova criação – “fomos a primeira companhia do país a fazê-lo”, diz, não com orgulho mas com uma audível tristeza –, independentemente dos planos do governo, mas convencido de que esta seria a última vez.

Só que nada é assim tão simples. E após as apresentações esgotadas da peça, que recorda como “uma celebração na cidade”, sentiu que houvera uma comunhão naquela partilha de fragilidade. A fragilidade das vidas de cada um – no palco ou na plateia –, a fragilidade das condições em que o espectáculo fora preparado, a fragilidade emocional colectiva, necessitada de momentos de harmonia como aquele. “Habitualmente o público libanês costuma ser difícil”, conta Chahrour ao Ípsilon na manhã seguinte a uma intensa apresentação da peça no Bozar, em Bruxelas, semana e meia antes de aterrar em Lisboa para duas datas (24 e 25 de Novembro) no D. Maria II, integrada no Alkantara Festival. “Mas as pessoas foram muito sensíveis e emotivas, houve muitas lágrimas na sala. Já não tinha qualquer esperança no país e em fazer arte ali, mas depois daquelas apresentações senti que valia a pena lutar, porque é muito mais necessário hoje do que em qualquer outra altura anterior. A sala de teatro é o único lugar onde as pessoas podem viver um momento de união, porque o povo libanês está sempre a lutar.”

Há algo dessa instabilidade e crueza que passa para os instrumentos – oud e percussão – responsáveis pela música que atravessa toda a peça. Ali Hout e Abed Kobeissy (mais a voz de Hala Omran) constroem a banda sonora de uma cidade em ruínas. Para essa construção, Ali Chahrour partiu das canções tradicionais árabes que Hassan e Fatmeh, mãe e filho, partilhavam nos seus momentos de felicidade despreocupada. Hassan e Fatmeh não estão em palco – mas a sua história incompleta está por todo o lado. A partir dessas canções, portanto, o coreógrafo trabalhou com os músicos uma forma de “relacioná-las com o som das cidades, especialmente Beirute, um som de construção e destruição, o peso que sentimos nas ruas de Beirute, sempre através dessas canções felizes”.

A crueza e violência com que as cordas do oud são frequentemente atacadas, produzindo sons agressivos e

violentos (e não exactamente a torrente de notas que seríamos tentados a esperar do instrumento), recriam o colapso das cidades libanesas mas também, na forma como as notas são impedidas de soar cristalinas e livres, do tempo suspenso que se vive no país. E Chahrour lembra um elemento trazido por um dos músicos para a sala de ensaios: uma simples fotografia da sua mãe a dançar num aniversário. “Agora já não se dança nos aniversários”, suspira o coreógrafo. “A dança fazia parte de todas as celebrações. Algo se transformou profundamente na cidade, nas suas casas, quando se deixa de dançar.”

Foi pelas canções, pela forma do espectáculo, que Ali Chahrour – acolhido pelas grandes salas e festivais europeus nos últimos anos – começou a trabalhar com a equipa. Já sabia o que queria abordar tematicamente – esta ideia de amor dentro das células familiares, ligada em particular à perda que as mães libanesas experimentam ligada a filhos mortos ou desaparecidos em situações de guerra ou que ficam por esclarecer –, mas quis partir da música para não expor de imediato a equipa ao terreno delicado e de ignição emocional que sabia estar a tactear. “Costumo começar do interior para o exterior e só depois criar o movimento”, explica. “Desta vez, só quando a forma já estava pronta é que passei as emoções para os performers, contando-lhes as histórias e as referências.”

As histórias nucleares de *Contado pela Minha Mãe* são duas e foram pescadas na família do próprio Ali Chahrour. A primeira dá conta do desaparecimento de Hassan, numa das suas periódicas viagens até à Síria para poder renovar a sua autorização de residência – uma vez que uma mulher libanesa não pode transmitir a sua nacionalidade aos filhos – e da posterior busca desesperada de Fatmeh pelo filho, depois de se recusar a acreditar numa chamada da embaixada síria em Beirute que a informava da morte do rapaz e lhe pedia para levantar os seus pertences (um telemóvel, uma identificação, uma camisola), dedicando o resto da sua vida a procurá-lo. A segunda relata uma outra relação entre mãe e filho, a de Leila e Abbas (ambos intérpretes do espectáculo), ele treinado para ser um soldado-mártir, ela recusando-se a permitir esse destino e expulsando de casa os insistentes recrutadores. Tanto assim que vemos Fatmeh em palco através de Leila, do seu corpo e da sua voz. Quando Leila berra repetidas vezes um grito lancinante de dor, de um luto incompleto, ferida aberta e escarafunchada pela inexistência de um corpo que a convença de que Hassan se foi e que lhe permitisse começar a apagar a perda, é Fatmeh quem vemos e ouvimos. É um grito que nos diz que a sua história não é a de Fatmeh mas podia muito bem sê-la.

De alguma maneira estas duas histórias, de dor e de felicidade, dependem uma da outra, não existem uma sem a outra. “É a história da mesma família”, sublinha Ali Chahrour, sobrinho de Fatmeh que, por sua vez, era prima de Leila. “A Leila vivia no medo de passar por aquilo que a Fatmeh tinha vivido. Há uma memória dos momentos felizes desta família que já não existe.” A memória é todo o que resta, argumenta o coreógrafo, quando as casas são destruídas, quando o país sangra tragédias, quando a escassez de gasolina e de electricidade boicotam qualquer vestígio de vida normal, quando a corrupção derruba qualquer promessa de futuro. As canções felizes de Hassan e Fatmeh são a memória que sobrevive e que pairam sobre toda a peça. Acompanhadas, no entanto, de uma sonoridade que lembra o quanto à sua volta tudo está em queda.

### Cidade suspensa

*Contado pela Minha Mãe* é um espectáculo de dança em que se dança pouco. É uma peça de teatro em que o texto é tanto cantado como falado. É um concerto coreo- ▶

“A sala de teatro é o único lugar onde as pessoas podem viver um momento de união, porque o povo libanês está sempre a lutar”



MARGAUX VENDASS

Um pequeno movimento circular de tronco e cabeça das cinco intérpretes que parece prolongar-se no tempo com alterações mínimas, quase imperceptíveis, e que nos aparecem transformadas graças a um simples e minucioso jogo de luzes



GREGORY LORENZUTTI

## Nacera Belaza procura a liberdade no infinito

A coreógrafa franco-argelina apresenta *L'Onde* a 19, no Teatro São Luiz, peça que repete de forma insistente o mesmo gesto, na busca por uma consciência comum.

**L'***Onde* (A Onda, 2020) parte de uma ideia com que a franco-argelina Nacera Belaza se cruzou na altura em que criava *Le Cri* (2008). Num daqueles momentos em que uma obra se define, em que segue um caminho e deixa outro para trás, houve uma ideia de movimento repetitivo que Belaza “limpou” da peça em que então trabalhava mas que guardou mentalmente, segura de que naquele pequeno gesto havia uma peça inteira por se revelar. Nesse sentido, explica ao Ípsilon, *L'Onde* é uma criação que difere um pouco do seu normal processo de trabalho. “Habitualmente, quando começo uma criação”, diz, “gosto de me esvaziar quase por completo e partir das intuições que me foram deixadas pela peça anterior, qualquer coisa que me sugira uma continuidade e que ligue as criações.”

Dessas intuições que transporta consigo, e que lhe permitem depois “partir à aventura e escavar bastante”, Nacera Belaza trouxe para *L'Onde* – apresentação única no Teatro São Luiz, Lisboa, a 19 de Novembro, no Festival Alkantara – sobretudo um fio de movimento e um interesse antigo de trabalhar sobre “a noção de uníssono, de coro – como é que nos ligamos se não nos olhamos, se não nos tocamos, como podemos, numa tal situação, criar uma consciência comum”. A esta ideia vaga foi-se colando uma “exploração do infinito” que

explica o estado hipnótico induzido pela peça, assente num pequeno movimento circular de tronco e cabeça das cinco intérpretes (Belaza, Aurélie Berland, Bethany Emmerson, Magdalena Hylak e Mohammed Ech Charquaouy), que parece prolongar-se no tempo com alterações mínimas, quase imperceptíveis, e que nos aparecem transformadas graças a um simples e minucioso jogo de luzes.

“O infinito é uma questão de liberdade quando estamos fechados numa sociedade, numa estrutura, num corpo, e essa é uma questão que trabalho desde o início”, contextualiza Nacera Belaza. “Como podemos encontrar a liberdade, sob a forma de infinito, sob limitações muito fortes?”, pergunta. “Quando se tem essa limitações muito fortes, a situação leva-nos a descobrir espaços de liberdade de que não suspeitávamos. As limitações obrigam-nos a condicionarmo-nos, a conhecermo-nos melhor a nós mesmos, a conhecermos as nossas reacções, a evitarmos os nossos hábitos. E a interrogarmo-nos como é que no interior dessa estrutura podemos encontrar um espaço de liberdade.”

O rasto político ateadado, ao mesmo tempo, pela coreógrafa nasce da forma como coloca os bailarinos em relação, abstendo-se de quaisquer teses ou mensagens. “Não trabalho com as minhas vontades – com aquilo que tenho vontade de dizer ou de fazer”, garante. “Porque sei que tudo isso é redutor, na verdade, e descobri que quanto mais chego virgem a um espectáculo, mais a criação tem um sentido que me ultrapassa – e isso interessa-me.” Porque aquilo que tenta alcançar com cada criação é um outro estado de libertação – das suas certezas – e um confronto com lugares desconhecidos, reveladores de algo de novo acerca de si própria e do mundo que a rodeia. Ao inclinar-se naturalmente para o trabalho em estúdio e no palco sobre as limitações, obriga os bailarinos a “perceberem se e porquê se sentem fechados nas suas vidas – porque às vezes descobrem caminhos e aprendem a conhecer-se de formas muito precisas.”

Por detrás do seu acto coreográfico, analisa, está “uma auscultação do ser humano, da natureza humana e de como é que esta funciona quando colocada em determinado ambiente ou sob determinadas restrições”. E, dentro deste contexto, em *L'Onde*, procura perceber que lugar ocupa a busca por harmonia, pelo tal uníssono que dispensa o olhar ou o toque, mas que atravessa os corpos dos bailarinos. Ao basear a sua criação neste movimento comum, partilhado, de corpos afastados mas ligados entre si, Belaza trabalha também sobre a consciência do outro e sobre a necessidade contrariar o individualismo das sociedades contemporâneas. “Claro que depende das culturas e dos países – e é mais grave nuns sítios do que noutros –, mas desenvolver essa consciência do outro, não o ver como ameaça ou alguém a excluir do campo de percepção e de visão, é um trabalho colossal, quase uma reeducação que temos de fazer do indivíduo para que se veja como fazendo parte de uma unidade” e não como peça solta, defende.

Em vez de estar convencida de que é o centro ou que tudo converge para si, cada uma das intérpretes de *L'Onde* deve, por isso, estar sempre atenta às demais. “Porque um uníssono”, lembra, “não acontece ao colocar indivíduos a fazer a mesma coisa, mas justamente por uma abertura interior ao outro e ao desenvolvimento de uma consciência que permite sentir que três, quatro ou cinco são iguais a um.” Só então, acredita, pode dar-se uma reconciliação apaziguadora que permita religar pessoas e elementos. Daí que, ao invés dos bailarinos contemporâneos isolados que diz encontrar à sua volta, Belaza diga que gostava de trazer para as suas criações essa condição simples das danças tradicionais, em que os intérpretes “dançam para estarem juntos e não porque têm de fazer uma apresentação” – dançam não para serem vistos num palco mas para partilharem esse momento.

O movimento base de *L'Onde*, diz-nos Nacera Belaza, inspira-se tanto no voo de um pássaro como em elementos naturais. Mas a circularidade obsessiva e lírica que pede aos seus bailarinos é muito humana. Como se sinalizassem vários pontos de transformação individuais capazes de, num momento de sintonia, mudar o mundo à sua volta. **G.F.**

# “Agora já não se dança fazia parte de todas as na cidade, nas suas

► grafado, quase estático. É muitas coisas em simultâneo, nenhuma em absoluto, feito de fragmentos poéticos. E inquieta em todas as suas dimensões: a música ouve-se como um desassossego permanente, as histórias são atiradas sem polimento, a dança é feita de uma falta de espectacularidade que salienta o quanto em nenhum momento a vida é engolida pelo espectáculo. Ao mesmo tempo que vive de uma das ferramentas preferidas de Chahrour: a tensão e conseqüente procura de harmonia entre o mundo profissional dos músicos e dele próprio, bailarino e coreógrafo, e o amadorismo de Leila Chahrour e Abbas Al Mawla.

No caso de Ali Chahrour é especialmente relevante que escolha limitar o seu movimento em palco a gestos simples, repetitivos, sem fazer uso de qualquer extravagância ou virtuosismo técnicos. Ceder a essa diferença de linguagem, quando pede a Leila e Abbas que se expressem corporalmente em palco, seria criar um fosso entre eles, seria colocar-se fora da história, quando, aquilo que está na base de *Contado pela Minha Mãe*, é

**A família que Ali Chahrour traz ao Alkantara é uma cidade e um país em colapso, presos a memórias felizes**



# nos aniversários”, suspira o coreógrafo. “A dança celebrações. Algo se transformou profundamente casas, quando se deixa de dançar”

uma narrativa comum, partilhada. “Não há formato para os corpos deles [Leila e Abbas], não têm formação de dança, e isso é muito bonito porque eles estão apenas a expressar-se”, confirma o coreógrafo. “Tudo o resto estava muito presente – a música, o canto, as histórias –, mas o meu movimento tinha de ser muito modesto, por respeito às histórias, da mesma forma que o é o movimento do Abbas. Quando ele dança com a sua mãe usa as mesmas ferramentas que eu uso, mas no seu corpo, de acordo com a sua forma de se mover. Não quis coreografar os seus corpos, só lhes dei ferramentas.”

A aproximação que tinha de existir seria, assim, sempre no sentido de os profissionais serem capazes de se chegar “à honestidade, à crueza” dos amadores. E é nessa crueza, afinal, que se encontram os gestos mais coreográficos de Chahrour. Quando, por exemplo, Abbas empurra com cuidada lentidão o corpo inerte da sua mãe pelo chão, fazendo-a rebolar pelo palco, numa cena em que Chahrour quis representar a longa e interminável viagem de Fatmeh em busca do seu filho (que a levou

a cidades, campos de refugiados, embaixadas, hospitais, mesquitas...). “É uma imagem do filho que obriga a mãe a rebolar pelo chão, enquanto ela tem de aguentar a mesma posição o tempo todo.” E esta é uma imagem que, para o criador, é tanto mais inesgotável quanto, depois da morte de Fatmeh – vencida por um cancro, mas talvez mais ainda pelo desespero de não conhecer o paradeiro de Hassan –, uma das suas filhas tomou em mãos esse legado e, continuando a acreditar que o rapaz não terá morrido, o procura ainda.

E são também momentos de uma perturbadora intensidade coreográfica aqueles em que músicos e bailarinos congelam os seus corpos e ficam com um olhar duro e perdido lançado na direcção de um horizonte insondável. “Sempre me interessou coreografar a quietude e desenhar os corpos no espaço quando estão parados”, confessa Ali Chahrour. “Por isso, trabalho muito com os intérpretes acerca da sua presença quando não estão a mexer-se.” Explorou mais a fundo esta intenção na peça *The Love Behind My Eyes*, que se sucedeu a *Contado pela Minha Mãe* enquanto segundo capítulo de uma trilogia dedicada ao amor, mas aqui sabia já o quanto se pode “sentir a tensão através da distância entre as personagens, e pela forma como e para onde olham”. “Isso veio também da ideia de suspender o tempo”, acrescenta, “porque houve muitos momentos em que a Fatmeh e a Leila sentiram que o tempo estava suspenso.”

E Chahrour fala-nos do telefonema da embaixada síria a informar Fatmeh da morte de Hassan, atirando-a para fora do calendário do mundo, passando desde então a viver eternamente nesse dia em que, para chorar e enterrar o seu filho, precisaria de ver o corpo. Fala-nos também da recordação de Fatmeh sentada, imóvel, com toda a sua dor a pesar-lhe no corpo, visitada por gente que queria apoiá-la e que ela enxotava com um único movimento do braço. “Era um gesto muito poderoso – não se mexia durante horas e fazia apenas isso”, lembra o sobrinho. Fala-nos ainda, de novo, de uma cidade (Beirute), apanhada numa falha temporal, estranhamente afundada nas suas ruínas, sem vontade ou capacidade para se reerguer.

## Pequenas vitórias

Numa trilogia anterior em que trabalhava sobre a transformação dos rituais fúnebres xiitas, Ali Chahrour baseara-se já nas duas mulheres que estão no centro de *Contado pela Minha Mãe*. *Leila’s Death* e *Fatmeh* exploravam já estas vidas rasantes a histórias de morte e, no caso de *Leila’s Death* (2015), a peça construía-se em torno da figura desta familiar que, durante muitos anos, foi uma carpideira profissional. Leila surgia então em palco como símbolo de uma prática em desaparecimento graças à distorção de um enraizado hábito social. “Ela foi obrigada a parar”, conta o criador, “porque agora as carpideiras são políticas ou religiosas. Antes, quando alguém morria, a Leila ia a sua casa, mas pesquisava sobre a pessoa e escolhia poemas para cantar nos seus funerais, para que os familiares e amigos se emocionassem e chorassem. Agora as carpideiras cantam para a família do profeta e para figuras religiosas, já não cantam para a própria pessoa.”

Esses rituais de morte são também, contextualiza Ali Chahrour, “o único momento com liberdade para o corpo, em que as mulheres podem retirar o véu por inteiro ou cair nos braços de um homem, em que cantam, gritam, tiram as roupas e a sociedade ou a religião perdoam-lhes por causa da tristeza que estão a viver”. “É como se a morte fosse a única porta para a liberdade do corpo”, diz. Agora, em *Contado pela Minha Mãe*, quando estamos diante de Leila, em revisitação de um sonho e emprestando o corpo a Fatmeh, com uma madeixa de cabelo pendente sobre o rosto, sabemos que nessa ▶

MYRIAM BOULOS



TEATRO POLITEAMA

Filipe La Féria apresenta

# A PEQUENA SEREIA

## O MUSICAL

Sábado e Domingo às 11h e às 15h  
e aos Feriados às 11h e às 15h

Reservas: 213 405 700 - 964 409 036 - 1820

CTA COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA 50 ANOS TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE

## NEM COME NEM DEIXA COMER

criação

A partir de *O cão do hortelão* de **Lope de Vega**  
Encenação de **Ignacio García**  
Produção da CTA

Até 5 de Dezembro

Quinta a sábado às 21h  
Quarta e domingo às 16h  
Quarta 1 de Dez. às 21h • M/12

## A FORÇA DO HÁBITO

Texto de **Thomas Bernhard** • Enc. de **Nuno Carinhas**  
Produção do **Teatro das Beiras**  
**Novembro** • Sex. 19 e sáb. 20 às 21h • Dom. 21 às 16h • M/12

## GULLIVER

A partir do livro de **Jonathan Swift** • Enc. de **Teresa Gafeira**  
Produção da **Companhia de Teatro de Almada**  
**27 de Novembro a 19 de Dezembro**  
Sáb. às 16h • Dom. às 11h e às 15h • Qua. 1 e 8 Dez. às 16h • M/6

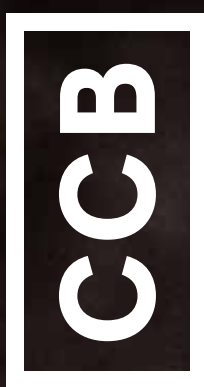
Av. Prof. Egas Moniz, Almada  
21 2739360 • www.ctalmada.pt

REPÚBLICA PORTUGUESA dgARTES CMA Share Foundation



25 e 26  
nov

Qui 21h – Sex 19h e 21h  
Palco do Grande  
Auditório – M/14



*História romântica de recorte policial  
passada no fim do século XIV...*

# Carlos Pimenta

## O Duelo

Teatro

Autor  
**Heinrich von Kleist**  
Tradução  
e dramaturgia  
**Maria Filomena Molder**  
Interpretação  
**Miguel Loureiro**

Coprodução Centro Cultural de Belém,  
Teatro Nacional de São João, Horta Seca

© João Tuna/TNSJ

Bilheteira online [ccb.pt](http://ccb.pt)

CCB / Ticketline / Informações  
Reservas linha 1820



APOIO INSTITUCIONAL

PARCEIRO INSTITUCIONAL

PARCEIRO MEDIA

Puxa, Rusinella,  
puxa essas peles,  
o rei não me vai ver  
nua, mas vai passar  
a mão por todo o lado  
e não pode sentir  
as rugas. Puxa!

M/16 ANOS

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOÃO

CENTRO CULTURAL DE BELÉM (LISBOA)  
18-21 NOVEMBRO 2021

TEATRO CARLOS ALBERTO (PORTO)  
24+25 NOVEMBRO 2021

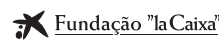
# LA SCORTECATA

ADAPTAÇÃO LIVRE DE *O CONTO DOS CONTOS*  
DE GIAMBATTISTA BASILE  
TEXTO E ENCENAÇÃO EMMA DANTE

O INCLÉ MEMBRO



MECENAS DO TEATRO NACIONAL, SÃO JOÃO

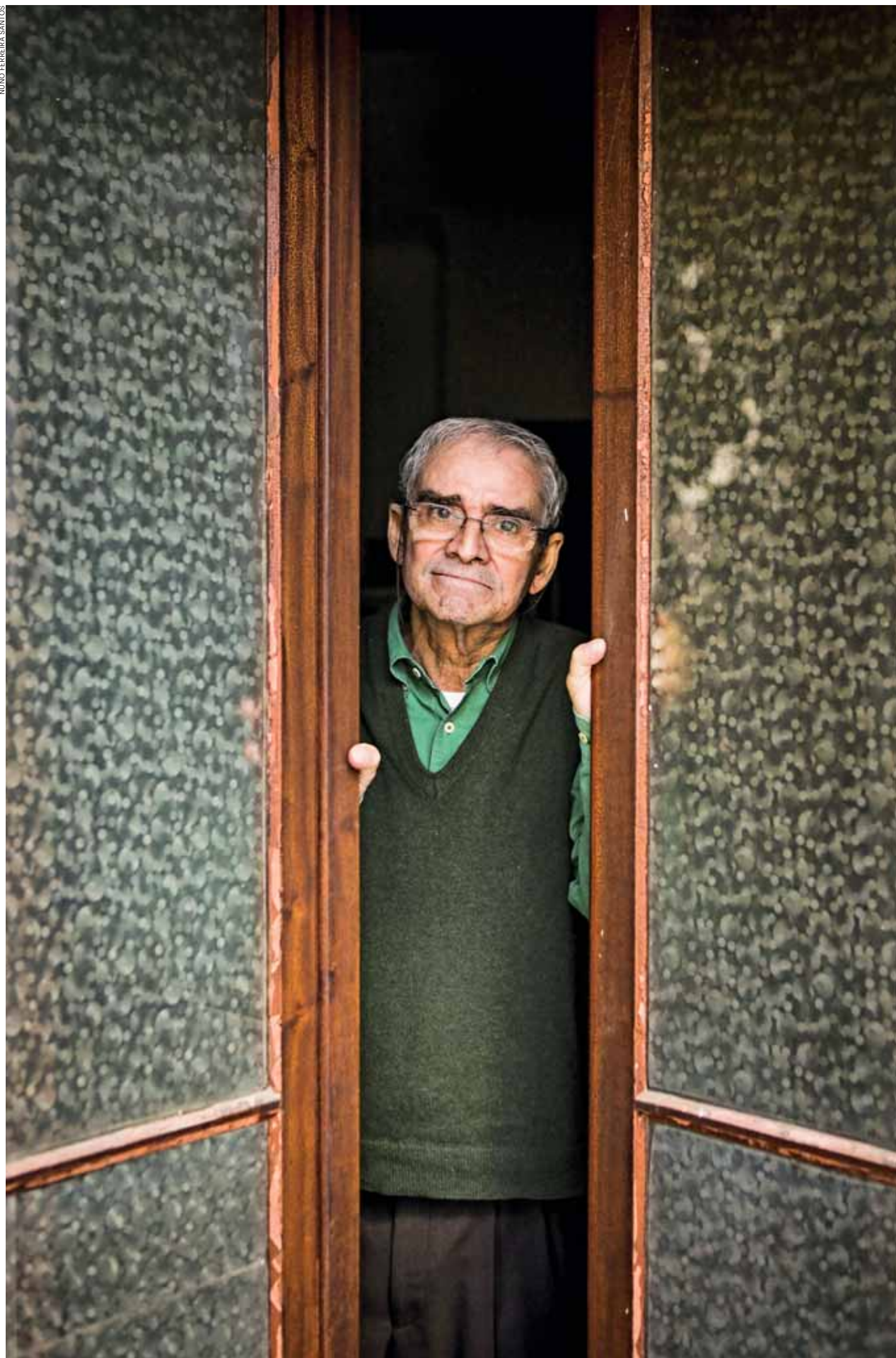


# Mário de Carvalho

**“Engoli muitos sapos. Foi a escolha que eu fiz. Ou a que fizeram por mim”**

*De maneira que é claro... é o último livro de um escritor que atravessou todos os géneros e agora publica estas micro-memórias, reminiscências quase telegráficas da sua vida pessoal, política e literária. As histórias, algumas trágicas, outras deliciosas, são marcadas pela reserva de quem acha que sempre foi “puxado pelos outros, pelas circunstâncias”. Mário de Carvalho é homenageado segunda-feira, 22, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.*

NUNO FERREIRA SANTOS



**Ana Sá Lopes**

O seu livro **31** é uma espécie de conjunto de “memórias telegráficas”

**C**ontinua a utilizar como local de trabalho o seu escritório de advogado, um rés-do-chão alto ali perto da Praça do Chile, em Lisboa. Muitos livros e alguns retratos do autor – um deles feito por um colega de liceu. Já escreveu romances, contos, teatro, crónicas, teve todos os prémios possíveis e o seu livro 31 é uma espécie de conjunto de “memórias telegráficas”. Durante a entrevista, o telefone toca, Mário de Carvalho atende e recebe a notícia: no dia 22 de Novembro, segunda-feira, vai ser homenageado pela Faculdade de Letras de Lisboa. “Isso quer dizer que tenho que levar fato e gravata?”. Parece que tem.

**Escreve que o seu “querer, nas decisivas opções, contou pouco”... O que quer isto dizer?**  
De facto, fui levado por uma série de circunstâncias na minha vida. Foram coisas que aconteceram e eu fui acompanhando os acontecimentos... Houve uma crise em 1962, quando eu estava na Faculdade, no primeiro ano, 1961/1962, e eu acudi... mais tarde apareceram umas juntas de acção patriótica e eu lá fui... Alguém me convidou. Mas a minha presença nas juntas foi efémera. Lembro-me de uma conversa num banco de jardim do Campo Grande com mais dois amigos, mais nada. Mais tarde, apareceu o partido. E também não fui eu que procurei o partido. Num corredor da Faculdade alguém me diz: “Mário, vamos falar de política”. Depois fiquei integrado e foi-me marcada logo uma reunião com um funcionário do partido que se chamava “funcionário”.

**É a crónica do “funcionário”. Como é que define este livro? Memórias telegráficas?**  
Já usei essa expressão. São, de facto, apontamentos muito curtos sobre alguns aspectos – não todos – do meu percurso de vida que me pareceu interessante partilhar com o leitor.

**Porque é que não quis fazer uma autobiografia?**  
Por um lado, não sou muito autocontemplativo. Mas foi o que me ocorreu. Na altura em que estava a pensar neste livro foram-me acudindo reminiscências do meu passado e as que considerei interessantes fui reunindo em livro. Mas pode haver mais livros, outras lembranças. Há zonas inteiras do meu viver que não estão contempladas.

**Nota-se alguma timidez e timidez não é a palavra correcta...**  
Reserva. Em relação ao PCP, não quis aprofundar muito. E também em relação à minha vida pessoal houve coisas que entendi que não devia partilhá-las.

**A ideia que dá é que teve uma infância, apesar de tudo, bastante mimada...**

Sim, houve mimo. Mas tive uma infância infeliz.

**A morte do seu irmão bebé, a prisão do seu pai...**

Sim, houve isso tudo. Mas os meus pais não se davam bem e, para uma criança, é infernal quando os pais não se entendem. Havia muita discussão. Se calhar não tinha importância nenhuma, mas deixava-me enervado e triste. Embora não o fizesse sentir, preferia que as coisas corresse mais levemente naquela família.

**Não é muito explícito a esse respeito. Há aquela imagem da prisão do seu pai, em que a sua mãe vai ter consigo ao liceu...**

Foi um choque tremendo. Costumo dizer que a prisão do meu pai custou-me mais do que a minha. Foi qualquer coisa de inesperado. Lembro-me perfeitamente desse instante. A minha mãe vinha sem mala, com a roupa de casa, já bastante longe de casa... achei estranho. E depois ela diz-me: “O teu pai foi preso. Prenderam o teu pai”. Foi um choque muito grande. Eu nem sabia que o meu pai era do Partido Comunista...

**Ficou a saber nesse dia?**

Sim, nesse dia. A minha mãe depois disse-me porque é que o meu pai tinha sido preso, o que me causou estranheza... Do Partido Comunista?

**O Mário já teria uns 15 anos?**

Tinha 15 anos, andava no Liceu Camões. Andava no sexto ano [actual 11º]. Mais tarde, os meus pais referiam-se-me como “aquele que tem o pai preso”. “O Mário é aquele que tem o pai preso” (risos).

**Qual foi a influência do seu pai na sua adesão, anos mais tarde, ao Partido Comunista?**

Para já, a ideia de que aquilo era uma área estimável e que os amigos do

meu pai eram boa gente, gente com quem se podia estar e conversar. Havia este elemento de tranquilização. Embora a minha surpresa quando soube que o meu pai era acusado de ser do Partido Comunista tivesse muito a ver com os estereótipos que circulavam na altura a respeito do comunismo. Eu andava no liceu Camões, por acaso numa turma muito especial e marcada por um reacçãonismo muito vincado, que ia para além do salazarismo. Isto não era vulgar na altura, mas eu tinha nazis na turma!

**Nazis?**

Nazis mesmo. Pessoas que iam para além do salazarismo...

**Defendiam Hitler abertamente?**

Sim, sim, absolutamente. Até chegavam a reunir-se e um deles com farda. Nazis mesmo, daqueles que podiam pôr a braçadeira. Atenção, que essas pessoas hoje são pessoas perfeitamente normais, perfeitamente integradas na democracia... Excelentes pessoas, que hoje estão acomodadas e fazem a sua vida.

**Não pode dizer os nomes?**

Não, não vou dizer. A maior parte são pessoas perfeitamente integradas, acessíveis e que não têm nada já a ver com esses sonhos de juventude, de violência... Mas houve climas de tensão em que se chegou quase a vias de facto.

**Pancadaria?**

Quase. Chegámos à fase do desafio (risos), mas não passámos daí.

**Foi colega de turma de Eduardo Prado Coelho. Como era Eduardo Prado Coelho em adolescente?**

Era um moço extremamente interessante, que chegava muito cedo ao liceu, como eu e outros amigos. Tínhamos um grupo de três ou quatro que dava a volta ao Liceu Camões todo... Era ele quem nos indicava os livros. Estava sempre extremamente bem informado. E fascinava-nos porque conhecia os autores. “Como é que é o Urbano [Tavares Rodrigues]?” E ele falava...

**Iam lá a casa por causa do pai dele [Jacinto do Prado Coelho]...**

Exactamente. A casa dele era um centro de reunião e de conversa e o Eduardo beneficiava muito disso e contava. E depois também aquelas pequenas histórias da vida literária ele também as sabia todas e ia-nos contando. Ele tinha um trato extremamente agradável. Recordo com alguma saudade essas voltas ao Liceu Camões com o Eduardo. Curiosamente, guardei sempre dele essa imagem. Um miúdo, com os olhinhos muito pequenos e brilhantes, a face rosada, anafada. De uma simpatia muito grande, mas também de uma grande reserva. Mas já com muito espírito... Sabe o que é espírito?

**Lesprit... Escreve que a sua geração é francófona mas que já era um anglófilo na altura.**

Calhou. Tive um excelente pro- ▶

“Foram-me acudindo reminiscências do meu passado e as que considerei interessantes fui reunindo em livro. Mas pode haver mais livros, outras lembranças. Há zonas inteiras do meu viver que não estão contempladas”

**Teatro Circo**  
Galiza  
**Xabier Díaz & Adufeiras de Salitre** "As Catedrais Silenciadas"  
03 DEZ  
SEXTA, 21H00, SP  
15€ | QUADR. 6€  
M6  
beFolk

**MP**  
**Filipa Torres** "Moldura"  
04 DEZ  
SÁBADO, 21H30, SP  
10€ | QUADR. 5€  
M6  
beFolk

**Fado**  
**Teresinha Landeiro** "Agora"  
11 DEZ  
SÁBADO, 21H30, SP  
12€ | QUADR. 6€  
M6  
beFolk

MEDIAS INSTITUCIONAIS



► fessor de inglês no Liceu Gil Vicente. Ficámos todos, mesmo o mais cábula, a saber inglês. Era um homem que tinha uma grande passada, um voz muito forte, uma pronúncia inglesa péssima, a mania do *fresh air*, o ar fresco, abria as janelas de par em par logo que chegava à aula e dizia “*fresh air*”... Mas este homem, com a sua má pronúncia, com um feito muito estranho, consegui que mesmo o mais cábula da nossa turma soubesse falar inglês. Há qualquer mistério nisto. E não era cá de métodos modernos. Escrevia “*the*” significava “o”, “a”, “os”... escrevia isto no quadro para nós fixarmos. Um homem estranho mas um excelente professor.

#### **Foi ele que o levou para o Erskine Caldwell, para os autores ingleses?**

Eu já na altura lia muito... E fui-me deparar com a francofonia dos meus amigos quando eu já na altura tinha outra orientação. Não sei porquê. Era o que lá havia em casa, era o que o meu pai ia comprando, eu ia descobrindo.

#### **Porque é que escolhe Direito?**

Quem para nada tem jeito vai para Direito (risos). Não tinha vocação para matemática e ciências. E interessava-me por História e resolvi escolher, como se dizia na altura, a alínea E. Não que tivesse uma apetência pelo Direito muito forte ou que soubesse exactamente o que era, mas porque era aquilo que me parecia mais viável. Olhe, fui levado, é a tal coisa (risos).

#### **Conta que na clandestinidade se referiam ao Partido Comunista como o “P”.**

Às vezes o “Pa”, o “Pai”.

#### **“A Casa Grande”?**

A “Casa Grande”.

#### **Era muito miúdo quando aderiu ao “P”, estava na Faculdade de Direito.**

Já tinha havido o meu pai, a prisão do meu pai, a frequência do Aljube e da prisão de Caxias, e contacto com as pessoas que estavam presas com o meu pai. Os amigos do meu pai. Havia esse lastro. Na Faculdade, em 1962, entrei logo no movimento estudantil e no apoio a tudo o que fosse contestação ao regime então vigente. Mas o partido não me aparecia e eu também não o procurava. Só bastante mais tarde apareceu-me o Saldanha Sanches, cruzámo-nos no corredor de baixo da Faculdade de Direito. E ele diz-me: “Mário, vamos falar de política?”. E depois convida-me para o PC e eu recebo uma “credencial”. Chamava-se “credencial”. O que era a “credencial”? Consistia numa frase e numa resposta. Alguém aproximava-se de nós e perguntava: “Então esta noite está muito escura?”. E nós respondíamos: “Pois, mas estou atrasado para o barco”. Coisas que às vezes não tinham grande conexão mas eram frases que permitiam o reco-

nhecimento. E juntamente com isso costumava dar-se um papelinho cortado e a outra metade cortada era apresentada e desde que os papelinhos se conjugassem estava feito o contacto, aquela pessoa era de confiança, segura.

#### **No livro fala muito daquelas pessoas que não eram do partido, mas ajudavam...**

Os pontos de apoio. Eram extremamente importantes. Eram pessoas que não se queriam expor, de forma geral, e que o partido preservava e que não envolvia nas lutas nem iam às reuniões de célula... Tinham aquela função. A maior parte era do partido, outros não seriam, eram apenas amigos. Davam a casa, davam as chaves... umas vezes estavam lá, mas recolhidos num lado qualquer para não verem as caras de quem estava presente, outras vezes não estavam. E nós reuníamos depois de todas as cautelas... Ir para uma casa dessas implicava mudar de táxi, implicava que as pessoas fossem de olhos fechados ou olhos no chão... porque se havia um que sabia de quem era a casa, aquele que a tinha pedido, os outros não tinham nada que saber. E nem sabiam sequer onde é que estavam.

#### **Mas havia alguns “descuidados”, como refere no livro...**

Pois havia... eu não digo nomes.

#### **Quando é que começa a escrever? Não escreveu na adolescência aquelas coisas, os diários?**

Sim. Na adolescência escrevia, sem dúvida. Coisas que depois destruí, que não tinham o menor interesse. Mais tarde, já era mais crescido, escrevi uns textos, mostrei-os a uns amigos e eles disseram: “Eh pá”. Eram textos um bocado surrealizantes, o fantástico, o abstracto. “Os surrealistas já fizeram isso há muito tempo, deixa-te disso”. De maneira que convenci-me e deixei de escrever. Embora recorde-me de estar nas aulas do anfiteatro da Faculdade de Direito e estar a esboçar alguma coisa... Mas depois fui escrevendo. A Luísa Costa Gomes tem uma expressão muito engraçada que é “havia uma história que tinha uma grande vontade de ser contada”. E foi isso, as histórias começaram a impor-se e eu tive que lhes dar seguimento. E fui acumulando histórias. A certa altura mostrei-as ao João de Melo, que trabalhava numa pequena editora, a Vega. O João de Melo viu *Os contos da Sétima Esfera*, gostou. E pronto. A partir daí as tais solicitações. Mais um livro, e mais outro...

#### **Conta que João Gaspar Simões fez um grande elogio aos *Contos da Sétima Esfera* mas que depois o tratou um bocado abaixo de cão...**

Deitou abaixo *Os Casos do Beco das Sardinheiras*. Eu fiquei extremamente chocado com isso. Ferido, posso

dizer agora. O João Gaspar Simões era um crítico que tinha peso, importância. Quando ele gostou dos *Contos da Sétima Esfera* para mim foi o júbilo. Quando isso não foi confirmado com os *Casos do Beco das Sardinheiras*... ele fez uma crítica quase acin-tosa contra *Os Casos*... recorde-me que fiquei chocado. Até lhe escrevi três linhas ou quatro a mostrar o meu desagrado, a minha estupefação! Um cartãozinho. Não devia ter feito isso, nunca se deve fazer isso... Não sei, houve ali qualquer coisa que eu não percebi.

#### **Diz às tantas que se calhar João Gaspar Simões estaria à espera que ele lhe agradecesse a primeira crítica favorável, mas que nunca se agradece a um juiz “nem se mantêm conversações sobre o motivo dos autos”.**

Eu creio que ele estava à espera que eu lhe desse um sinal qualquer, depois de uma crítica tão elogiosa. Mas não dei porque tinha o princípio de que não se fala com juizes (risos). Seria muito perverso que os autores andassem a conversar com os críticos e os críticos com os autores. Isso até poderia influenciar o julgamento e se calhar não podia deixar de influenciar... ser mais simpático... Ou o autor chamar a atenção para certas coisas que lhe interessavam e o crítico ir atrás disso... Como dizia o outro, cada macaco em seu galho. A cada mocho, o seu souto.

#### **Antes da invasão da Checoslováquia, teve muita esperança em Dubcek...**

E não só eu. De forma geral, no sector estudantil do partido o Dubcek foi acolhido com alguma satisfação. E, claro, depois vem o banho de água fria. Mas a orientação do partido era para seguir. Eu próprio, embora simpatizando com as alterações na Checoslováquia, defendia a linha do partido, mesmo contra a minha opinião e o meu sentir. Houve ali uma aspiração que não foi cumprida, que foi derrotada, o partido apoiou a invasão da Checoslováquia. E eu próprio fui defender a linha do partido. Ou seja, que era para defender o socialismo que se invadia a Checoslováquia.

#### **Sentiu que engoliu muitos sapos, para usar a linguagem daquela militante do PCP quando foi votar Mário Soares em 1986?**

Sim, engoli muitos sapos. Posso usar essa expressão. Mas era assim. A nossa opinião pessoal não se sobrepu-nha à opinião do partido, à orientação do partido e aos outros camaradas. Era assim e foi a escolha que fiz. Ou melhor, a escolha que fizeram por mim, mais uma vez (risos).

#### **Vê-se que tem uma relação sentimental com o partido ainda hoje.**

Claro.

#### **Mas é muito duro a falar da União Soviética, não se excluindo de também ter estado**

#### **entre aqueles que a defenderam...**

Sim, sim. Era um logro completo em que participei também. Enfim. Para mal dos meus pecados. Estive em reuniões em que as pessoas punham a União Soviética nos cornos da lua. Que bem que se vivia lá! Que bem que se estava! Era uma coisa boa! Até cheguei a ouvir uma pessoa a dizer isto no bar do Hotel Vitória: as coisas soviéticas são boas. Tudo o que vinha de lá tinha que ser bom, magnífico, melhor, etc. E isso era um logro em que muitos camaradas caíam. Mesmo aqueles que lá tinham estado acabavam por estar convencidos e enredados naquela admiração e proclamação.

#### **Explica a sua saída do partido como um processo “longo e doloroso”... Longo refere-se a quanto? Em 1969 apoiava Dubcek...**

O longo vem um bocado daí. Uma pessoa a pouco e pouco ir-se aperce-

bendo que situações que nos eram contadas não correspondiam à verdade, ir-se apurando factos do que era realmente a União Soviética, os países socialistas... Começaram a acumular-se os dados que se sobrepu-nham à maneira entusiástica como o partido falava do “mundo socialista”, era assim que se dizia. Mas havia também uma grande ligação afectiva ao partido, os antecedentes familiares.

#### **Diz que não gosta de ouvir dizer mal do partido... “Não me está no feito hostilizar o partido”.**

É que guardo na memória momentos de verdadeira fraternidade que existiu e que se cultivava. Isso para mim foi muito importante. Nos sectores em que andei – parece-me que noutros nem sempre era assim – o trato entre as pessoas era extremamente cordial. Ninguém se atrevia a dar uma ordem. Era “ó camarada não te importas de...”, coisas deste género. Uma vez no Hotel Vitória, eu tinha lá o meu gabinete... o gabinete era amplo, havia uma célula operária que não tinha sítio para reunir e então foram para o meu gabinete. Mas eu tinha coisas a fazer e fui ouvindo aquela reunião. E aquele partido não tinha nada a ver com o meu. Era “vais fazer isto, vais fazer aquilo”. Davam-se ordens. E eu gostei muito pouco disso, estava acostumado a um trato persuasivo, fraterno, e não àquela hierarquia do “eu sou o controlador, eu mando, dou ordens”.

#### **Suponho que votou na sua filha para a Assembleia Municipal de Lisboa [Ana Margarida Carvalho, candidata a presidente da Assembleia Municipal de Lisboa pela CDU]?**

Sim, com certeza.

#### **Continua a votar PCP?**

Sim.

#### **Habitualmente?**

Tenho votado. Não quer dizer que vote sempre. Houve uma vez qualquer que não votei, já não me lembro. Mas em geral voto PCP. Se o PC desaparecer, se enfraquecer mais, todos perdemos com isso. Faz parte do nosso quadro democrático.

#### **Conta que começou a namorar com a sua mulher no dia em que os gorilas entraram na cantina da Universidade...**

Sim, sim. Estávamos numa fila qualquer, com polícias de choque, capacetes, e naturalmente demos as mãos. Foi isso. E começou assim o namoro.

#### **É a mãe das suas filhas, as duas escritoras.**

São (risos). E o pai não meteu nem prego nem estopa.

#### **Mas quando começaram a escrever se calhar na adolescência foram mostrar ao pai...**

O pai deve ter dado uma opinião objectiva, mas não encorajou, seguramente.

“Recordo com alguma saudade essas voltas ao Liceu Camões com o Eduardo [Prado Coelho]. Curiosamente, guardei sempre dele essa imagem. Um miúdo, com os olhinhos muito pequenos e brilhantes, a face rosada, anafada. De uma simpatia muito grande, mas também de uma grande reserva. Mas já com muito espírito... Sabe o que é espírito?”

### Não encorajou as suas filhas?

Aí é mérito delas. O pai não influenciou. Mas de todo. E cada qual seguiu o seu rumo, fez as suas escolhas...

### Ana Margarida Carvalho é romancista...

A Rita é poetisa e escreve livros infantis. Foi assim.

### Qual é o livro que mais gosta, dos que escreveu?

Os livros são como os filhos, não se pode dizer que gosto mais de um do que outro, sem ser injusto...

### Mas imagine que ia dar um livro a uma pessoa de quem gostava muito...

Habitualmente dou o último (risos). Mas o livro que me saiu do pelo foi *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana...* Hesitei muito em dar a publicar até. É um livro difícil, complexo. Foi a obra que me obcecou durante algum tempo. Não a apresentei para publicação logo porque considerei que era um livro difícil e extremamente entranhado, extremamente pessoal. Mas precisava de me ver livre daquele material. E aquilo foi saindo, o livro lá se concluiu. Depois de já ter dois livros publicados e de ter assegurado já um certo estatuto (risos) a editora resolveu publicar o livro, que é difícil de ler. Tem que ver com uma obsessão minha que ficou desde miúdo... uma gravura que vi numa revista. Era a Tebas do Egipto, os gregos chamavam Tebas àquela cidade. E num livro de banda desenhada, numa daquelas histórias

compridas, que tinha pequenas imagens e uma das imagens era a cidade de Tebas, uma imagem cinzenta. E essa imagem ficou-me. Recordo-me perfeitamente, era miúdo, estava sentado numa marquise, com aquelas revistas ao lado, e de ver aquela imagem de Tebas. Deixou-me um bocado inquieto, aquilo era cinzento, havia qualquer incomodidade naquela imagem da revista. Depois fui reelaborando, com o tempo, tornando-a ainda mais sinistra...

### Mas tem um livro que é de chorar a rir, o *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto Deve ter tido muitas reacções dentro do PCP...*

Acho que acharam piada (risos). Acharam graça à situação. É um tipo que quer entrar [no PCP] e não o deixam. Só tem desgraças à volta e o partido para ele é um refúgio, mas eles não querem. Têm razões de partido para não o aceitar.

### Já está a pensar num novo romance?

Não sei se será romance ou não. Há de haver qualquer coisa. Assim eu tenha saúde e paciência (risos).

### Mas pode fazer um segundo volume destas memórias?

Eventualmente. Pode haver mais memórias. Este foi uma selecção do que me ia ocorrendo. Mas pode ser que me ocorram outras coisas. O problema é repetir-me. Lá terei que ir ver, contra os meus hábitos, o que é que escrevi.



# VOZES SEM CONTA



Vozes sem Conta  
25 a 27 de Novembro | 21h30  
28 de Novembro | 16h00



Movimento  
Ouvir  
Vozes  
Portugal



## O Estado do Mundo

## (quando acordas)

Formiga Atómica  
11 a 28 novembro

Teatro  
M/6

e ainda...  
**Isto não é uma  
brincadeira**

A crise climática  
em 8 mini-episódios  
para ver nas nossas  
redes sociais.

EGEAC

Calçada da Ajuda 80, Lisboa  
lucateatroluisdecamoes.pt

Luca Teatro  
Luís de  
Camões

Lugar para as crianças  
os jovens e as artes



# Jaime

## “Morrereis como estes retratos”

Vi uma cadela minha com lobos é uma rara selecção de desenhos de Jaime Fernandes, actualmente em exposição no Centro de Arte Oliva, em S. João da Madeira. Começa com o filme de António Reis e Margarida Cordeiro, que foi como tudo começou... E como a arte bruta de Jaime sobreviveu.

Sérgio C. Andrade

São frases que dão bons títulos: “Vi uma cadela minha com lobos”; “Vi as redes para dentro”; “Fotografias feitas para mim, conforme a minha vontade”; “Morrereis como estes retratos”... Mas são também portas de entrada para o mundo insondável de um artista de génio, que, por circunstâncias pouco usuais, entrou postumamente na galeria da história da arte do século XX.

Falamos de Jaime Fernandes (1900-1969), o pastor beirão que, aos 38 anos, foi internado no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa, com um diagnóstico de esquizofrenia paranóica, e aí viveu o resto dos seus dias. Nos últimos desses anos, a partir de 1965, muito provavelmente motivado pelos seus terapeutas, começou a desenhar, representando em traços obsessivos e cores vivas um mundo povoado por estranhas cabeças e formas, tanto de homens como de animais, e também uma mistura de ambos.



NELSON GARRIDO

**Jaime Fernandes (1900-1969), pastor beirão, aos 38 anos foi internado no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, em Lisboa, com diagnóstico de esquizofrenia paranóica e aí viveu o resto dos seus dias. A partir de 1965, começou a desenhar, representando em traços obsessivos e cores vivas um mundo povoado por estranhas cabeças e formas, tanto de homens como de animais, e também uma mistura de ambos**

Em 1974, um (primeiro) filme da dupla António Reis-Margarida Cordeiro (esta ainda não creditada como realizadora), intitulado *Jaime*, veio revelar ao mundo essa obra, que depressa subiria à galeria da história da arte bruta.

É essa obra que agora pode ser (re)descoberta e admirada numa exposição no Centro de Arte Oliva, em S. João da Madeira, à qual a curadora Andreia Magalhães deu o título *Vi uma cadela minha com lobos*.

“Trata-se de uma frase do Jaime que é bastante expressiva, mesmo sendo algo obscura, e que é quase um programa”, diz a curadora na visita em que guiou o Ípsilon. “Parece o relato de um sonho, e remete-nos para o mundo animal, para um outro tempo e lugar, que, de alguma forma, nos prepara para esse universo”, acrescenta, explicando que o título é também uma alusão e um agradecimento a Margarida Cordeiro (Mogadouro, 1938), que ajudou na preparação de *Vi uma cadela minha com lobos*.

### Um filme decisivo

A companheira de vida e do cinema de António Reis (1927-1991) foi, de facto, determinante na idealização do filme que viria a revelar a figura e a obra de Jaime Fernandes. Não só porque foi a assistente da realização, mas porque foi ela quem descobriu os seus desenhos quando, enquanto médica psiquiatra, foi trabalhar para o Hospital Miguel Bom-

barda, numa altura em que o doente já tinha morrido.

É, de resto, com a exibição em *loop* de *Jaime* que abre a exposição. A cópia restaurada em 2018 pela Cinemateca, quando da iniciativa de homenagem que a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) prestou em Lisboa a António Reis, devolve-nos as cores vivas e a luz da película original, nota a curadora, chamando a atenção para o azul do céu que se entrevê a partir das estreitas janelas do hospital psiquiátrico, mas também da luz solar das seqüências rodadas no rio Zézere junto do qual Jaime viveu.

“O filme foi fundamental, foi a partir dele que cheguei à obra, mas foi também com *Jaime* que o artista foi descoberto e se tornou conhecido, tanto em Portugal como lá fora”, acrescenta. O filme teve a estreia em Lisboa, no Cinema Império, no dia 2 de Maio de 1974. Poucos dias antes do 25 de Abril, na apresentação de uma entrevista ao (então desconhecido) cineasta português na revista *Cinefêilo*, João César Monteiro classificava *Jaime* como “um dos mais belos filmes da história do cinema”, “uma etapa decisiva e original do cinema moderno”. Receberia o Prémio Casa da Imprensa e seria também distinguido no Festival de Toulon, em França.

### Paradigma da arte bruta

Na realidade, crê-se que a maioria dos desenhos que Jaime fez compulsivamente nos últimos anos do seu internamento foram destruídos no próprio

hospital. E os que sobreviveram – perto de uma centena, admite Andreia Magalhães – foram salvos por acção, primeiro, de uma terapeuta, Maria Etelvina Brito, que acompanhou o doente mais de perto, e depois por Margarida Cordeiro e por via do filme, que ajudaria a afirmar o nome do autor como uma referência da arte bruta internacional.

“O Jaime Fernandes é um paradigma da arte bruta, como ela foi definida pelo artista e teórico Jean Dubuffet”, nota a curadora e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. “Sem qualquer formação artística ou pertencer a qualquer escola, ele começa a desenhar tardiamente, e fá-lo de uma forma compulsiva, com a repetição de temas, em séries e em variações sucessivas”.

Os seus desenhos retratam a figura humana, muitos deles com referências directas aos familiares, como se pode ler nos raros títulos ou nas frases que ele lhes acrescentava: “Minha Amélia”, “Conceição Paternaz. Mém. Mulheres Jaimez”, “Meus filhos nasceram assim”. Mas também: “Não são cães”, “Peixe – pai dos outros peixes”, “Este é o cabrito, ficou assim por me ter zangado com ele”, “Cobrões, cobrões, serpentes, serpentes e serpentes”... Todo um imaginário e um bestiário mais ou menos antropomórfico que, a partir do filme de Reis, mobilizou o interesse de artistas e coleccionadores, “como Gérard Schreiner, um dos primeiros negociantes de arte bruta, que reuniu mais de duas dezenas de desenhos do Jaime e os incluiu em exposições e catálogos em Basileia e em Nova Iorque, por exemplo”, lembra Andreia Magalhães.

### 42 desenhos (sete inéditos)

Para a reunião dos 42 desenhos (sete deles inéditos) que agora constituem *Vi uma cadela minha com lobos*, a curadora teve de reconstituir esse percurso de descoberta e salvaguarda da obra do artista, que, a seguir à exibição de *Jaime*, contou com dois momentos marcantes: a exposição que a Gulbenkian lhe dedicou em Lisboa, em 1980 (com 72 desenhos, dos quais a fundação adquiriu quatro – mostrados agora no Centro de Arte Oliva, cuja colecção conta também duas obras); e a meia centena exibida, no ano logo a seguir, na Bienal de São Paulo, na exposição *Arte Incomum*.

Além de coleccionadores privados portugueses, contou ainda com a cedência de coleccionadores da França, Suíça e Áustria.

Depois de uma antecâmara, em que, além do filme de 1974, tem o áudio da comunicação *Causas que seguem os efeitos ou ameixas doiradas com orvalho*, que Maria Filomena Molder apresentou na ESTC, no âmbito do programa Lições António Reis, e a reprodução fotográfica feita por Mário Oliveira de desenhos mostrados na exposição na Gulbenkian, o visitante entra finalmente no mundo imaginário de Jaime Fernandes. Num espaço circular que reconstitui o pânico do Hospital Miguel Bombarda, podem ver-se essas cabeças e

“O Jaime Fernandes é um paradigma da arte bruta”, nota a curadora Andreia Magalhães. “Sem qualquer formação artística ou pertencer a qualquer escola, ele começa a desenhar tardiamente, e fá-lo de uma forma compulsiva, com a repetição de temas, em séries e em variações sucessivas”

corpos enredados em teias inescrutáveis (“Vi as redes para dentro”), braços ao alto, a saudar ou a pedir misericórdia (“Não me pertence cá ficar, pertence-me voltar lá para cima”) de um artista que, a certa altura, também escreveu: “8 vezes Jaime morreu já cá”. E de quem António Reis confessou senti-lo “sempre a fugir”, quando fez o seu filme.

“Parece que ouvimos a voz dele!...”, sintetiza Andreia Magalhães.

A acompanhar a exposição, há um programa paralelo que, já esta sexta-feira e domingo, conta com a apresentação de duas performances: *Ad Lucem e Crua*. São o resultado da residência artística que o colectivo Banquete, associado ao Centro de Arte Oliva, realizou ao longo desta semana no âmbito da arte bruta, trabalhando “a violência como um movimento de repetição para a transformação, como um processo de moldagem da forma da identidade do corpo humano”, diz o programa.

Além das habituais visitas guiadas para escolas, na agenda da exposição – até 20 de Março de 2022 – está uma nova residência, que inclui uma bolsa para a criação de novas obras a partir dos desenhos de Jaime, e que serão apresentadas no início de 2022, em paralelo com a mostra actual. Os artistas convidados, com curadoria de Antonia Gaeta, são Joana da Conceição, Susanne Themnitz, Belen Uriel, Mattia Denisse, Francisca Carvalho, Ana Manso, Ana Santos, Jorge Queiroz e Sérgio Carronha.

Também no início do ano será editado o catálogo de *Vi uma cadela minha com lobos*. A provar que, ao contrário do seu oráculo, nem Jaime nem os seus retratos morreram, afinal.

# O “artista accidental” que chegou a pintar com mercurocromo

Internado num tempo em que a terapia ocupacional não era opção, o agricultor beirão desenhava para encher o tempo.

Os médicos nunca atribuíram aos seus desenhos qualquer relevância.

Na povoação de onde foi trazido, ainda há quem se lembre de ele ser “o tolo da aldeia” que um dia quase bateu no padre.

Por Catarina Gomes

A primeira vez que Jaime Fernandes quis mostrar ao médico do hospital uns desenhos que andava a fazer, este anotou nas suas observações clínicas: “Não se ocupa”. Dois anos depois, em 1967, os desenhos do doente esquizofrénico em causa, que estava internado há já 29 anos, sobem um pouco de estatuto, o médico regista-os como passatempo: “Entretém-se a fazer desenhos.”

No tempo em que Jaime foi internado no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, ser diagnosticado com uma doença

mental representava, em muitos casos, uma condenação para a vida. Entrava-se no hospital e não se tornava a sair. No tempo de Jaime, poucos meios terapêuticos havia a oferecer às pessoas com doença mental, os psicofármacos modernos só chegariam muito depois da sua entrada, já na década de 1950. A instituição reconhece aliás a sua impotência terapêutica quando muda de nome, em 1945, de Manicómio Bombarda para Asilo Psiquiátrico Miguel Bombarda (até 1948). Em vez de tentar curar, admitia-se que a sobrelotação e as más condições da instituição faziam dela um

armazém de doentes incuráveis, mero asilo.

Jaime foi internado com 38 anos, a 7 de Janeiro de 1938. O psiquiatra Barahona Fernandes descreve o Bombarda destes tempos: “A visão terrificante dos velhíssimos e degradados pátios onde circulam uma mescla heterogénea de catatónicos estáticos acinéticoestuporosos ou com movimentos estereotipados e abstrusos”, “enfim todas as ‘espécies’ de cronicidade desoladora dos ‘incuráveis’ asilares cuja única esperança era a morte por tuberculose, disenteria, acidentes...”.

Na pesquisa que fiz sobre Jaime, para escrever sobre ele uma das oito histórias de vida de antigos doentes do Bombarda que constituem o meu livro *Coisas de Loucos-O que eles deixaram no manicómio* (edições Tinta-da-China, 2020), constatei que, para os médicos que o acompanharam, os desenhos que hoje, 52 anos após a sua morte, ascenderam a obras de arte, eram irrelevantes.

O próprio Jaime não daria grande valor aos seus desenhos; não fazia, pelo menos, questão de os guardar para si. Foi-os oferecendo a médicos, enfermeiros, a funcionários do hospital e a pessoas da sua aldeia que o visitavam no Bombarda. Era a forma de lhes agradecer o que lhe levavam, as frutas, os cigarros, as esferográficas e papéis que usavam para fazer os desenhos.

Quando Jaime esteve internado, não era ainda norma oferecer terapia ocupacional aos doentes. O que significa que criou os seus desenhos sozinho, sem supervisão técnica, sem fito terapêutico nem materiais próprios para artes plásticas.



NELSON GARRIDO

Por isso, não deixa de ser um exercício estranho pensar na forma como estes desenhos eram vistos no tempo de Jaime e vê-los agora tão valiosos, protegidos por um vidro, rodeados por uma moldura de madeira que os eleva ao estatuto de quadros, com as devidas legendas que, nas várias exposições por onde foram passado, costumam limitar-se a “sem assinatura”, “sem data”, “sem título”. Nos seus desenhos, agora obras de arte, costuma explicitar-se também os materiais que o artista empregou: quase só lápis de carvão e vulgares esferográficas das cores mais comuns, azul, preto, verde, vermelho; num dos desenhos, cujo paradeiro se perdeu, mas que esteve exposto na Gulbenkian, Jaime chegou a desenhar com um fósforo embebido em mercurocromo, o líquido de cor vermelha usado para desinfetar feridas. Nas legendas das suas obras também se refere a dimensão do papel onde foram feitos.

Em obras de arte convencionais, estes dados costumam mostrar a intencionalidade do artista. O “sem título” é muitas vezes escolha do artista, os materiais e as dimensões do papel os que mais servem os

seus intentos artísticos mas, no caso de Jaime, muito terá sido fruto da sua circunstância.

Jaime era um doente diagnosticado com esquizofrenia internado num manicómio, numa altura em que o que havia para oferecer aos doentes para passarem o tempo eram ocupações maquinais e repetitivas. O Bombarda tinha, por exemplo, uma oficina de dobragem de papel, onde os doentes passavam dias inteiros a fazer envelopes e caixas de cartão. Jaime, revela o seu processo clínico, ocupou-se nos primeiros tempos, em “serviços domésticos”, uma das suas incumbências era contar a roupa. Um primo que o chegou a visitar e com quem falei para o livro, Jerónimo Delgado, contou-me que Jaime contou que se lavasse a louça lhe davam em troca “uma onça de tabaco”. “Trabalha correctamente e com boa vontade nos serviços internos da enfermaria”, refere-se no seu processo clínico.

Mas, cerca de oito meses depois da sua admissão, a 3 de Agosto de 1938, agride outro doente e é mandado para o Pavilhão de Segurança, um edifício circular para onde, por norma, eram enviados doentes tidos como mais perigosos. Na sua obra *Conhecimento do Inferno*, o escritor António Lobo Antunes, que foi psiquiatra na instituição, compara-a a uma praça de touros. Os lancis dos passeios da enfermaria-prisão, onde existe um espaço museológico fechado ao público, estão cheios de pequenas inscrições, forma de os doentes passarem o tempo e deixarem a sua marca: há várias estrelas riscadas no chão, uma tem seis pontas, no calcário há também um “J”, um “A” e um “HMB”, de Hospital Miguel Bombarda.

O investigador de psicologia de arte, João Pedro Fróis, diz que a técnica de desenho que Jaime desenvolveu, “própria e única: um rendilhado de linhas labirínticas”, terá nascido como “antídoto contra a inactividade asilar”. É uma técnica laboriosa, feita de minúcia, são desenhos que demoram a produzir, que ocupam tempo. E essa morosidade pode ter sido a razão por que tomou esta forma. “Aquilo são tempos a serem mortos.” Jaime esteve internado 31 anos, 11 315 dias.

João Pedro Fróis explicou também que os papéis que usou para desenhar seriam os que



NELSON GARRIDO

Para os médicos que o acompanharam, os desenhos que hoje, 52 anos após a sua morte, ascenderam a obras de arte, eram irrelevantes

NELSON GARRIDO

► conseguia arranjar e que aproveitaria até os que serviam para embrulhar a fruta que nessa época se costumava levar a quem estava hospitalizado. Talvez o “cartão acastanhado”, que é mencionado em legenda como suporte do seu desenho da figura animalasca de mãos ao ar (o único que continua a ser propriedade do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa) tenha um dia embrulhado bananas.

Para o realizador António Reis, que havia de catapultar Jaime para a fama após a sua morte com um documentário com o seu nome, o dimensionamento e a proporção dos desenhos – aos quais é hoje reconhecida originalidade artística – poderão ter sido apenas produto da escassez de material, disse em entrevista ao *Jornal do Fundão*. “Como estava limitado pelas pequenas dimensões do papel, muitas das suas figuras homens têm os braços caídos ou levantados, enquanto as figuras animais têm a cauda caída.” Seriam criaturas com pouco espaço de manobra.

Nos desenhos de Jaime também podia ser interessante ver simbolismo nas cores que usou – preto, verde, vermelho e azul –, “mas talvez seja mais útil pensarmos que o seu uso da cor também era ditado pelos meios ao seu dispor”, admite João Pedro Fróis, num artigo sobre “o artista acidental” publicado na revista *The Arts in Psychotherapy*.



### “Quando vou às exposições sinto tristeza”

Nunca saberemos o que o fez começar a desenhar nos seus últimos anos de vida, quando já passava dos 60 anos. A única dos 5 filhos que ainda é viva e que mal conheceu o pai, Maria José Delgado Fernandes, de 85 anos, diz que nas visitas que foram fazendo ao

hospital nunca o viram desenhar. Como era a mais nova, quando o pai foi levado da aldeia de Barco (Covilhã), ainda não tinha dois anos e recorda que este, sempre que o visitava, não a reconhecia, por mais que ela insistisse “sou a sua filha”, porque na imaginação dele eu era a pequenita.”

Nenhum desenho ficou com a família, o que é fonte de mágoa,

mas Maria José não deixa de acompanhar a carreira artística do pai. Falou com o Ípsilon já depois de ter visto a exposição do Centro de Arte Oliva. Emocionou-se, como lhe acontece quase sempre: “Quando vou às exposições sinto tristeza. Vejo, choro. Não temos cá nada.” O seu desenho preferido é “o do pássaro que parece que tem umas raízes nos pés” e que, para a

O investigador de psicologia de arte, João Pedro Fróis, diz que a técnica de desenho que Jaime desenvolveu, “própria e única: um rendilhado de linhas labirínticas”, terá nascido como “antídoto contra a inactividade asilar”

Misty  
fest

32

32º ANIVERSÁRIO

RÁDIO 98.9  
NOVA  
Presentado por  
CONTINENTE



28 de Novembro | Casa da Música - Porto  
29 de Novembro | Teatro Tivoli BBVA - Lisboa  
30 de Novembro | Convento São Francisco - Coimbra

**PENGUIN CAFE**

filha, “significa uma árvore”. “Não me lembro do seu carinho mas orgulho-me do meu paizinho.”

Alguns dos desenhos já andavam pelas paredes do Bombarda quando Jaime ainda era vivo, atestam as fotografias que o médico José Fonte fez na instituição em 1968. Mas, para os desenhos fazerem o seu caminho até ao estatuto que têm hoje, foi preciso que Margarida Cordeiro, então jovem médica que vinha fazer o internato de psiquiatria, chegasse ao Hospital Miguel Bombarda, estava-se em 1969. Nas paredes chamaram-lhe a atenção os desenhos de um doente.

“Quando eu entrei para o hospital, ele tinha morrido um mês antes”, contou em entrevista no livro *António Reis e Margarida Cordeiro: Poesia da terra*. Disseram-lhe então que o internado aproveitava todo o tipo de material para os produzir, “até miolo de pão”. Existia então uma boa centena de desenhos.

Margarida Cordeiro diz que “nenhum psiquiatra teria conhecimento artístico para lhes reconhecer o valor e o colocar em contacto com o mundo das artes cá fora”. Fechado ao exterior, em vida, Jaime nunca foi mostrado além dos muros do hospital e só a vinda casual desta médica interna marcaria uma segunda vida, não para Jaime, mas para os seus desenhos. Margarida Cordeiro e o seu marido, o realizador António Reis, realizam em 1974 um documentário ao qual chamaram apenas *Jaime* e que é, na prática, o início da carreira póstuma de Jaime. Num artigo sobre o filme no *Jornal do Fundão*, o título escolhido foi “*Jaime* ressuscita Jaime. No cinema uma obra notável. Na pintura um génio”.

Jaime Fernandes, um camponês de uma pequena aldeia da Beira Baixa, transformava-se assim, sem nunca o suspeitar ou ambicionar, em artista plástico. Quando vivia em Barco, era apenas o marido, o pai. E “o tolo da aldeia”.

### “Foi a cabeça, coitadinho”

Nascido em 1899, tinha 38 anos quando foi levado de Barco, com atestado de dois médicos da Covilhã. Jaime trabalhava no campo, como quase toda a gente da aldeia nesse tempo. Os médicos escreveram que “o doente foi sempre um homem de bom equilíbrio, até que há dois meses, por motivos de ordem moral, começou a manifestar as desordens mentais que referimos”: “alucinações, delírios, incoerência, amnésia”.

João Pedro Fróis, que tem investigado a sua vida e obra, explica que o episódio que desencadeou a doença, o tal de “ordem moral”, deverá ter sido um problema de disputa de terras na aldeia. Além de agricultura, as terras de Jaime escondiam outras riquezas, como o volfrâmio. Hoje na serra da Argemela está em curso um controverso processo de

concessão mineira com vista à exploração de lítio.

No processo clínico, Jaime fala de “uma fazenda” que era sua e alude a uma contenda com um homem que um dia apanhou com uma enxada a arrancar “torgas” em chão que lhe pertencia. Nesse dia, Jaime conta que se dirigiu ao homem que andava a bulir no que era seu e o ameaçou “com uma machada na mão e uma pedra no bolso a fingir que era uma pistola”.

As pessoas mais velhas de Barco, que falaram comigo para a escrita de *Coisas de Loucos*, recordam as loucuras de Jaime, que era então “o tolo da aldeia”, alguns, muito poucos, contaram-me que as presenciaram, ou dizem que as presenciaram, quando eram pequenos.

Nos anos 1930, Barco era uma aldeia onde a religião impregnava os dias. E era à hora da missa que a sua doença mais se tornava pública. Um dia entrou nu pela nave adentro, disse-me Jerónimo Delgado. “Foi a cabeça, coitadinho.” Há também quem se lembre de Jaime a bater palmas durante a homília, a chapinhar as mãos em água benta, a fazer alarido. Nesse dia “ia directo ao padre”, dizendo “quem se agarra a mim morre”. Não chegou ao pároco porque o travaram a tempo.

É o próprio Jaime quem contará ao médico como certo dia entrou na igreja e “disse ao padre que lhe dava duas lambadas”, só uma das vezes em que foi “fazer bravuras para a igreja”. Por duas ocasiões admite que forçou o pároco a fechar o missal. “Eu não tinha medo dele, era família”, desculpa-o Jerónimo Delgado.

Já António Marques, 89 anos, habitante de Barco, contou-me que ele lhe metia medo, de todos os garotos lhe terem medo, “dele andar aí, tolo”. Jaime sabia que era temido. “Diziam lá que eu tinha o inimigo dentro do corpo. Eu fiz realmente muitas diabruras. Todos tinham medo de mim.” “Fugiam todos de mim, a mulher, os filhos e outras pessoas.” Aos médicos conta que chegou a bater na mulher com uma cavaca, que chegou a magoá-la. Até que a sua sogra um dia chamou o regedor para intervir. Este, conversando com Jaime, disse-lhe que “não prendia ninguém por bater na mulher”, mas pediu-lhe que sossegasse e lá se entenderam, na taberna. “A mulher sofria muito com ele”, conta Jerónimo Delgado.

“Foi uma tragédia forte. Nós éramos uma família decente. Veio-lhe aquela terrível doença, aqueles nervos, começou a ficar muito exaltado, muito bravo”, recorda a filha. Quando foi levado para Lisboa, a sua mulher ficou de cama, “a minha mãe ficou muito doente do meu pai”. Acabaram por ser os avós a cuidar das crianças, diz a filha. “No hospital acalmou”.

### “Ninguém me conhece”

Jaime só sairá do pavilhão reservado aos doentes mais agressivos 16 anos depois de lá ser

colocado, a 23 de Abril de 1954, porque adoece com tuberculose e é preciso isolá-lo noutra pavilhão. Durante os dez anos seguintes, os médicos nada anotam. Só em 1965 registam que está “cl clinicamente curado” da tuberculose. Mas nessa data, ao contrário de quando entrou no hospital, já não sabe que tempo é, nem que espaço habita. Responde ao médico que está em 1915 ou, em alternativa, sugere-lhe que seja ele próprio a escolher o ano em que se encontram os dois. “Desorientado no tempo e no espaço”, “doente calmo, desagregado, despersonalizado”, escreve o médico. Sobre os seus desenhos dirá frases desconexas onde se pode tentar encontrar algum sentido. “Bota mais retratos nas folhas do livro, papel...bota os animais... bota a alma, bota o mar, e a sombra, bota os cabrais...” “Botar” é verbo que Jaime trouxe consigo da aldeia e que pode querer dizer que atira para dentro dos seus retratos os animais, a alma, o mar, a sombra, os cabrais, como que os atira para fora de si. “Continua o discurso desagregado”, escreve o clínico – “a gente foge disto dos retratos porque também fazemos corpos novos, fatos, já é outro retrato, e outra pessoa.” “... Os meus retratos que estão por trás do meu nome, ninguém me conhece...”

Dizemos o que teorizamos sobre Jaime que nos seus desenhos ele transportou Barco consigo. Vêm neles pedaços da sua vivência rural, da sua aldeia, do bestário que a povoava. No tempo de Jaime não havia quem não tivesse animais, burros, vacas, bois, cabras, ovelhas, porcos.

Jaime nunca regressou a Barco, os seus desenhos, sim. Quando visitei Barco algumas pessoas que nunca o conheceram recordam-se de ter ido a uma exposição com os desenhos, na junta de freguesia da aldeia, na década de 1990. Fernando Brito, dono do Restaurante Gastronomia de Barco, foi um dos que, na altura, quis ir vê-los, era, afinal, um conterrâneo que se tornara famoso, cujos desenhos tinham chegado até Nova Iorque. Olhou-os nas paredes e constatou: “Eu não percebo nada, eu não entendia nada. É tudo abstracto.” Mas uma coisa é certa, “uma pessoa para fazer uma coisa daquelas claro que não era doente mental. Ele não era maluco, ele devia era ser muito inteligente”.

Nas conversas dos que iam entrando no restaurante nesse dia formavam-se teorias. “Naquela altura os quadros eram diferentes. Ele não desenhava ‘padrão’. No fundo era um grande artista e ficou preso naquele sítio. Uma história sem sentido”, disse-me Suzel Marques, 29 anos. “Era demasiado para a frentex.” Jaime passava assim de “tolo da aldeia” a artista de vanguarda, incompreensível, em ambos os casos. Se Jaime estivesse como espectador na sua exposição também não se compreenderia, Jaime também não percebia nada de arte.

## GERAÇÃO 2.2

ESPAÇO DE CRIAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DE JOVENS BAILARINOS

REVELAÇÃO DE UMA SOMBRA DE BRUNO ALEXANDRE  
26/27 . NOV . '21

IF MAYBE DE SÃO CASTRO  
17/18 . DEZ . '21

19H00 . ARMAZÉM22 . GAIA

INFORMAÇÕES E RESERVAS:  
DIVULGACAO@GINASIANO.PT  
GERACAO.GINASIANO.PT

BILHETES À VENDA  
TICKETLINE E  
ARMAZÉM22

Ginasiano

Cofinanciado por:  
COMPETE  
2020

PORTUGAL  
2020

UNIÃO EUROPEIA  
Fundo Europeu  
de Desenvolvimento Regional

# O regresso de um festival: uma euforia misturada com incerteza



MIGUEL MANSO

## Mário Lopes

Esta sexta e sábado, o Super Bock em Stock volta a espalhar-se pelos palcos de Lisboa. As salas repletas, o público unido com o público, as descobertas e as confirmações. Regresso ao normal ou pausa na incerteza?

**P**or esta altura, já todos sabemos como é. O corrupio de gente a subir e a descer a Avenida da Liberdade, a desviar para a Rua das Portas de Santo Antão, a subir as escadarias da estação do Rossio ou a seguir caminho para o Parque Mayer. Já sabemos das correrias, do público aguardando entrada naquele concerto que não quer mesmo perder, a dançar ou a seguir atentamente uma banda que é prazer pessoal ou nome que acaba de descobrir.

Aqueles que ao longo dos anos têm passado pelo festival Super Bock em Stock já sabem tudo isso, já viveram tudo aquilo. E, então, que regressa para dar agitação a Lisboa. Dias 19 e 20 passarão pelos vários palcos que

o acolhem (Coliseu, São Jorge, Tivoli, Capitólio, Maxime, Estação Ferroviária do Rossio, Garage EPAL, Casa da Alentejo e Palácio da Independência) nomes como os rockers niilistas Iceage [ver entrevista nestas páginas] e um dos nomes mais entusiasmantes da nova vaga britânica, os Black Country, New Road de jazz e country e rock e canção em formato livre. Aqui receberemos os regressados Django Django, que há alguns anos assinaram um dos concertos que fez história no festival, e descobriremos a soul muito pop, soft rock de elegância inabalável, do holandês Benny Sings. Haverá espaço para uma nova figura do hip hop britânico, Lava La Rue, para o romantismo canalha de David & Miguel, para um festim dan-

**É um Super Bock em Stock que regressa depois de um hiato (a pandemia impossibilitou a edição 2020). Chega num tempo entre algo que já lá vai, algo que permanece (as máscaras são obrigatórias, tal como o certificado de vacinação ou um teste negativo à covid-19) e algo que ameaça regressar — eis nova vaga a desenhar-se**

çante montado por Moullinex e Anna Prior, dos Metronomy, e para acolher o encontro, atrás dos pratos, de dois Heróis do Mar, Rui Pregal da Cunha e Pedro Paulo Gonçalves. Há curadorias do colectivo/editora Cuca Monga (Fernão Biu & Luís Montenegro, Bis\$po, entre outros) e de Samuel Úria (Jónatas Pires e Monday). Ouviremos dois pesos pesados do hip hop português, Mundo Segundo e Sam The Kid, num concerto conjunto, um novo fenómeno inglês chamado Charlotte OC, o Brasil da MPB em viagem pelo mundo de Leo Middea ou a pop colorida de Cláudia Pascoal — passes únicos para os dois dias a 45€.

Na sua mistura de géneros, no seu propósito de ser mostra diversa do presente, tem inscrito no cartaz a sua marca de identidade. Mas é um Super Bock em Stock que regressa depois de um hiato (a pandemia impossibilitou a edição 2020), que regressa quando os músicos vivem a aparente normalidade chegada com o alívio das restrições. Chega num tempo entre algo que já lá vai, algo que permanece (no festival, as máscaras são obrigatórias, tal como o certificado de vacinação ou um teste negativo à covid-19) e algo que ameaça regressar — eis nova vaga a desenhar-se, ameaçadora, no horizonte. Que tempo será este, afinal? Que serão afinal os dois dias deste festival que, não sendo o primeiro a realizar-se desde o alívio das regras — a ilha de São Miguel já viveu o seu Tremor em Setembro, Braga acolheu recentemente o Semibreve, para citar dois exemplos —, é o primeiro desta dimensão, centrado na pop, se considerarmos o termo na sua formulação mais abrangente, desde o início da pandemia?

Tomás Wallenstein, o vocalista dos Capitão Fausto que se apresentou recentemente numa digressão a solo, um homem e seu piano, as suas canções e as canções daqueles com que se formou, formato que apresentará esta sexta-feira no Teatro Tivoli (20h40), tem uma série de marcas assinaladas no caminho até aqui. No início de Março de 2020 tocava no Coliseu dos Recreios com os Capitão Fausto. Sala repleta e a viver-se, sem que ninguém o subisse ainda, “o último grande grito das saídas à noite”, recorda ao Ípsilon. Pouco depois, Tomás estava confinado e era música a lidar com um dilema existencial: “Se nós não conseguimos levar a música às pessoas, se isto não funciona e eu não sei fazer mais nada, então para que é que eu sirvo?”.

Flash-forward e, primeiro confinamento terminado, e, então, com os Capitão Fausto a tocar em modo *drive-in*, público aos saltos substituído por pisca-piscas a piscar e buzinas buzinas em forma de aplauso. Avançamos no tempo e já há salas e público sentado nelas, lotação limitada, pessoas mais contidas e máscaras a ins-

talar a dúvida: “O público está a gostar ou a apanhar uma grande seca”. Avançamos mais ainda e estamos aqui, ou melhor, estava Tomás Wallenstein, com os Capitão Fausto, na Recepção ao Caloiro da Covilhã. “Entrámos em palco às 2h30 da manhã. Tudo ao molho, sem máscara. Parecia que tinha voltado a 2014, porque já antes da pandemia há alguns anos que não entrava em palco tão tarde. A falta de possibilidades de programar [durante os confinamentos] fez com que, agora, se esteja a sobreprogramar. Tudo o que dá para fazer, acontece. É positivo. Ir para a frente, com tudo”.

Também em Outubro, Joaquim Albergaria, baterista e vocalista dos PAUS e que, com dos fundadores de Buraka Som Sistema, e Ivo Neto, baterista e produtor associado a nomes como Sara Tavares ou Batida, forma os Bateu Matou, sentiu aquela euforia. No caso, estava no festival Iminente, em Lisboa, e o festim dos Bateu Mateu, qual grupo de baile moderno cruzado com sessão DJ de gosto apurado (kuduro, hip hop, R&B, funk brasileiro, house), como ouvimos no álbum de estreia, “Chegou”, contagiou o público presente (farão o mesmo este sábado, no Teatro Tivoli, às 20h10).

No seu primeiro concerto após a pandemia, ainda em 2020, tocara com os PAUS no Theatro Circo, em Braga, entre desinfecções de material, bolhas específicas entre técnicos e músicos, público também ele obrigado a um grande controlo. “Uma experiência muito estranha. Brincávamos que, do ponto de vista do palco, parecia o pior jogo de ‘Quem é Quem?’ de sempre. As máscaras um pouco mais acima, um pouco mais abaixo, e as pessoas que, por estarem muito condicionadas, não se manifestavam muito”. Não foi assim no Iminente. “Pessoas ombro a ombro, cara destapada, a suar, dan-

Esta sexta e sábado não será propriamente viver como se não houvesse amanhã, mas antes viver como se amanhã tivéssemos que adiar novamente o que temos agora

çar e a cantar juntas”, recorda. “Do ponto de vista dos músicos e dos técnicos foi absolutamente emocional, depois de quase dois anos quase sem trabalho”. Joaquim sentiu “uma ideia de retorno, de regresso”. Mas com as marcas que a pandemia deixa. “Esta emoção também traz dentro de si medo e frustração. Confio no nosso Serviço Nacional de Saúde, confio nas vacinas e mantém-se a ideia que os nossos pares diziam, que a cultura é segura, mas junto com essa certeza vem aquela incerteza, ‘será que devíamos estar aqui? Qual a consequência disto?’”.

Catarina Falcão, metade do duo Golden Slumbers e que, a solo, conhecemos enquanto Monday, sentiu o mesmo do outro lado. Fala ao ípsilon da experiência nada normal, tendo em conta a sensação esperada de um regresso à normalidade, de estar recentemente num concerto, enquanto público, e de dar por si a pensar como a realidade recente fez já caminho nela. No meio de toda aquela gente, tão próxima entre si, não conseguiu evitar pensar “isto não é normal”: “A nossa normalidade agora é estar a metro e meio das pessoas”. Ela que, no regresso aos palcos de forma menos restritiva, para concertos em Baião e Castelo de Paiva, em Julho, se sentiu “nervosa como se estivesse a tocar pela primeira vez”, chegará ao Super Bock em Stock, onde actuará na Garagem EPAL, às 22h20 de sábado, animada pelo alento de que “existe uma vida para além de só gravar discos e lançá-los” – era esse receio, a ela que acabara de editar o EP “Room for All” quando se anunciou a pandemia, que lhe preenchia o pensamento durante os confinamentos. À semelhança de Joaquim Albergaria, sente neste momento “tudo muito estranho e muito novo”, uma “euforia” que se mistura com “uma ansiedade brutal”.

Nos próximos dois dias, este festival que se faz de descobertas, da abertura ao encontro e à surpresa, vai abrir-se a um público que regressa às salas e aos palcos, que se entrega à fruição de músicos e bandas em palco enquanto, no horizonte, se desenham novas incertezas.

Joaquim Albergaria recorda que este “é um festival que exige um salto de fé. É uma cultura que criou antes da pandemia, ‘vamos descobrir música nova’. Não sei se será tão fácil esse salto de fé neste momento, mas seria ótimo que as pessoas que gostam de música o quisessem dar”. Acredita que o contexto vai criar “uma carga emocional especial, porque a qualquer momento isto pode mudar e pode ir toda a gente para casa novamente”.

Esta sexta e sábado, assim sendo, não será propriamente viver como se não houvesse amanhã, mas antes viver como se amanhã tivéssemos que adiar novamente o que temos agora.

**F**oi há exactamente dez anos, em Aarhus, na Dinamarca, no contexto do festival de música Spot. Em palco, quatro músicos na casa dos 19 anos praticantes de um som punk, liderados por um vocalista que impressionava pela forma enfurecida como se expressava. Chamavam-se Iceage e davam os primeiros passos. Na altura, mais do que conquistados, ficámos intrigados. Depois foram-se transformando num dos grupos rock mais entusiasmantes em actividade. E agora Elias Bender Rennefelt, 29 anos, está do outro lado do ecrã, na plataforma Zoom, e sorri de forma introvertida perante as evocações. “Já passou uma década! Claro que estamos diferentes, mas há coisas que ainda se mantêm”.

Os Iceage são um dos destaques do festival Super Bock em Stock, que se realiza este fim-de-semana, em Lisboa, tocando sexta-feira, pelas 23h, no teatro Tivoli. Não será um concerto qualquer. Os dinamarqueses gravaram em Lisboa, nos estúdios Namouche, em Dezembro de 2019, onde estiveram durante cerca de quinze dias, algum tempo antes do

irromper da pandemia, o seu quinto álbum, *Seek Shelter*, que foi editado em Maio. Na produção contaram com Peter Kember, ou seja, Sonic Boom, que nos últimos anos vive em Sintra. E em Julho, Elias, que é um artista multifacetado, tendo um projecto paralelo (os Marching Church), apresentou-se, sozinho, em versão acústica, na Igreja de St. George, em Lisboa. “Sim, nos últimos anos fomos desenvolvendo uma relação especial com essa cidade”, expõe, naquele jeito entre o lacónico e o cuidadoso com as palavras.

Mas não esperem juras de amor eterno por Portugal e coisas que tais. Os Iceage não são esse tipo de pessoas. Curiosamente, a ideia para gravarem em Lisboa começou a desenhar-se no Verão de 2019, na Ponta do Sol, Madeira. Na ilha, Elias juntou-se ao multifacetado baterista português Gabriel Ferrandini para um espectáculo único na Estalagem da Ponta do Sol. E foi no decorrer de conversas entre os dois que a hipótese de Lisboa foi ganhando sentido. “Nessa residência artística com o Gabriel falámos de estúdios e ele disse-me que tinha de conhecer os Namouche, uns estúdios ▶

## Iceage voltam à Lisboa onde foram felizes antes da pandemia



JONAS BANG

Um dos grupos rock mais entusiasmantes da actualidade, os dinamarqueses Iceage gravaram o seu último álbum em Lisboa, e agora vêm mostrá-lo ao vivo no Super Bock em Stock. *Por Vítor Belanciano*

Teatro Aveirense  
140 anos



# Damas da Noite

uma Farsa de  
Elmano Sancho

19 de novembro  
21h30 M16

[www.teatroaveirense.pt](http://www.teatroaveirense.pt)

TEATRO

▶ antigos, com muita história, mas onde era possível desenvolver um trabalho de qualidade. E de repente, alguns meses depois, lá estávamos a gravar o disco. Havia o desejo de sair de Copenhaga e Lisboa acabou por ser um excelente porto de abrigo.”

A relação com Lisboa, como nos contou, em entrevista, dessa vez na Madeira, teve início muito longe, em Tóquio. Estava num bar na capital japonesa, em 2016, quando começou a ouvir uma música que o fascinou, que viria a saber tratar-se da autoria de David Maranhã, figura emblemática das músicas livres em Portugal, e que nunca mais perdeu de vista. Um ano mais tarde, viria a perceber que o amigo Alex Zhang Hungtai (Dirty Beaches), então a viver em Lisboa, andava a tocar com o tal de Maranhã. É em 2017, quando os Marching Church tocam na ZDB, que acabará por conhecer Maranhã, Ferrandini, o saxofonista Pedro Sousa e outros músicos dos sons mais exploratórios de Lisboa, mantendo-se uma relação de cumplicidade que dura até hoje. O mesmo tipo de coincidências viriam a originar o encontro com Pete Kember, um dos fundadores dos Spacemint 3, magos desalinados do psicadelismo e do pós-punk, onde pontificava também Jason Pierce (Spiritualized).

Numa entrevista Peter Kember, que para além do percurso a solo também se tem distinguido nos últimos anos como produtor (Panda Bear, MGMT, Beach House), falava dos Iceage com entusiasmo. E o encontro acabou por dar-se. “Nunca trabalhámos com nenhum produtor antes porque nos sentíamos à vontade em desenvolver esse tipo de tarefa, mas a partir do momento em que Sonic Boom expressou esse desejo de trabalhar connosco, e sendo nós admiradores do seu trabalho e dos Spacemint 3, a hipótese foi-se desenvolvendo e acabou por ocorrer.”

No início, confessa, existia algum nervosismo. “Esses processos, no começo, são sempre estranhos, porque as pessoas não se conhecem. Mas como a conversa foi logo muito franca e aberta, entrámos rapidamente dentro do espírito e trabalhámos de forma muito orgânica em conjunto.” Faz, no entanto, questão de sublinhar que os Iceage não andavam à procura de alguém “para dirigir o navio.” As expectativas eram outras. “Queríamos alguém que refrescasse com a sua visão os sons que tínhamos para propor. E ele conseguiu isso. Foi como se tivesse entrado na nossa cabeça, retirando daí o melhor que tínhamos para oferecer. Ele é único a interpretar ideias sónicas e tem um



**Nas letras sente-se elevação espiritual, romantismo. Longe vão os tempos, há dez anos, quando o niilismo e a provocação marcavam a música, a presença e a iconografia visual em palco do grupo**

entendimento muito singular do que significa estar em estúdio. Não está para lá para fazer cenas e perder o seu, e nosso, tempo. Foi muito bom para nos focarmos. Mais do que tudo é um magnífico ouvinte. Parece pouco. É muito.”

É quase unânime que os Iceage de há dez anos têm pouco a ver com a actualidade, mas o passado persegue-os. Há até quem sustente que, apesar de um percurso ascendente, poderiam estar num outro patamar se tivessem sido mais céleres a desmentir as narrativas que os colavam à extrema-direita. Hoje tudo isso se encontra esclarecido, mas fica a ideia que, durante algum tempo, foram pouco expeditos nas explicações. “No início fomos inocentes na utilização de algumas imagens, que remetiam para um universo oculto e perigoso, e estávamos concentrados na música. Mas hoje percebemos que algumas dessas alegações não faziam sentido e devíamos ter sido mais reflectidos a aclarar tudo isso”, diz.

Nos dois primeiros álbuns (*New Brigade* de 2011 e *You're Nothing* de 2013) impunham-se com uma música furiosa inspirada no punk. No terceiro e quarto, *Plowing Into The Field of Love* (2014) e *Beyondless* (2018), eram mais diversos e complexos.

Mantêm-se algumas características, como a estilização sombria, as guitarras encolerizadas e uma voz ferida, mas a sonoridade era mais felina e densa, com qualquer coisa de teatralizado, fazendo recordar algumas aventuras do passado dos Birthday Party de Nick Cave, ou dos Gun Club de Jeffrey Lee Pierce, passando pelo David Bowie da década de 1970 ou Scott Walker.

No mais recente registo voltam a mudar ou a evoluir, depende das interpretações. Uma coisa é certa, segundo Elias, nada é premeditado. “Nunca existe uma ideia pré-programada sobre o que iremos fazer. Nunca existe um conceito por trás de cada disco. Nunca falamos de nada em particular. Está tudo em aberto. Mas como é evidente queremos sempre fazer algo diferente, de contrário não vale a pena. Mas não é algo forçado. Há ideias. Há a nossa vida. A passagem do tempo. E isso, só por si, já constitui um sintoma de que algo diferente irá ocorrer.”

Em alguns temas, como na abertura com *Shelter song*, sente-se a presença de um coro de vozes. É o Gospel Collective, de Lisboa, que acaba por emprestar à sonoridade uma toada tão épica quanto celebrativa e transcendente. Aliás na maior parte das resenhas

“Estou farto da pandemia. Nos últimos dez anos nunca estive tanto tempo num único sítio, como agora, em Copenhaga, e nesse sentido constitui uma aprendizagem, mas temos de mudar a página, o mais rápido possível”

críticas, o álbum é encarado como uma resposta à pandemia, quando a sua gravação decorreu no pré-pandemia. Oiça-se a canção *Drink rain*, talvez a mais leve e saltitante de sempre do grupo.

“Há muita gente que olhou para as canções assim, de forma luminosa, talvez também por causa do título do disco, mas somos sempre induzidos pelo contexto, não é?”, interroga-se. “Acontece o mesmo quando estamos destróçados por qualquer razão e, de repente, toda a música que ouvimos parece ter sido feita para comunicar connosco. Mas estou farto da pandemia. Nos últimos dez anos nunca estive tanto tempo num único sítio, como agora, em Copenhaga, e nesse sentido constitui uma aprendizagem, mas temos de mudar a página, o mais rápido possível.”

Curiosamente o regresso do grupo a Lisboa acontece num momento delicado da pandemia, quando em alguns países já estão a ser tomadas, de novo, medidas socialmente restritivas. Mas ele não quer ouvir falar do assunto. Para já deseja voltar aos concertos e a próxima paragem será em Lisboa. “Vimos algumas fotos do lugar onde vamos tocar [teatro Tivoli] e pareceu-nos realmente fantástico, por isso estamos muito entusiasmados. Temos também um novo guitarrista e estamos a tocar melhor do que nunca. É a minha opinião, pelo menos.”

Na Madeira dizia-nos que as palavras não lhe saíam com facilidade. Era sempre um momento delicado escrever letras para canções. E desta vez não parece ter sido diferente. “Só começo a escrever as letras quando sei a data exacta de entrada em estúdio”, esclarece. “Claro que vou tirando notas e tenho um bloco de apontamentos, mas tento que as letras reflectam um mesmo estado de espírito aquando das gravações, para existir alguma consistência.” E neste caso não foi muito diferente.

Lá encontramos os temas de sempre (amor, religião, redenção), embora neste caso se sinta uma elevação espiritual, e um romantismo, que não estavam lá. Longe vão os tempos dos primórdios, há dez anos, quando o niilismo e um certo tom de provocação marcavam a música, a presença e a iconografia visual em palco do grupo. Agora deparamos com alguém consciente de si e do que se passa à volta. “Escrevi as letras numa torre de um edifício em Copenhaga, onde vive um amigo, cenógrafo. É como entrar num outro espaço mental. Ali confronto-me com um certo vazio. Ali sinto-me disponível para algo sair. E com esforço, e mistério, a folha em branco lá vai sendo preenchida.”



JULIA LOMBAO

**Passo Forte**  
SAL  
Valentim de  
Carvalho



## Passo forte para os SAL na ressaca do fim dos Diabo na Cruz e da covid

O fim dos Diabo na Cruz abriu caminho a um novo grupo, os SAL. O seu feliz álbum de estreia, *Passo Forte*, não renega a herança da experiência anterior, mas arrisca caminhos novos com outras coisas para dizer.

### Nuno Pacheco

**A**cabaram os Diabo na Cruz? Vivam os SAL! Não é a mesma banda com outro nome, mas um novo projecto que nasceu do fim do primeiro. O seu álbum de estreia, *Passo Forte*, já teve como avanços três canções em single e videoclipe (*Passo forte*, *Não vale chorar* e *Não sou da paz*) e foi apresentado ao vivo na passada terça-feira em Lisboa, no palco do Maria Matos.

Mas recuemos um pouco: fundados em 2008, combinando rock e tradição, os Diabo na Cruz viveram uma década e gravaram quatro álbuns: *Virou!* (2009), *Roque Popular* (2012), *Diabo Na Cruz* (2014) e *Lebre* (2018). Mas em 2019 o seu fundador, Jorge Cruz, invocou razões de saúde para se afastar dos palcos e a última digressão do grupo já se fez sem ele. Mas tarde, Jorge Cruz, que continua a compor para vários intérpretes, recorreu às redes para explicar que o afastamento se deveria a um problema auditivo, precisando de repouso para dele recuperar: “Há mais de dois anos que sofro de tinnitus severo [forte zumbido na cabeça] com perda de audição provocado por trauma acústico”, escreveu. Sérgio Pires, que transitou para os SAL, recorda ao Ípsilon esse período: “Além das questões de saúde, já havia a ideia, na cabeça do Jorge, que a banda estava no fim do seu processo criativo, estava acabado o seu papel enquanto grupo. Depois existiu uma *tour* em que, por razões de saúde, ele já não participou. Foi no Verão

de 2019 e nós fizemo-la sem o Jorge, com o Daniel Mestre (que depois ficou para os SAL) connosco a tocar guitarra. E foi durante essa *tour*, fazendo os concertos, que cimentámos a ideia de continuarmos juntos.”

Foi assim que se chegou à formação dos SAL, com Sérgio Pires (voz e guitarra), João Pinheiro (bateria) e João Gil (baixo), todos vindos dos Diabo na Cruz, aos quais se juntaram Daniel Mestre (guitarras), este ainda durante a última digressão do grupo, e Vicente Santos (teclados). Já a escolha do nome foi bastante difícil, diz João Pinheiro: “Desde o fim dos Diabo na Cruz que tínhamos a ideia de fazer uma banda nova e fomos juntando uma série de nomes. Até que eu tive uma conversa com o Carlos Guerreiro, dos Gaiteiros de Lisboa, e ele sugeriu-me o nome SAL. Não escolhemos imediatamente esse nome, mas ele ficou a trabalhar na nossa cabeça. Quando chegou a altura de escolher, de uma lista de uns 150 nomes, veio o SAL à baila e foi unânime.”

A última digressão dos Diabo na Cruz terminou em Outubro de 2019 e a partir de Novembro começou a actividade da banda nova: canções, letras, métodos de trabalho. “Ainda chegámos a gravar músicas, em Março de 2020. Depois veio a pandemia e fechámo-nos em casa, como toda a gente. E aproveitámos para compor o resto. De tal forma, que sobraram músicas.” A esta recordação de João Pinheiro, acrescenta Sérgio Pires outra: “Olhando à nossa realidade na altura, obrigados a ficar

em casa, com agendas canceladas, concertos perdidos, dentro dessa tragédia toda acabou por ser uma espécie de salvação termos este projecto a nascer.” João, de novo: “O que suposto era nós irmos gravar em Março de 2020 para o primeiro single estar pronto em Abril desse ano. Mas quando aparece a pandemia, passou tudo para Abril de 2021.”

### Sem prisões estéticas

“Esta formação tem uma variedade de escrita e de participação dos músicos que no Diabo da Cruz não acontecia tanto”, diz Sérgio. “E a música é mais dividida entre nós todos, entre as influências que todos trazemos. O projecto SAL é uma necessidade artística e musical dos membros que o compõem e, nesse sentido, as músicas vão saindo sem uma grande prisão estética ou sónica à volta delas. Quem ouvir o disco percebe que há algumas influências em comum, naturalmente, até porque nós também fazíamos parte dos Diabo na Cruz, mas viajamos também para outros territórios.”

Das 12 canções do disco, a que lhe dá título, *Passo forte*, foi a primeira a ficar pronta, diz João Pinheiro, que escreveu a música: “A base surgiu do meu lado e a Lília Esteves, que já anda aí há bastante tempo e que agora faz parte dos Lobo Mau, uma banda amiga, e além disso vive comigo, é minha companheira, escreveu a letra. Como eu tinha a *demo* feita e não tenho grande tarimba na escrita de letras, pedi-lhe que a es-

crevesse, com um enfoque na nossa vontade de superar esta fase de transição [entre os dois grupos], que foi complicada.” Sérgio sublinha o simbolismo do título da canção, *Passo forte*: “Foi unânime que seria o título do disco, porque a canção aparece naquele momento pós-Diabo na Cruz, em que ainda estamos a lidar com uma data de coisas, pessoais e colectivas, como o luto da banda ou o trabalho que deixámos de ter. Quando a ouvimos, houve logo uma reacção: é isto, ‘bora começar!’ E a letra ajudou muito: ‘Do que foi/ E do que vem, resiste o agora/ Mais uma toada/ A retumbar p’la rua fora’.”

Além de *Passo forte*, da autoria de Lília, e *Mal antigo*, com letra de João Pinheiro, as restantes dez canções do disco têm letras escritas por Sérgio Pires. E nelas tanto ecoa a pandemia (*Mal do mundo* ou *Não vale a pena chorar*) como a política, sobretudo a ascensão do populismo (*Profeta da desgraça* ou *O caçador*) ou as desigualdades sociais (*Mal antigo*, *Do que é feito este chão*, *Faz por merecer*, *Não sou da paz*). E os arranjos tanto nos levam para a atmosfera densa das canções rurais mais austeras (*Morrer*) ou mais exuberantes (*Fim do mundo*) como nos conduzem direitos a um rock que Sérgio Godinho não desdenharia (*Passo forte*) ou até a atmosferas próximas dos Doors (*De que é feito este chão* ou *A semente do pastor*, cuja entrada de órgão lembra a de *When the music's over*). Mas há muitas outras pistas harmónicas e rítmicas nesta feliz estreia dos SAL, que vão da música de raiz tradicional à pop ou até ao rock progressivo.

Voltando às letras, escrevê-las não é uma novidade para Sérgio Pires: “Apesar de só agora estar a escrever com esta regularidade, eu comecei muito cedo a escrever canções. Depois parei, porque achei que nos projectos onde estava havia sempre

alguém que escrevia melhor ou que fazia mais sentido ser essa pessoa a escrever.” Mas agora voltou “a pegar na caneta”: “Aquilo que me faz escrever é o que sinto e o que estou a observar – nesse sentido este disco é claramente resultado deste momento em que a sociedade vive, abarcando a pandemia e também uma série de questões surgidas nestes anos. Não é uma visão partidária nem há aqui uma necessidade panfletária, é apenas uma reacção às coisas que nos vão entrando pelos olhos e pelos ouvidos dentro.”

*Não sou da paz*, canção que fecha o disco, começa assim: “Não sou da paz quando dormes na rua/ Não sou da paz quando comes no chão/ Não sou da paz quando para aqueceres/ Fazes da cama caixas de cartão”. Até que se ouve a voz de Carlão dizer este texto seu: “Nascemos iguais, mas isso não vale de nada/ Se desde cedo somos atirados para trás da barricada/ Eu não sou da paz quando a paz é podre/ E o jogo está viciado sempre para o mesmo resultado”.

Sérgio explica: “Eu queria escrever uma canção que fechasse de alguma forma o disco, mais no sentido sónico e estético do que pela letra em si. Escrevi letra e melodia e os meus camaradas da banda fizeram praticamente tudo o resto. Aí, a ideia já era ter um final que resumisse sonicamente o universo da banda e a acabar naquele quase rancho folclórico. Surgiu então a ideia do coro, todos a cantar a uma só voz, quase como uma manifestação colectiva.” E depois pensaram que seria boa ideia convidar alguém que pudesse pôr ali a sua voz. “E o Carlão apareceu naturalmente, porque é uma pessoa que conhecemos e admiramos há anos e depois pela voz inconfundível dele.”

O resultado, num crescendo contagiante, soa como um hino. Música com SAL, mesmo nas feridas.

TEATRODOELECTRICO.COM

**O ANEL DO UNICÓRNIO**  
UMA ÓPERA EM MINIATURA

LOULÉ, CINETEATRO LOULETANO | 20 NOVEMBRO  
Reservas: 289 414 604

GUIMARÃES, CENTRO CULTURAL VILA FLOR  
27 NOVEMBRO  
Reservas: 253 424 700

LISBOA, LU.CA - TEATRO LUÍS DE CAMÕES  
3 A 19 DEZEMBRO  
Reservas: 215 939 107

UMA CRIAÇÃO DE ANA LÁZARO,  
MARTIM SOUSA TAVARES  
E RICARDO NEVES-NEVES

ILUSTRAÇÃO: © JESSE CRUZ

COPRODUTORES LU.CA - Teatro Luís de Camões, Cineteatro Louletano, C.C. Vila Flor, Centro de Arte de Ovar, 23 Milhas, Centro Cultural Malasbosta, Culturproject e Teatro do Eléctrico

## Nuno Pacheco

Lançado exclusivamente nas plataformas digitais e sem data prevista para uma edição física, o novo álbum de Caetano Veloso, *Meu Coco*, que é também a sua nova obra-prima, é aqui abordado por ele numa primeira entrevista por escrito. Palavras de um compositor genial que tem sabido resistir, com mestria, à erosão do tempo.

Lançado nas plataformas digitais no dia 21 de Outubro, às 21h do Brasil, o mais recente álbum de Caetano Veloso foi explicado pelo próprio num comunicado distribuído pela Sony Music (sua nova editora, substituindo a Universal) nesse mesmo dia, sem qualquer nota prévia, tirando o anúncio da edição. Apenas as palavras de Caetano, com remissão final para o Instagram e o Facebook. A par disso, surgiram novos videoclipes, a juntar a *Anjos tronchos*, lançado um mês antes: *Meu coco* (canção-título do disco), *Ciclâ-*

*men do Líbano*, *Sem samba não dá*, *Não vou deixar*, *GilGal*, *Cobre*. Sete canções das 12 que compõem um disco que é, como já se escreveu no Ípsilon, uma nova obra-prima, justa herdeira do celebrado *Abraço*, o anterior álbum de estúdio, editado nove anos antes, em 2012.

Refinado e inteligentíssimo, musicalmente exigente e depurado, *Meu Coco* foi gerado nos dias da pandemia e nele se envolveram muitos músicos, com produção do próprio Caetano e de Lucas Nunes, da banda Dônica. Além dos três filhos de Caetano, e só para citar alguns nomes, participaram Jaques Morelenbaum, Letieres Leite (maestro baiano prematuramente falecido no dia 27 do passado mês de Outubro), Pretinho da Serrinha, Xande de Pilares, Mestrinho, Vinícius Cantuária, Pedro Sá ou Thiago Amud.

Ainda sem data prevista para uma edição física do disco (em CD ou vinil), houve a possibilidade de uma entrevista ao Ípsilon, mas apenas por escrito. Dada esta limitação, as perguntas enviadas foram algo extensas na sua formulação, de modo a permitir ao cantor e compositor tomá-las como tópicos explicativos para as suas respostas. A ideia seria reduzir as perguntas depois na publicação, mas, recebidas as respostas, ficou claro que a dinâmica entre ambas se

perderia. Por isso, foram mantidas sem qualquer corte.

**Meu Coco foi lançado no Brasil às 21h de dia 21 do ano 21. Um número que, por coincidência, corresponde à leitura em espelho do ano de lançamento (12, de 2012) de Abraço o anterior álbum de estúdio, de originais. Foi ideia sua, essa conjugação de números? E foi intencional?**

Achei surpreendente e intrigante o espelhamento numérico das datas. Não houve intenção. Na verdade, o disco estava programado para sair no dia 14 de Outubro – o que me deixara feliz por ser esse o dia de nascimento de meu pai. Mas a gravadora decidiu adiar, por questões de organização com as plataformas, etc. **Meu coco, a canção, cita uma frase que João Gilberto disse em 1971, num hotel, quando ia gravar um programa consigo (recém-regressado do exílio) e com Gal Costa para a TV Tupi e que terá sido assim: “Somos diferentes, Caetas. Somos chineses.” Essa frase, que lhe ficou na cabeça (“no meu coco ficou”), recorda-se do que pensou no momento em que a ouviu?**

Pareceu-me enigmática. Mas, bem

típica de João Gilberto, tinha uma densidade poética que continha sugestões em direcções variadas. Ele estava dizendo que gostava, sim, de Chet Baker, mas que esse era muito “americanão, burrão”. E complementava com um “Nós somos diferentes, Caetas. Somos chineses”. Riu um pouco a dizê-lo. Vi toda a atracção dele por culturas orientais. Percebi menção a delicadezas e profundidades. Mas também pensei na expressão que tornou-se título de um livro de Gilberto Freire composto de artigos e ensaios sobre o Brasil: *China Tropical*. A China é milenar. O Brasil, construído por europeus, negros e nativos, tem meio milénio de existência. Mas os nativos tinham migrado do extremo oriente para as Américas havia muito. E os portugueses, cuja expansão pelo globo desencadeou a formação dessa nação nova, são europeus vistos (não sem razão) por seus pares como mais próximos de africanos e indígenas do que de povos brancos. Durante o exílio londrino, ouvi de um suíço que “Dos Pireneus pra lá, é tudo África”. O neto de Thomas Mann conta em seu livro que um articulista nazista escreveu num jornal que ele e o irmão Heinrich se opunham à subida de Hitler por serem judeus. Thomas escreveu carta ao jornal dizendo que não era judeu mas sim filho de um

# Caetano Veloso:

“Vi os palhaços macabros brotarem”



alemão com uma brasileira, descendente de portugueses. A tréplica do nazista foi: “Pior! Os portugueses vêm se misturando a judeus, árabes e até negros há séculos”. Na minha canção digo apenas que “O português é um negro dentre as eurolínguas”. João também estava dizendo: chineses, de um país grande com profundo programa anti-colonial. É muita coisa misturada.

**A frase de João Gilberto adequa-se à abordagem, que a canção também faz, da miscigenação (“Somos mulatos, híbridos e mamelucos/ E muito mais cafuzos do que tudo o mais”), com citações várias (“Rio-Canaveses”, evocação de Carmen Miranda; “Irene ri”, de Irene; Zumbi e Zabé, de Feitiço, do seu disco com Jorge Mautner, etc.) e duas notas claras: “O português é um negro dentre as eurolínguas” e o Brasil é uma “Nação grande demais para que alguém engula”. Neste extraordinário labirinto de palavras e sons, o que quis acentuar mais?**

O que já esbocei na resposta anterior. Gostei de ler esta última pergunta! **Anjos tronchos, primeiro tema do disco a ser divulgado (e que colheu rasgados elogios no YouTube), fala dos males que nos**

**chegaram via internet (“Palhaços líderes brotaram macabros/ No império e nos seus vastos quintais”), mas também coloca nos pratos da balança o que de mau e de bom nos vão trazendo as redes sociais, contrapondo o mal de “Um post vil poderá matar” ao bem de “Mas há poemas como jamais/ Ou como algum poeta sonhou”. Qual a sua verdadeira relação com esse universo, no seu dia-a-dia? Utilidade? Amor-ódio?**

Não leio redes sociais. Tenho uma em meu nome que é mantida por uma equipe dirigida por Paula Lavigne, que é minha mulher e minha agente, a quem dou os posts que acho que devo publicar. As informações de datas etc. são redigidas por essa equipe. Alguns posts genéricos também. Troco *emails* com alguns amigos, olho o Google e às vezes vou à Wikipedia. Quando comecei a escrever *Anjos tronchos* pensei que não iria concluí-la. Sabia tão pouco. Mas foram-se somando observações e, ao fim de não sei quantas semanas, eu tinha uma canção inteira (e de letra longa!). Conhecidos meus foram muito otimistas quando da criação da internet. Achavam que isso seria um aprofundamento da democracia. Eu me mantive céptico. Vi os palhaços macabros brotarem, vejo os poe-

mas de Augusto de Campos, imagino amores feitos por teleconferência... Há mais na canção do que o que eu sabia antes de escrevê-la.

**A canção *Não vou deixar soa* como declaração de não-desistência perante os pesares políticos e sociais que afligem o Brasil (“Não vou deixar você esculachar/ Com a nossa história/ É muito amor, é muita luta, é muito gozo, é muita dor/ E muita glória”) e tem, a fechar o disco, epílogo e eco numa outra canção, bem mais antiga, que você compôs para Maria Bethânia (e que ela gravou em *Maria*, em 1988), *Noite de cristal*. Se a primeira diz “Apesar de você dizer que acabou/ Que o sonho não tem mais cor”, na segunda ouvimos “O mundo cisma/ Mas eu miro teu cristal/ E vejo e peço dias/ De outras cores,/ Alegrias/ Para mim/ Pra o meu amor/ E meus amores”. É, na conjugação possível de ambas, uma promessa e um desejo para o futuro próximo do Brasil?**

Para um futuro do Brasil. Quem dera eu pudesse considerá-lo próximo. **Entre os muito elogiosos comentários a *Sem samba não dá*, há um que, perante os muitos nomes citados (MC Cabelinho,**

**Baco Exu do Blues, Duda Beat, Gabriel do Borel, Hiran, Majur, Tz da Coronel), diz que “[Caetano] não só reconhece o mérito dos novos artistas populares [...], como também chama os citados à responsabilidade do samba”. Foi sua intenção fazê-lo?**

Pretinho da Serrinha me pediu um samba. Ao compô-lo, me vi chamando toda a turma a essa responsabilidade. Mas também estou louvando ali o quanto, mesmo muitas vezes sem o saber, esses novos criadores já a estão cumprindo.

**Você-você nasceu de uma discussão com Carminho e acabou numa gravação com ela. E também numa espécie de manifesto, em fado, com uma conjugação de nomes e sons (*O orvalho vem caindo*, de Noel Rosa; “Ary, Noel, Tom e Chico/ Amália, blues, tango e rumba/ Atabaque e bailarico”) terminando com duas grandes referências brasileiras e universais: Peri e Ceci, de *O Guarani* de José de Alencar; e Ganga Zumba, primeiro líder do Quilombo de Palmares, que Cacá Diegues levou ao cinema em 1964. Em que medida *Você-você* retrata a relação deste “outro lado do oceano” com a**

**“Américafrica (...) entre miséria a mágica” de que fala a canção?**

Procura retratar. E esforça-se por isso. A conversa com Carminho já era acção nesse sentido.

**Duas das canções do disco, *Cobre e Pardo*, alinhadas aliás em sequência, falam da cor da pele. Na primeira, romântica, diz**

**“Tua pele é o cobreado/ Da Bahia de nós dois/ Grei de escravizados e opressores/ Reis do estado que virá depois”; e a segunda retoma a questão racial (“Sou pardo e não tardo a sentir me crescer o pretume”) com arranjo de um baiano, Letieres Leite, e a percussão de um carioca, Marcelo Costa. De que modo, através delas, quis comentar essa discussão (de muitos e variados contornos) sobre a questão racial no Brasil e também no mundo de hoje?**

Ecoei algumas palavras hoje frequentes quando se fala de raças. Mas procurando libertá-las das amarras já existentes que as quase sufocam. Para isso deve servir a poesia e devem servir as canções.

***GilGal*, homenagem dupla a dois nomes associados aos alvares da Tropicália, Gilberto Gil e Gal Costa, é na verdade uma homenagem múltipla, de novo evocando nomes (Pixinguinha, Jorge Ben, Djavan, Wilson Batista, Jorge Veiga, Carlos Lyra, Milton Nascimento) mas desta vez com uma conclusão valorativa: “Nossas almas irmãs/ Rasgaram manhãs/ Mas sem/ Chegar aos pés dos Tingoãs”. Que importância teve e tem para si a herança desse trio baiano, nascido em 1960?**

Os Tingoãs são um caso à parte na história da nossa música popular moderna. Na cidade de Cachoeira, desenvolveram uma técnica vocal tão límpida que hoje encanta jovens cariocas, paulistas ou mineiros. O som puro desse grupo nos acompanha desde meus 18 anos. Quando Gil, Gal e eu cantávamos em vozes no grupo Doces Bárbaros – que Bethânia sugeriu que formássemos – não alcançávamos a doçura tonal dos Tingoãs. O que fizemos no tempo do tropicalismo (bem antes dos Doces Bárbaros), Gil, Gal e eu – sob conselhos de Bethânia – não chega aos pés do som vocal do grupo de Cachoeira.

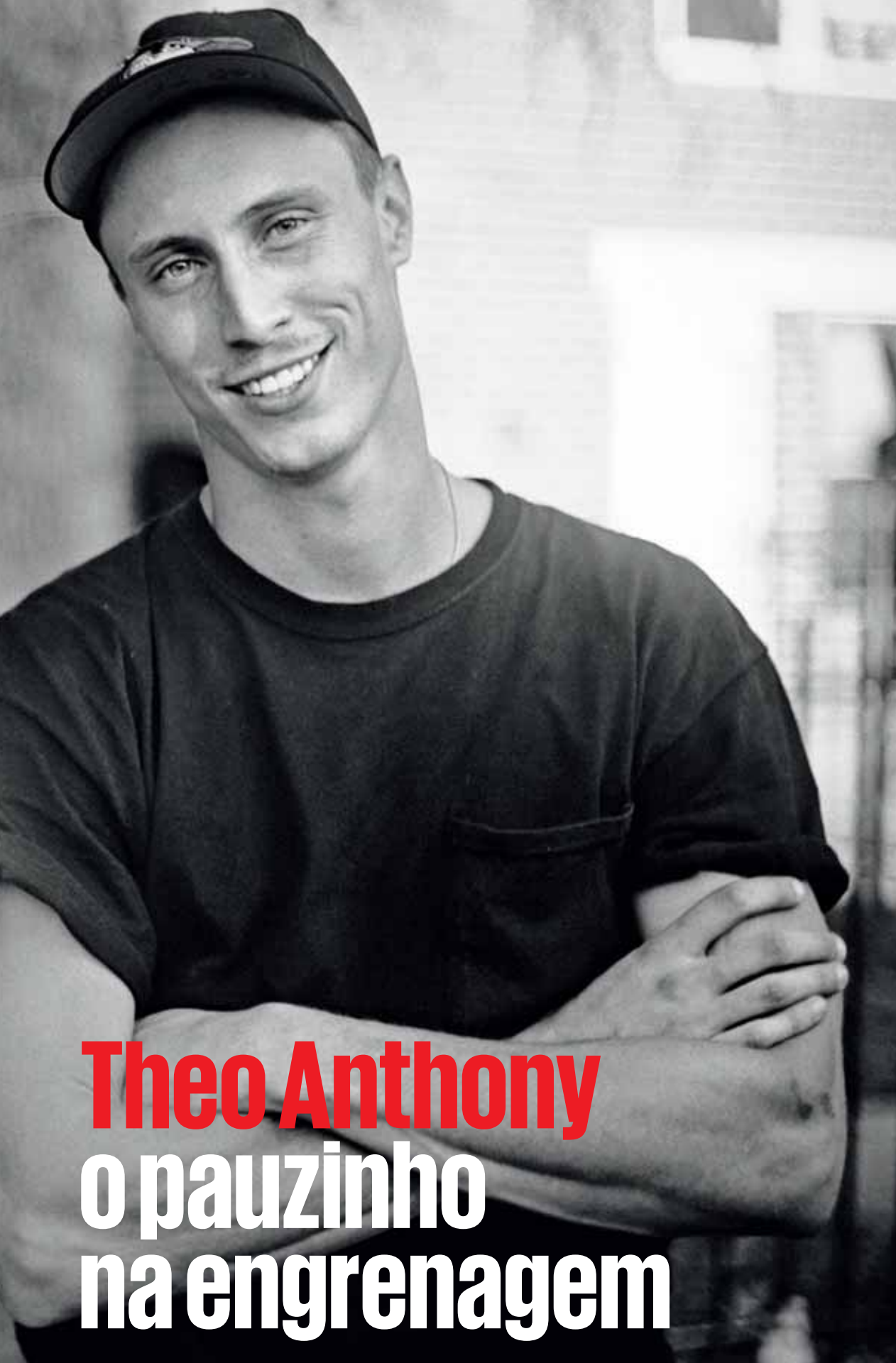
**Duas canções do disco têm como tema a infância: a doce *Autoacalanto*, dedicada ao seu**

**neto Benjamim (“Um ser que a si mesmo se nina?”); e *Enzo Gabriel*, que parte de um nome popular nos batismos brasileiros em 2018 e 2019 para questionar o papel dessas crianças no futuro do país: “Enzo Gabriel,/ Qual será teu papel/ Na salvação do mundo?” ou “Enzo Gabriel/ Sei que a luz é sutil/ Mas já verás o que é nasceres no Brasil.” Mera interrogação? Ou sinal de esperança?**

É mais fortemente uma interrogação. Mas há esperança – ou, na expressão de Hermano Vianna, “utopia desesperada” – em minha visão de futuro do Brasil.

“Ecoei algumas palavras hoje frequentes quando se fala de raças. Mas procurando libertá-las das amarras já existentes que as quase sufocam. Para isso deve servir a poesia e devem servir as canções”

**Refinado e inteligentíssimo, musicalmente exigente, lançado nas plataformas digitais, *Meu Coco* ainda não tem data prevista para edição física**



# Theo Anthony o pauzinho na engrenagem

Com apenas duas longas, o americano já é um dos mais extraordinários cineastas do real contemporâneo, um investigador dos “ângulos cegos” da nossa sociedade inspirado pela literatura e pela física. Em foco, imperdível, no Porto/Post/Doc.

Jorge Mourinha

**Fotógrafo, repórter, cineasta, aluno da Rogue Film School de Werner Herzog, reivindica-se “cine-ensaísta”, regressando ao significado original em francês da palavra “essai”, “tentativa”**

**E**m 2016, o Doclisboa revelava aos espectadores portugueses uma das mais fulgurantes primeiras longas do século XXI: *Rat Film* (2016), um olhar para Baltimore (a cidade de *The Wire*) que pegava nas infestações de ratazanas para explorar o “racismo estrutural” de uma cidade que se construiu e cresceu de acordo com divisões de classe e cor de pele. Um filme que nasceu do acaso: uma ratazana a tentar sair de um caixote do lixo que Theo Anthony (Baltimore, 1989) filmou com o seu iPhone. Fotógrafo, repórter, cineasta, aluno da Rogue Film School de Werner Herzog, Anthony conseguia, à primeira longa, a proeza de filmar ao mesmo tempo, no mesmo plano, o pessoal e o político. Ou, como diz ao Ipsilon, “nunca estou a correr atrás de singularidades, mas sim a abrir espaço para pluralidades”.

Em 2021, reencontramos Theo Anthony por Zoom num hotel de Genebra. O motivo da conversa é o foco que lhe é dedicado esta semana pelo Porto/Post/Doc, onde o cineasta estará presente para uma *masterclass* (Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, quarta 24, 16h30) e para a apresentação da sua obra integral – quatro curtas (Passos Manuel, quarta 24, 19h30), *Rat Film* (Rivoli, terça 23, 21h00) e uma segunda longa que ultrapassa as expectativas deixadas por essa estreia. *All Light, Everywhere* (2021) é o seu título – quem a tiver visto no Doclisboa há poucas semanas saberá do que falamos, quem a for ver no Rivoli (quinta, 25, 21h30) compreenderá porque é que se tem falado a seu propósito de Harun Farocki ou Chris Marker.

Anthony está claramente nessa linhagem: reivindica-se “cine-ensaísta”, regressando ao significado original em francês da palavra “essai”, “tentativa”. “É uma forma que se constrói sobre a possibilidade inerente do falhanço,” explica, “e eu gosto muito disso. Para mim o cinema é meramente um contentor, um veículo que me permite conversar com todos aqueles que vieram antes de mim e abordaram estas questões, e criar novas relações a partir de correntes separadas. Filmar é para mim uma maneira de pôr as coisas a falar umas com as outras.”

Em *All Light, Everywhere*, essas coisas são as câmaras pessoais que as forças policiais passaram a ter de levar consigo para registar as suas interações com o público – mas também o modo como a omnipresença dessas câmaras, dos telemóveis, dos *drones*, enfim, das imagens que todos os dias são geradas aos

milhões por todo o mundo, afecta comunidades muito diferentes e o seu modo de encarar o crime, a segurança, a vida quotidiana. E igualmente o modo como essas imagens alteram o mundo. Durante a conversa, Anthony cita o trabalho do geógrafo e sociólogo Trevor Paglen, que se tem dedicado a mapear o que designa de “sociedade da vigilância”: “já não somos nós que olhamos para as imagens, são as imagens que olham para nós”.

“Isso sempre foi verdade”, diz-nos o realizador, “as imagens sempre reflectiram os costumes e valores de uma dada altura, mas antes acontecia a uma escala de tempo glacial. Agora, tudo acontece muito mais depressa, a uma velocidade acelerada, e vemos companhias a fazer permanentemente testes ao nosso comportamento, numa espécie de Darwinismo em alta velocidade...”

Tudo isto fará parecer ao leitor que o cinema de Anthony é seco, analítico, árido – mas isso não podia estar mais longe da verdade. O que ele faz interpela o espectador de modo convidativo e sedutor, partindo de elementos aparentemente triviais: “Aquilo de que mais gosto,” admite, “é quando expressões ou linguagens perfeitamente banais escondem debates ou assunções filosóficas ▶

“A leitura não tem equivalente em nenhuma outra forma – é algo de lento que nos obriga a fazer o filme na nossa cabeça, a contá-lo a nós próprios. O cinema e o vídeo ainda estão a tentar ‘apanhar’ o comboio das experiências que o texto já anda a fazer há muito”

# Porto/Post/Doc: o real é quando um festival quiser

Em oitava edição a partir de sábado, 21, e até dia 30 de Novembro, o certame portuense continua a instalar-se nas fronteiras do cinema documental.

“As nossas histórias são reais,” lê-se desde 2014 no slogan que propulsiona o Porto/Post/Doc, numa piscadela de olho ao “cinema do real” que, durante estas primeiras duas décadas do século XXI, fez saltar o conceito tradicional de documentário para fora da caixa em que a maior parte das pessoas o tinha metido. Na verdade, o cinema do real sempre existiu – o documentário nunca foi só e apenas o purismo do *cinéma-vérité*, e a multiplicidade de formas que foi assumindo ao longo das décadas, de Jean Rouch a António Reis e Margarida Cardoso, foram manifestações mais ou menos *avant-la-lettre* de algo que só anos mais tarde se classificaria como “docu-ficção” ou “filme-ensaio” ou “falso documentário”.

Tudo isto para dizer que o certame portuense se tornou, ao longo dos anos, numa espécie de “festival gémeo” do Doclisboa (que primeiro apostou entre nós no cinema do real), partilhando, às respectivas dimensões, uma mesma vertente curatorial e fôlego de descoberta. E se a localização “centralizada” do Doc concentra sobre si as atenções (bem como uma inevitável “institucionalização” derivada da sua própria longevidade), a “descentralização” do Porto/Post/Doc tem permitido à organização uma maior ousadia e liberdade de programação: filmes que no Doc (ou noutros festivais internacionais) se perderiam por entre a profusão de secções têm no Porto existência própria, como se volta a provar em 2021.

Um bom exemplo disso é uma notável primeira obra brasileira, *Madalena* de Madiano Marchetti

(competição Cinema Falado, com sessões no Passos Manuel, domingo 21 às 22h, e no Rivoli, sexta 26 às 19h). Que, tecnicamente, é uma ficção, mas cuja textura fortemente ancorada num lugar específico no Brasil profundo lhe dá quase uma sensação de documentário inesperado, sublinhando a própria diluição de fronteiras em muita da produção contemporânea brasileira, de Gabriel Mascaro (*Ventos de Agosto*) a Adirley Queirós (*Era uma Vez Brasília*) passando pela dupla Affonso Ochoa/João Dumans (*Arábia*). Foi uma das revelações de Roterdao 2021, por cá passou apenas pelo Queer Lisboa, “encerrando-o” numa gaveta LGBTQ que é redutora perante todo o Brasil que *Madalena* tem lá dentro. Foi também em Roterdao que se revelou *Destello Bravío* da espanhola Ainhoa Rodríguez (Passos Manuel, sexta 26 às 17h30), mostrado entretanto entre nós no FEST (onde recebeu uma menção especial), e que dilui propositadamente ficção e realidade num único movimento, de “realismo quase mágico” se quisermos, que diz mais sobre a Espanha profunda do que muitos documentários conseguiriam.

Se *Madalena* se afinha a memorializar um desaparecimento que o próprio filme nunca exhibe (o da personagem-título), e *Destello Bravío* faz convergir tradição e resistência, há filmes nesta edição que invocam abertamente a necessidade, e o poder, da memória do passado. A começar pelo mais recente trabalho de Sergei Loznitsa sobre a imagem de arquivo, *Babi Yar. Context*, aqui sobre a ocupação nazi da Ucrânia durante a Segunda Guerra Mundial e o próprio estatuto daquela república (então) soviética como

terra martirizada, vitimizada tanto pelo comunismo como pelo nazismo (Competição Internacional, com sessões no Rivoli, domingo 21 às 21h30, e no Passos Manuel, segunda 22 às 19h30).

Mas passando também pelo modo como Silas Tiny procura reconstruir a memória esquecida de São Tomé e Príncipe em *Constelações do Equador* (ver entrevista nestas páginas); ou como a artista georgiana Salomé Joshi filma a peculiar “arca de Noé” vegetal de um oligarca georgiano em *Taming the Garden* (Competição Internacional, com sessões no Passos Manuel, domingo 21 às 19h30, e no Rivoli, quarta 24 às 19h); ou como o chinês Zhao Liang vai buscar as lições dos desastres nucleares em *I Am So Sorry* (Competição Internacional, com sessões no Rivoli, terça 23 às 19h, e no Passos Manuel, sexta 26 às 22h). Ou até pelos “dez céus” que James Benning filmou em 2004 em *Ten Skies* (Rivoli, quinta 25 às 18h30), registando atmosferas que talvez já não existam bem da mesma maneira hoje em dia.

São, em todos estes casos, bons exemplos da “reescagem” que a dimensão mais intimista do Porto/Post/Doc – que, ainda assim, chega este ano à centena de títulos ao longo de dez dias de duração – permite, sobretudo num período como o que vivemos, em que, mais do que nunca, é a vertente curatorial que permite marcar a diferença. Alguns destes filmes têm estado a circular ao longo dos últimos doze meses (mais em alguns casos), com a sua repercussão afectada pelo eco reduzido de um circuito que só no verão de 2021 recomeçou a ter presença física e ainda não regressou à saúde perfeita. Outros vão chegar agora ao seu primeiro, ou ao seu maior embate, com o público nacional. Em qualquer caso, será de bom tom recebê-los com o interesse que o seu olhar sobre o mundo, de uma frontalidade muitas vezes paradoxalmente oblíqua, merece. **J.M.**

Teatro Aveirense 140 anos

AVERO  
CÂMARA MUNICIPAL

# Rita Redshoes

## Concerto

## 26 de novembro

## 21h30 M6

www.teatroaveirense.pt

MÚSICA



**Rat Film (2016), um olhar para Baltimore que pega nas infestações de ratazanas para explorar o “racismo estrutural” de uma cidade que se construiu e cresceu de acordo com divisões de classe e cor de pele**

► extremamente profundas”. Cita um exemplo que lhe aconteceu em Londres, há um par de anos, ao ver televisão: “Apareceu um anúncio sobre um champô anti-caspa, a dizer ‘este champô vai deixá-lo sem caspa’. Mas havia um asterisco – o que estava um asterisco a fazer num anúncio de champô? E na parte de baixo do ecrã, o asterisco dizia ‘Parecerá não ter caspa a uma distância de um metro.’ Então, parece que há uma distância mínima para se ver a caspa? Fui investigar. E não é que o fabricante do champô tinha enfrentado um processo judicial por causa da caspa?”

A anedota do champô não aparece em *All Light, Everywhere*, mas serve de exemplo do pensamento não linear do realizador. “A verdade é que é muito difícil perceber onde é que começo realmente a ter um filme,” confessa Anthony. “Estou sempre a colecionar coisas – imagens, artigos, referências. E vou dando por ligações entre elas, e depois começo a reunir tudo e de repente começo a ver três ou quatro ideias ou histórias a falarem umas com as outras e é aí que percebo que tenho um projecto.”

Mas Anthony não acredita estar a fazer nada de novo. “Ah, não,” responde. “Quero deixar bem claro que todas estas questões não são novas e já foram tratadas por muita gente. O que eu faço é apenas uma visualização muito específica de pesquisa que já existe, de informação que está aí ao alcance de todos. Não é nada de novo nem sinto que seja único.”

E reconhece que as suas inspirações não são forçosamente cinematográficas – “vêm muito mais do modo como leio livros ou artigos. A leitura não tem equivalente em nenhuma outra forma – é algo de lento que nos obriga a fazer o filme na nossa própria cabeça, a contá-lo a nós próprios. Acho que o cinema e o

vídeo ainda estão a tentar ‘apanhar’ o comboio das experiências que o texto já anda a fazer há muito tempo.” Uma das coisas que *All Light, Everywhere* faz, aliás, é... pôr a bibliografia no genérico final. (Não, a sério.) Sem esquecer a “pancada” pela ciência que Anthony reivindica: “a dada altura quis ser físico e um dos meus pensadores preferidos é o físico quântico Niels Bohr, um dos pais da mecânica quântica.”

Foi ele que Anthony foi buscar a ideia da “singularidade” e da “pluralidade” de que falava, mas também uma outra característica dos seus filmes: abrir espaço em simultâneo a experiências e olhares aparentemente nos antípodas uns dos outros, sem os diabolizar nem erguer a inimigos. Em *All Light, Everywhere*, isso manifesta-se no modo como filma Steve Tuttle, relações públicas da Axon, o maior fabricante mundial de câmaras policiais, e as posições contraditórias entre si das comunidades pobres de Baltimore que questionam o que têm a ganhar com um projecto piloto de vigilância aérea. “Num dos seus escritos, Bohr falava da complementaridade, e a minha frase preferida dele diz que as diferentes interpretações de um fenómeno não são tanto contraditórias mas mais complementares. Não há perspectivas certas ou erradas, interpretações ou perspectivas falsas; ter uma interpretação diferente das coisas não a torna falsa por si só.

“Mas outra coisa que também vou buscar à física quântica,” continua, “é que também é preciso levar sempre em conta o observador, e não apenas a observação. O instrumento que o observador está a usar para registar o fenómeno também dita aquilo que é registado. É evidente que numa era de *fake news* como a nossa, existem falsidades, mas penso que os

nossos parâmetros de aferição da verdade são por vezes demasiado pequenos, e aquilo que tento fazer com os meus filmes é interromper aquilo que é apresentado como ‘objectivo’ ou ‘natural’. Estou sempre à procura de ver a imagem registada no evento mas também de ver como é que ela foi registada, e colocar esses dois elementos em diálogo.”

Dá um exemplo, citando os mapas urbanos que estão na base de *Rat Film* e são um dos fios condutores de *All Light, Everywhere*: “Os mapas são narrativas que sobrepomos a uma paisagem, que dão a ver uma perspectiva mas também uma agenda. Quem os fez? Quem os organizou? Com que propósito? Isso em si é toda uma indústria. Mas é quando tentamos interromper esses mapas, questioná-los, que questionamos as coisas.”

Há uma metáfora perfeita disso logo num dos primeiros planos do filme: um gigantesco ecrã de vídeo, um *jumbotron*, com uma área a negro, um quadrado que está a ser calibrado: “A apresentação de um mundo sem fronteiras, totalizador,” define Anthony, “mas com um pequeno buraco que está em manutenção... E assim se revela todo o artifício da estrutura.” Um “pauzinho na engrenagem”, uma “falha na matriz” – um “ângulo cego” que o cineasta diz ser aquilo que o atrai, que o guia. “E que foi uma dádiva,” diz entre risos. “Costumamos dizer a brincar que em cada filme há um plano que foi um presente, algo que não estava pensado mas que os deuses do cinema nos concederam... Há uma outra frase que adoro, que diz que «olhar é trabalhar». Pensamos no olhar como um acto passivo, mas a verdade é que quando estamos a ver algo, estamos a trabalhar o que estamos a ver. Ser espectador é um acto produtivo.”

**All Light, Everywhere: o modo como a omnipresença das câmaras, dos telemóveis, dos drones, enfim, das imagens que todos os dias são geradas aos milhões por todo o mundo, afecta comunidades muito diferentes e o seu modo de encarar o crime, a segurança, a vida quotidiana; como alteram o mundo**

# Silas Tiny e os fantasmas

O cineasta santomense procura resgatar a memória esquecida de um país “um pouco à parte no mundo” com o comvente *Constelações do Equador no Porto/Post/Doc*.

Jorge Mourinha

**O**s primeiros 15 minutos de *Constelações do Equador* decorrem sem palavras – à excepção das que aparecem escritas no ecrã: uma citação do escritor nigeriano Chinua Achebe e uma contextualização dos eventos que rodearam a guerra do Biafra e a ponte aérea humanitária que se estabeleceu, entre 1967 e 1969, entre a então colónia portuguesa de São Tomé e Príncipe e a Nigéria, para salvar as crianças que estavam a ser afectadas pelo conflito independentista. Tudo o resto é-nos dado a entender por imagens, quer de época quer do tempo presente, culminando na visão de aviões de transporte que se inscrevem na paisagem santomense, hélices a ocuparem quartos, bares por baixo e por dentro da fuselagem, uma porta de marquise afixada a uma das antigas portas de entrada.

Esses aviões, explica o realizador Silas Tiny (São Tomé, 1982), são “a única memória material” dessa ponte aérea. “Porque, tirando as fichas médicas das crianças que foram acolhidas em São Tomé, quase não existem registos. Existem apenas as pessoas que viveram a ponte aérea”. Tiny recolhe em *Constelações do Equador* os testemunhos de quem tratou das crianças do Biafra que chegavam desnutridas e que encontravam em São Tomé um espaço de acolhimento e de paz. Que não são





“Só descobri São Tomé já quase na idade adulta – é uma terra um pouco à parte no mundo, onde as pessoas vivem de forma muito tranquila, que tem um tempo muito lânguido, moroso, diferente do tempo vivido”

**Constelações do Equador é a terceira longa que o realizador dedica ao país onde nasceu mas que deixou aos cinco anos de idade quando a família emigrou para Portugal**

muitos – o projecto original pretendia incorporar testemunhos de crianças, hoje adultos, que tivessem sido resgatadas na ponte aérea, o que provou não ser possível; e dos santomenses sobreviventes, “não havia muitos e alguns não quiseram participar.”

O resultado, mesmo assim, é um filme comovente e singular, e um dos pontos altos da competição Cinema Falado do Porto/Post/Doc (sessões no Passos Manuel, terça 23 às 19h30, e no Rivoli, quinta 25 às 19h00). *Constelações do Equador*, vencedor do prémio especial do júri no Sheffield Doc Fest 2021 e exibido há poucas semanas no Doclisboa, é uma obra que nos remete para o trabalho de resgate de memória do qual cineastas contemporâneos como Filipa César, Susana de Sousa Dias ou Wang Bing são expoentes. Cinema que recusa o “maniqueísmo” e a “arregimentação” da câmara para fins de propaganda, mas que afirma também uma individualidade muito própria de um olhar intransmissível sobre o passado e o seu diálogo com o presente.

“Não me inscrevo em nenhuma escola,” diz-nos Silas Tiny. “Inscrevo-me, isso sim, num desejo de trazer ao de cima acontecimentos muito importantes que foram esquecidos, tanto pelos africanos como pelos europeus; trazer uma memória que foi apagada num momento

em que vemos situações semelhantes a acontecer.”

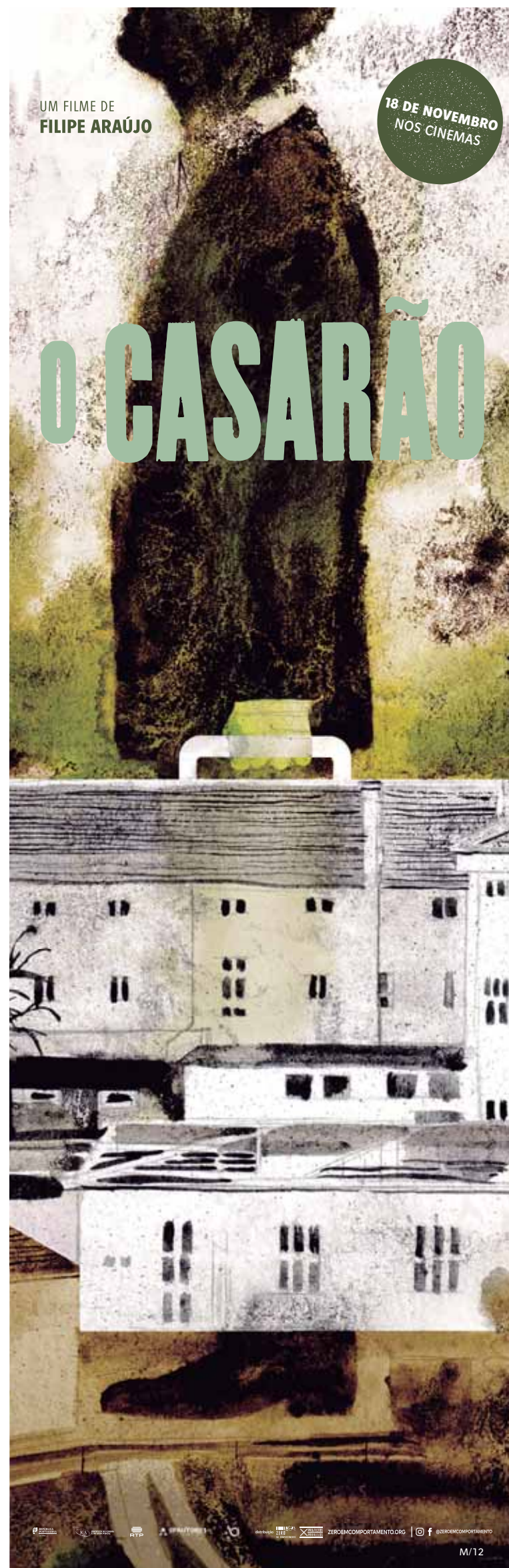
Não que ele entenda o cinema (seu ou dos outros) como uma forma propositada de “intervenção” ou “engajamento”: “Os filmes não servem para fazer teses de doutoramento, nem vejo o cinema como uma arma política; servem para tentar transmitir uma ideia.” Mas Tiny não nega que este processo de memória ressoa com o momento contemporâneo em que vive e com a ideia de uma identidade – uma espécie de “perseguição”, nas suas palavras, de uma “certa memória colectiva que ficou escondida e que tento recuperar através da história colectiva de São Tomé e Príncipe, que se aproxima um pouco também da minha história”.

*Constelações do Equador* é a terceira longa que o realizador dedica ao país onde nasceu mas que deixou aos cinco anos de idade quando a família emigrou para Portugal, depois de *Bafatá* Filme Clube (2013) e *O Canto do Ossobó* (2017). Os três filmes falam de São Tomé por “portas travessas”, por assim dizer, abordando o passado por entradas laterais (através da história do primeiro cine-clube santomense no primeiro, da própria história desconhecida da família do cineasta no segundo, e agora pela Guerra do Biafra).

“Os filmes têm a ver com as pessoas que os fazem,” diz Silas. “Só

descobri São Tomé já quase na idade adulta – é uma terra um pouco à parte no mundo, onde as pessoas vivem de uma forma muito tranquila, que tem um tempo muito lânguido, moroso, diferente do tempo vivido. E isto apesar de um passado muito difícil, de escravatura, trabalho forçado. Tento trazer para os meus filmes essa dupla visão, fazer uma dupla exposição: encontrar o tempo passado no presente mas também trazer o presente para o passado, e colocar as coisas quase no seu oposto.”

E que é, paradoxalmente, um olhar fantasmático, fantasmagórico – afinal, se existe um ponto comum à obra de Tiny é serem, todos eles, filmes de fantasmas. “Talvez sim, estamos sempre a repetir coisas sem nos apercebermos delas,” diz. “A ideia do fantasma, para mim, é a de uma memória que surge no presente com tanta força que não lhe conseguimos escapar, e que está sempre presente e é forte, mesmo que não nos apercebamos dela.” Como as memórias que Silas Tiny filma, sempre com o humano como ponto de chegada: “Procuro trazer sempre uma visão justa do ser humano, enquanto pessoa capaz do óptimo e também do horrível, da bonança mas também da miséria. Não olhar para as coisas como uma via única, mas descobrir a complexidade dentro da singularidade de cada um de nós.”



# Scott Cooper: “Quando é que a América foi grande?”

O realizador de *Hostis*, *Jogo Sujo* e *Crazy Heart* foi convidado por Guillermo del Toro para assinar *Faminto* – um filme de terror sobre a América em crise, inspirado pelos clássicos dos anos 1970, e para ver em sala.

Jorge Mourinha

Não se esperaria exactamente, numa entrevista promocional, o realizador mandar vir com o estúdio que lhe produziu o filme. Mas Scott Cooper (Abingdon, 1970) faz questão de dizer – com a assessora de imprensa da Disney a ouvir... – que está irritado por a imprensa ter de ver *Faminto* através dos proverbais links, no pequeno ecrã do computador ou do televisor. Porque “os filmes de terror devem ser vistos em sala”: “Ver um filme como este com 300 pessoas numa sala de cinema permite uma experiência comunal que não pode ser repetida em casa. E rodei *Faminto* com uma câmara de grande formato porque queria enquadrar o miúdo no ecrã de maneira a que as pessoas pensassem “miúdo pequeno, problema grande””.

O miúdo chama-se Lucas (Jeremy T. Thomas), tem dez anos, e parece carregar consigo um qualquer peso existencial que a sua professora (Keri Russell) crê reconhecer vir de um possível abuso familiar. Tudo se passa numa das muitas cidades do “coração da América” esquecidas das grandes metrópoles: Cispus Falls, Oregon, onde as minas fecharam, o desemprego reina, as drogas ganharam raízes. Uma das muitas small towns



deixadas para trás onde, nas palavras de Cooper (por zoom mediado pelo departamento de imprensa da Disney), “há muita gente a morrer mortes de desespero. Uma epidemia de sobredoses de droga, suicídios, álcool, que atingiu o seu ponto mais elevado nos últimos cem anos.”

“Como cineasta,” explica o realizador, “por vezes quero chamar as pessoas à pedra, porque acredito que muitas vezes o cinema de ficção mente ao seu público, e eu quero mostrar a vida como sei que ela é.” O seu filme anterior, o western *Hostis*, com Christian Bale no papel de um oficial de cavalaria desencantado, já era sobre isso – “*make America great again*”? diz Cooper, citando o lema de campanha de Donald Trump. “Quando é que a América alguma vez foi grande? Basta ver como tratámos mal as nações nativas, os africanos... Somos um país fundado sobre o genocídio e a escravatura. Uma das coisas que me interessou em *Faminto* era a história falar do modo como saqueámos os recursos naturais de que as nações nativas eram guardiãs, e como estamos a destruir os recursos da Terra.”

Daí a presença de uma figura do folclore nativo americano, o wendigo, espírito maligno da tradição das tribos Algonquin que se alimenta da fraqueza e do medo, e que está por trás do pesadelo que o jovem Lucas vive em casa – um espelho da própria experiência de Julia, a sua professora, com o seu irmão Paul (Jesse Plemons). A família, de certo modo, é a raiz do terror?, perguntamos a Cooper. “Muita gente concordaria,” responde o cineasta. “Nos últimos 20 meses, vivemos muitas coisas bonitas, muita compaixão, muita empatia, unidos contra o inimigo invisível que foi a pandemia. Mas o confinamento também trouxe ao de cima os nossos piores instintos, e os filmes de terror são muitas vezes apreciados por gente interessada na es-

curidão que tem dentro de si, mas que não quer enfrentar directamente. É interessante, o Guillermo disse-me que achava que *Faminto* ressoa mais com o momento actual do que quando o filmámos e acabámos.”

Guillermo é, claro, Guillermo del Toro, o realizador de *O Labirinto do Fauno* e *A Forma da Água*, e por aqui se percebe que *Faminto* é uma “*encomenda*”. Cooper é o homem que deu o Óscar de melhor actor a Jeff Bridges em *Crazy Heart*, que pôs Johnny Depp a fazer do gangster de Boston Whitey Bulger em *Jogo Sujo*, e não seria a primeira escolha para um filme de terror de baixo orçamento. Mas Del Toro convenceu Cooper dizendo-lhe que “os meus últimos três filmes já eram filmes de terror sem o serem”. “O terror foi uma das minhas primeiras experiências de espectador, através do meu irmão mais velho, que me mostrou grandes filmes dos anos 1970 – *Halloween* de John Carpenter, *Aquela Inverno em Veneza* de Nicolas Roeg, *O Exorcista*, *Alien*...”

Foi, aliás, aí que Cooper foi buscar inspiração para a personagem de Julia, reconhecendo em Keri Russell (da série *Os Americanos*) “uma das nossas atrizes mais terra-a-terra, capaz de criar identificação no espectador, uma “filha espiritual” de uma Sigourney Weaver ou de uma Barbara Hershey em *O Ente Misterioso*. “Quando o Guillermo me enviou o guião, disse-me que tinha consciência que eu colaborava nos argumentos dos meus filmes, e deixou-me à vontade para me apropriar da história. Como produtor, é aquilo eu que chamaria “um pai-submarino”,” diz entre risos. “Está lá sempre, mas só vem à superfície quando é preciso, e sabe o que é filmar com pouco dinheiro.”

E é muito provável que tenha sido a “mãozinha” de Guillermo del Toro a garantir que *Faminto* – projecto oriundo do “antigo regime” da 20th Century-Fox antes da sua compra pela Disney, e cuja estreia estava prevista para o exacto momento em que a pandemia encerrou as salas de cinema – não tenha sido relegado para o lançamento em streaming como tantos outros ao longo dos últimos dois anos. Scott Cooper mostra-se satisfeito por o seu filme, feito a pensar no grande ecrã, ter “escapado” a esse destino, até porque, para uma “*encomenda*”, *Faminto* é indiscutivelmente obra do seu autor. “É um dos meus princípios,” explica. “Se eu reconhecer algo de mim naquilo que faço, então, de uma maneira ou de outra, o espectador também o poderá fazer.”

LARS NIKIGETTY IMAGES

**SERRALVES**  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

MÚSICA

**OPEN SPACE: FOCUS ON DAVID BEHRMAN**

COM DAVID BEHRMAN, ARS AD HOC, OKKYUNG LEE, TERRI HANLON

27-28 NOV | SÁB-DOM

Auditório e Biblioteca de Serralves

UM TRIBUTO A UM PIONEIRO DA MÚSICA ELETRÓNICA

Mais informação e bilhetes em [serralves.pt](http://serralves.pt)

Apoio Institucional: REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA

Colaboração: arte no tempo

Apoio: dg DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

# Cinema

## Estreiam

### Bresson e unhas de gel

Um dos melhores filmes estreados este ano.  
*Luís Miguel Oliveira*

**The Card Counter – o Jogador**  
*The Card Counter*  
De Paul Schrader  
Com Oscar Isaac, Tiffany Haddish, Tye Sheridan, Willem Dafoe

★★★★☆

A obra de Paul Schrader como realizador não se pode resumir a um conjunto de variações sobre o seu mais célebre trabalho como argumentista (o *Taxi Driver* dirigido por Martin Scorsese), mas essa é uma obsessão muito particular que volta repetidamente. Tínhamo-lo deixado com *First Reformed* (*No Coração da Escuridão*), o seu óptimo filme de 2017 onde as reverberações desse argumento dos anos 1970 (sem que, mais uma vez, se pudesse resumir o filme a uma “reverberação”) chegavam, naqueles planos de Ethan Hawke a interpelar a sua imagem num espelho enquanto vestia um colete de explosivos, ao ponto da auto-citação. Homens investidos numa missão, não importa quão desequilibradas ou moralmente injustas sejam a missão ou as razões que conduzem ela, eis o que interessa a Schrader. E depois, todo o entorno, que pode ser religioso ou político, ou um grande sincretismo, e a disciplina e a obstinação das personagens, que se tornam uma “realidade” por elas próprias, muitas vezes em clivagem com a realidade comum.

Abstraindo os pormenores narrativos, *The Card Counter* (que



**Um homem, uma missão e a disciplina que se auto-impõe para a levar a cabo**

prolonga a boa forma de Schrader e será, por certo, um dos melhores filmes estreados este ano) é mais uma vez isso, no seu esqueleto: um homem, uma missão, e a disciplina que se auto-impõe para a levar a cabo. Compreendemos que a personagem de Oscar Isaac é um “missionário” temível naquela sequência em que, na narração *off*, comenta o tempo passado na prisão e a forma como, surpreendentemente para a personagem, gostou de lá estar, descobrindo o prazer da disciplina, da rotina, do isolamento, da ausência de surpresas. Era um condenado que não queria fugir, e portanto, um homem inexpugnável, como qualquer homem que não tenha medo, e até goste, de estar na prisão. Essas cenas da rotina prisional, muito austeras, muito “nórdicas”, lembram evidentemente Bresson e o condenado que, esse assim, aplicava na preparação da fuga todo o seu espírito de missão, disciplina e rotina. E se o cinema de Schrader não é, obviamente, nem no método nem no estilo, directamente comparável ao de Bresson, a ressonância do cineasta francês está por todo o lado, de uma forma que o realizador americano, de longa data admirador daquilo a que chamou o “*transcendental style in film*” (o título de um livro que dedicou a Bresson, Dreyer e Ozu), talvez nunca tivesse ousado.

O *poker*, por exemplo, que é o

circuito por onde se movimentam as personagens. A descrição do auto-domínio necessário para ser um bom jogador, que é uma questão do foro psicológico, certo, mas ainda mais do foro físico (tem a ver com a precisão dos gestos, dos movimentos), lembra fortemente o carteirista, e a descrição da disciplina carteirista, do *Pickpocket* de Bresson, e na lógica do filme de Schrader o *poker* equivale, sem tirar nem pôr, à mesma coisa – uma religiosidade sem objecto espiritual, que se traduz apenas numa prática, uma linguagem ritualística que se torna numa forma de relacionamento com o mundo.

Mas não há só abstracção em *The Card Counter*, e bem pelo contrário há dados históricos muitos precisos, sobretudo uma das manchas mais sujas da história americana do século XXI: o fantasma de Abu Grayeb, a prisão iraquiana que o exército americano transformou numa câmara dos horrores. Essa recordação entra na narrativa (a personagem de Isaac tem um passado em Abu Grayeb), e é figurada em planos alucinados, cheios de efeitos ópticos a sugerirem toda a distorção da moralidade que aquele lugar simbolicamente (ou na prática) representa. A diferença entre “justiça” e “vingança” também é uma terra de ninguém que parece obcecar Schrader, e esse é o território onde se situam as motivações da personagem. Mas mais interessante do que a ressonância política directa do filme é o modo como a fealdade moral da América – a que mais ou menos alucinadamente a personagem tenta responder – Schrader constroi o filme numa rima estética: os interiores dos casinos e salões de jogos, a América dada como um grande *mall*, um grande centro comercial, onde mesmo a natureza já foi substituída por uma versão artificial (a sequência mais bonita, mais feérica do filme: o passeio pelo “jardim de luzes”, um sítio completamente *kitsch* mas que, nesse “intervalo” em que Schrader filma o seu protagonista e a sua companheira, a personagem de Tiffany Haddish, se descobre, ainda assim, uma espécie de beleza). De certo modo, há uma rima para isso na cena final, que é, em simultâneo, completamente bressoniana (o

momento “*ô Jeanne, quelle drôle de chemin, etc*”) e se conclui com um plano que Bresson nunca filmaria (é Schrader a ver-se livre da tutela do seu mestre?). O segredo desse plano, aquilo que Bresson nunca filmaria? O *kitsch* de umas unhas de gel longuíssimas, tornadas expressão de qualquer coisa de profunda e romanticamente sincera. E com esse plano, e essas unhas, ficamos longos minutos até cair o genérico final – é *Pickpocket* e anti-*Pickpocket*, é *L'Argent* e o “anti-*L'Argent*”.

## O mundo caótico dos sentimentos

Discretamente, um dos pontos altos do ano.  
*Luís Miguel Oliveira*

**As Coisas que Dizemos, as Coisas que Fazemos**  
*Les Choses Qu'on Dit, Les Choses Qu'on Fait*  
De Emmanuel Mouret  
Com Niels Schneider, Camélia Jordana, Vincent Macaigne, Émilie Dequenne

★★★★☆

Com este filme se introduz Emmanuel Mouret (francês, 1970) ao circuito comercial português, um realizador que anda há duas décadas a construir uma obra cheia de filiações em tradições muitíssimo francesas (quer literárias, quer cinematográficas) e que até agora ninguém se tinha atrevido a estrear em Portugal (já agora, quem for ver *As Coisas que Dizemos...* e ficar com curiosidade para mais, pode dirigir-se à Netflix, que às vezes pode ser estranhamente útil, e consultar o filme anterior de Mouret, *Mademoiselle de Jonquières*, baseado na mesma história de Diderot que Bresson adaptou em *Les Dames du Bois de Boulogne*).

Filiações francesas, dissemos, e de facto perante estas *Coisas* dedicadas a uma radiografia sentimental das personagens e das suas vidas amorosas reconhecemos traços que vêm de tão longe quanto Renoir (menos o Renoir das *marivaudages* e mais o Renoir “mozartianamente” grave como o da *Partie de Campagne*) e de tão perto quanto Rohmer. É um filme sobre sentimentos, mas sobre sentimentos tal como as personagens os conseguem descrever, o que significa que é um filme de palavras e de relatos. O *racconto* é o seu mote explícito, a partir do encontro entre duas personagens (as de Niels Schneider e Camélia Jordana) que enquanto esperam pela chegada de uma terceira (a de Vincent Macaigne, o namorado da de Jordana) se põem a contar uma à outra uma história abreviada das suas vidas sentimentais (e este “dispositivo”, o

de personagens que se entretêm umas à outras com narrativas, é tão clássico que até na literatura da Idade Média se praticava). Essas histórias complicam-se, entroncam-se, há pares que se combinam e recombinam, acasos e premeditações que se confundem, segredos ou buracos numa história que são revelados ou colmatados por outra história, verdades que ninguém conhece totalmente, passados que nem sequer são “passado” (como diria Faulkner) – o mundo dos sentimentos é caótico, incontrolável, subjugador, e este é o pressuposto de *As Coisas que Dizemos, as Coisas que Fazemos* (só esta distinção entre “dizer” e “fazer” é um resumo fiel), tanto quanto o filme é a sua demonstração prática.

Claro que isto podia ser a estrutura de qualquer comédia romântica ou melodramática como se fazem às dúzias. Podia, se elas fossem tão bem feitas e tão inteligentes como o filme de Mouret. Um dos seus segredos é o domínio magistral do tom, a forma como vai imbuindo tudo de um sentido de gravidade lancinante, dando peso a cada gesto, a cada frase, a cada revelação, sem nunca olhar as personagens de cima (e, nesse aspecto, bem mais renoiriano do que rohmeriano). O uso de uma envolvente musical, baseada em temas clássicos, contribui subtilmente para isso – um emprego da música que lembra certos momentos de Hong Sang-Soo, realizador com que, aliás, outros pormenores “estruturais” de Mouret (as rimas, as repetições, as simetrias narrativas, as mudanças de perspectiva) também parecem estabelecer um diálogo. E não só, já que falamos de realizadores asiáticos: não há melhor forma de descrever a mais lancinante das histórias, e a mais “oculta” das personagens (a ex-mulher da personagem de Macaigne, interpretada por Émilie Dequenne, que há muitos anos foi a Rosetta dos Dardenne), do que dizer que se concentram aí os raros momentos do cinema contemporâneo a que apetece chamar mizoguchianos (aquele plano com ela a chorar, dobrada sobre si própria, no menos óbvio e menos espectacular dos enquadramentos) sem que sintamos a necessidade de usar aspás.

Discretamente, um dos pontos altos do ano, no que toca a estreias comerciais. Uma revelação, a não perder.



**Um filme de palavras e relatos**

## As estrelas

# P



Cada um na Sua Cova	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
<b>The Card Counter – O Jogador</b>	—	★★★★☆	★★★★☆
<b>As Coisas Que Dizemos...</b>	—	★★★★☆	—
<b>Crónicas de França...</b>	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
<b>Eternos</b>	★★★★☆	—	—
<b>Faminto</b>	★★★★☆	—	—
<b>I Am Greta</b>	—	★★★★☆	★★★★☆
<b>A Metamorfose dos Pássaros</b>	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
<b>O Menino da Ama</b>	—	★★★★☆	★★★★☆
<b>Mulheres de Ginza</b>	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆
<b>Spencer</b>	—	—	★★★★☆
<b>Três Andares</b>	★★★★☆	★★★★☆	★★★★☆

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

## Livros

### Autobiografia

## Cuspindo para o chão e para o céu

Finalmente em bom português um livro mítico do escritor de Tânger.

Mário Santos

#### Pão Seco

Muhammad Chukri  
(Trad. Hugo Maia)  
Antígona



Em 1955, em Tânger, a poucos meses da independência do reino de Marrocos, Chukri tinha 20 anos e nem sequer sabia assinar o seu nome, mas já tinha passado por tudo o que pode levar um jovem à ruína: a fome, o desamor violento, o crime, a droga e o álcool, a solidão. Foi a uma livraria, comprou um livro “para aprender os rudimentos da leitura e da escrita em árabe” e, antes de partir para Laraxe, onde irá finalmente frequentar uma escola, foi ao cemitério espalhar flores e murta sobre uma campa anónima onde supõe fazer um irmão, que teria sido morto pelo pai de ambos há mais de uma década. Os anos de formação de Muhammad Chukri (1935-2003) – o mais conhecido escritor moderno marroquino em língua árabe – chegam ao fim com este episódio, inesperadamente sentimental e simbólico, que remata *Pão Seco* (1973), o primeiro, e o mais célebre, volume da sua trilogia autobiográfica.

As circunstâncias da morte desse irmão mais novo haviam sido relatadas no início do livro. Acoçada pela fome que varreu o Rife a partir de 1941, a família, constituída por berberes pobres de uma aldeia próxima de Melilla e Nador, migrou para Tânger. Choukri teria seis ou sete anos quando descobre que no “paraíso” prometido pela mãe, na “cidade-labirinto” do Estreito, também havia fome. É numa dessas noites em que todos ralam e ninguém tem razão que o pai – um “monstro”, “frustrado com a vida”, que “pragueja todo o tempo contra o mundo” – deita as mãos ao pescoço do filho mais novo, que “chora por pão”. A imagem, poderosa na sua extrema violência, emoldura como uma profecia o inferno que virá.

Não deixa de ser oportuno verificar, aliás, que todos os temas desenvolvidos depois são expostos e enunciados no primeiro capítulo do livro. O “ódio visceral” ao pai, que raramente temos visto confessado com tamanha violência e tão impávido júbilo, talvez seja o mais impressionante. Assim, umas páginas adiante, ao ver o pai ser agredido na rua, o narrador-protagonista comenta: “Era um consolo para mim vê-lo a levar porrada à minha frente até o sangue lhe escorrer.” (p. 67) E mais à frente: “Quando o meu pai morrer, vou visitar a sua campa para lhe mijar em cima.” (p. 84)

A sexualidade será outro dos temas logo anunciados, com a sua espantada descoberta num contexto familiar disfuncional, no qual o pai costuma calar a mãe “ao murro e ao pontapé” – “Durante a noite a minha bexiga cheia acordou-me. O entrecocar de beijos. Os sucessivos arfares. Os sussurros do amor. Amam-se. Maldito seja o amor deles! O entrecocar da carne. Que nojo! Ela está a fingir. De hoje em diante, não mais acreditarei nela.” (p. 23) A ambivalência acordada por este episódio – no qual a aparente reconciliação dos progenitores frustra o filho e denigre a imagem que este tem da mãe – não deixará de assombrar as suas experiências futuras, ainda que por vezes seja consentido ao narrador um vislumbre da felicidade: “A brancura do vestido deixava transparecer mamilos que eram como duas bagas de uva.” Refira-se que pouco, ou nada, será alheio ao imaginário sexual exuberante, e não raras vezes violento, do narrador: zoofilia, violação (heterossexual e homossexual), prostituição, etc. Falar-se-á até de uma “árvore-mulher” (p. 50). E, tal

como o ódio ao pai, quase tudo é verbalizado sem *pathos*, com crueza clínica.

Também no contexto social imediato logo se observa a soberania da violência e da exclusão: “Entre mim e os miúdos do bairro havia diferenças que me faziam sentir que eu era inferior a eles, apesar de alguns serem tão miseráveis quanto eu.” (p. 16) Diziam: “Ele é rifenho. Veio da terra da fome e dos assassinos.” E outros: “Não sabe falar árabe.” Convirá recordar que a identidade forjada pela existência de uma língua própria sempre constituiu um elemento de tensão entre os rifenhos e a restante população marroquina, traduzindo-se historicamente na proclamação da efêmera República do Rife (1921-1926), por exemplo, ou nas franjas independentistas que ainda hoje se manifestam (entre os emigrados na Europa, é claro) a favor da autonomia daquele território magrebino. A esta somar-se-á, lá mais para o meio do livro, a consciência da discriminação política imposta pelo estatuto de “protectorado” sob o qual vivia Marrocos desde o início do século XX, e que assegurava à França o controlo da maior parte do território, cabendo à Espanha governar o Rife (a cidade de Tânger tinha um estatuto ainda mais “internacional” e glamoroso). As duas únicas datas precisas legíveis neste livro (contrariando o que se poderia esperar de uma autobiografia) reportam-se a este facto histórico e surgem sob a forma de uma espécie de apontamento diarístico mediante o qual, numa conversa de café, um amigo elucida o narrador: “No dia 30 de Março de 1912 foi assinado com Marrocos o contrato que estabeleceu o protectorado francês

na época de Mulei Abd-el-Hafid. Hoje, 30 de Março de 1952, faz quarenta anos que isso aconteceu. Por isso se chama dia da calamidade a este dia.” (p. 101) Posteriormente, Muhammad Chukri reclamará para o seu livro o estatuto de “autobiografia colectiva”, afirmando que também pretendeu testemunhar contra as estruturas sociais e políticas que sujeitaram a sua família e a sua infância e adolescência. E há no texto razões suficientes para lhe darmos razão (sobretudo hoje, quando a matéria sexual poderá ter perdido uma parte do seu perfume escandaloso).

Falhada a primeira aventura tangerina, Choukri foi com a família para Tetuão, tendo fugido de casa por volta dos 11 anos (para escapar à violência paterna) e regressado a Tânger, onde passará a sobreviver dos mais variados biscates, uns mais ilegais do que outros, desde o roubo e o contrabando até à mendicância e à prostituição homossexual. Só à terceira é que foi de vez. Regressado de Laraxe, no início dos anos 60 do século passado, começou a escrever, e começou a frequentar Paul Bowles, Jean Genet e Tennessee Williams (sobre os quais virá a publicar livros), entre outros escritores que então estanciavam em Tânger. *Pão Seco* foi o primeiro livro que publicou e continua a ser o seu livro mais polémico e mais difundido. Há várias singularidades que o justificam. O facto de se tratar de uma obra escrita numa língua (a árabe) que não era a língua materna do autor (que era o rifenho, variante da língua amazighe, que só ganhou reconhecimento oficial em 2011), e na qual este só tardiamente será alfabetizado, não é a menor dessas singularidades, ficando, aliás, por saber em que medida é que estas circunstâncias poderão ter influenciado a irregularidade estilística e formal do livro (o tradutor fala em “caos literário”) – um dos seus encantos, aliás.

Outra notável singularidade é esta: a primeira publicação foi feita em língua inglesa em 1973, numa famosa (e problemática) tradução de Paul Bowles, seguindo-se-lhe, em 1980, uma não menos conhecida tradução para francês de Tahar Ben Jelloun, e, dois anos depois, uma versão em castelhano. Todavia – singularidade ainda maior, talvez –, a história precisa da gestação e, sobretudo, da fixação do texto árabe do livro parece continuar, em parte, por fazer. Na introdução à versão inglesa, o escritor norte-americano dizia que trabalhara a partir de um manuscrito em “árabe clássico” (ou padrão), língua literária que não dominava, e que o autor o transpusera (oralmente, segundo o próprio Chukri) para o árabe coloquial marroquino (de que Bowles teria, enfim, umas luzes), socorrendo-se depois do espanhol e do francês (línguas que o escritor marroquino também falava) para afinar o texto traduzido. E o autor

de *O Céu Que nos Protege* avisava que a sua versão, “embora exacta”, estava “longe de ser literal”. Também o escritor marroquino de expressão francesa Tahar Ben Jelloun afirmará, a propósito da elaboração da sua versão (em língua francesa), que Chukri lhe havia dito que não existia um manuscrito do texto em árabe, e que se limitara a contar a história da sua vida a Bowles, e que este a transcrevera. O que parece confirmar que o livro teria resultado de uma proposta feita a Chukri pelo editor inglês Peter Owen, através de Bowles. Recorde-se que na já citada introdução à sua versão inglesa de 1973, Bowles falava da tardia alfabetização de Chukri como uma bênção (uma “situação invejável” é a expressão utilizada), pois o pensamento e a memória do marroquino ter-se-iam mantido durante mais tempo livres dos constrangimentos formais da cultura escrita. Dar-se-á então o caso, suprema singularidade, de o texto original de *Pão Seco* ter sido fixado posteriormente ou, quando muito, paralelamente ao da sua primeira tradução?

Seja como for, quando, em 1982, e não tendo encontrado editor que se dispusesse a editá-lo em árabe, Chukri o publicou a expensas próprias, *Pão Seco* era já lendário. Talvez por isso – que só poderia tornar mais perigosa a indiferença aos bons costumes muçulmanos (e não só) exibida na narrativa –, seria proibido no ano seguinte, só voltando a circular em língua árabe a partir de 2000. Já existia em língua portuguesa uma versão feita a partir do francês e publicada no Brasil em 1983 pela Brasiliense. A presente tradução de Hugo Maia (o tradutor da versão de *As Mil e Uma Noites* que a E-Primum iniciou em 2017) é a primeira feita em língua portuguesa a partir do árabe, com recurso “à versão final estabelecida pelo autor” mas só publicada postumamente, em 2005, e cotejando-a com a edição de 1982. Digamos que esta edição tardou, mas compensou.

Maia afirma nos seus “apontamentos” finais que a voz do narrador “lembra vagamente” a de Genet no *Diário de um Ladrão* (1949). E concordamos: “Roubarei todos aqueles que me explorarem, mesmo que sejam os meus pais. E assim, na companhia dos filhos do pecado, passei a considerar o roubo como sendo uma virtude.” (p. 26) Miséria de misérias, tudo é miséria em *Pão Seco*: há a miséria económica, a miséria afectiva, a miséria sexual... Mas depois disto, e apesar disto, há na narrativa de Chukri uma recusa altiva (também, um pouco, à maneira de Cossery) da vitimização moralista, opondo-se-lhe, antes, uma liberdade que só a plena e assumida marginalização prodigaliza, a liberdade de alguém que, “odiando todas as pessoas”, cospe para o chão e para o céu. Uma liberdade radicalmente intratável.



Muhammad Chukri (1935-2003), o mais conhecido escritor moderno marroquino em língua árabe

## Exposições

### A pintura como espelho de si própria

Tiago Baptista e a pintura sobre o acto de olhar.  
*Luísa Soares de Oliveira*

#### Febre

Tiago Baptista



LISBOA. ZDB. Rua da Barroca, 59. De 2ª a sábado, das 18h às 22h. Até 26 de Novembro.

Tiago Baptista conta que o lugar onde ia mostrar os seus trabalhos foi determinante. “Cada espaço funcionou como antecâmara do que se lhe seguia”. É verdade que, no andar onde a exposição está montada, o piso mantém o traçado antigo da habitação pombalina que aqui existiu. Nada de corredores; mas uma enfiada de salas que se abrem sucessivamente e que pedem uma cenografia que tire partido de todas as aberturas e oclusões que a arquitectura interior do local proporciona. Assim sucedeu. As peculiaridades cénicas do espaço condicionam o que vamos descobrindo sala após sala. Tiago Baptista é um pintor que ostenta no seu currículo, além da residência na ZDB desde 2010 (facto que está na origem desta exposição, curadoria de Natxo Checa), a participação no Prémio EDP Novos Artistas em 2013. Recebeu o Prémio Amadeu Souza Cardoso em 2015 e o Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores em 2009. Escreve, publica, mantém um blog, é autor de BD. Ou seja, a sua prática abrange uma multiplicidade de suportes que passam, também, pela palavra verbal.

Técnica e estilisticamente, desenvolveu um trabalho com características que se ancoram na história da pintura ocidental. Mas não só. Encontramos nele a distinção figura-fundo; a modelação formal, a representação de cenas, a paisagem, a matéria bem trabalhada e mesmo a revelar um interesse no trabalho da cor e da textura. Contudo, as referências à cultura urbana tornam-se evidentes: há pinturas que se assemelham a imagens da BD (como nesta encontramos imagens que se assemelham à sua pintura) e existem outras que parecem ter origem nos realismos de meados do século passado, em algum surrealismo mais erudito ou na arte urbana que nunca aparece nos compêndios. O artista procede a um nivelamento de todas as referências ao seu dispor, utilizando-as para criar composições onde o sentido, paradoxalmente, parece-nos fugir mais e mais, na



**O sentido parece-nos fugir mais e mais, na proporção inversa do esforço para o captar**

proporção inversa do esforço que colocamos para o captar.

De resto, não sabe se a palavra sentido é a mais adequada. Diz-nos que “há um caminhar”, e que a pintura não tem que contar histórias. “Nesta exposição, envolvi-me mais com a própria prática da pintura”, acrescenta, para logo explicar que foi “torcendo a coisa para ver onde ia dar”. E, como pintar é passar pelo olhar, encontramos aqui e ali, com uma frequência rara, alusões a este sentido. É uma pequena pintura onde uma silhueta negra, mascarada, usando um passa-montanha, possui duas fendas que correspondem a um par de olhos. É, noutra lugar, uma lente de óculos pintada sobre a parede. Essa lente é circular; e, um pouco mais longe, voltamos a encontrar o mesmo círculo na representação de uma calvície, de mais olhos, de uma membrana recortada que deixa ver um fundo paisagístico, numa convocação do próprio conceito de representação.

Noutras peças, desenvolve conjunções. Animais e construções manufacturadas; ou diferenças de escala entre protagonistas e elementos construídos segundo um desenho minucioso, como se existisse sempre a necessidade de passagens entre espaços, campos, tempos e épocas. Um ninho (verdadeiro) colocado sobre um suporte de copo de dentes ou um globo de vidro que funciona como espelho devolvem-nos esse caminhar até ao fim do processo pictórico para o ver transformar-se em outra coisa. O que será essa coisa, ainda não o sabemos. Nem o artista o sabe também. Num outro local, um búzio exótico, montado na parede, muito acima do olhar do observador, ostenta o nome Orelha, quando sabemos que é ele o lugar do marulho imaginado do mar e não do órgão humano que o escuta. Pouco importa. Tiago diz-nos que, já depois da montagem terminada, percebeu que aquilo também podia ser uma boca, tal como a talhada de melancia que surge numa pintura pode ser vista como um sorriso. Tudo são passagens ou produto da imaginação provocada por esta “febre” que mais não é do que o título escolhido pelo autor para esta iniciativa. Que pode, e deve, ser vista como um todo, adiando, se possível, a inevitável dispersão que ocorre sempre que uma exposição termina.

## Música

### Clássica

### A aura de Magnus

Que disco deveras extraordinário, que imenso prazer é ouvi-lo e voltar à escuta. *Augusto M. Seabra*

**Aura, Related Rocks, Marea**  
Magnus Lindebergh  
Emil Holmström & Joonas Ahonen; Jani Niinimäki & Jerry Piipponen; Orquestra Sinfónica da Rádio Finlandesa  
Hannu Lintu



O finlandês Magnus Lindebergh (n. 1958) é, sem margem para dúvidas, um dos maiores compositores contemporâneos, que felizmente tem tido uma presença regular nas instituições musicais portuguesas, sobretudo na Casa da Música onde já foi compositor em residência, mas também como artista em residência da Orquestra Metropolitana de Lisboa na temporada 2017/18, tendo também tido uma obra co-encomendada pela Gulbenkian – aliás só se estranha que nesta a sua presença não seja mais regular pois que o director do Serviço de Música, o também finlandês Risto Nieminem, é reconhecidamente um dos maiores conhecedores da música de Lindbergh.

Um extraordinário domínio dos meios orquestrais (“o meu instrumento favorito é a orquestra”, afirma) e um sentido da energia incedível são as suas características marcantes, mas o percurso de Lindbergh está longe de ser linear. Nos anos 80, como muitos compositores da sua geração, as suas obras inscrevem-se numa fusão do pós-serialismo, da música espectral e da electroacústica, com a ritual passagem no IRCAM em Paris. Mas *Kraft*, de 1987, é já marcante, saltando à vista que o seu título, “energia”, se tornaria doravante numa reconhecível constante da sua trajetória.

A trilogia *Kinetics/Marea/Joy*, de 1989/90, evidenciavam já um estilo maturado, de harmonias extremamente complexas mas simultaneamente perceptíveis na audição, um acentuado sentido do fluxo musical, uma enorme capacidade de síntese das mais diferentes fontes musicais e um quadro de influências aberto ao

rock, ao jazz e à escola repetitiva.

A obra-prima, primíssima, dessa nova fase é o colossal *Aura* para grande orquestra, de 1994, que persisto em considerar a mais portentosa obra musical dos últimos 30 anos. A obra, longa de 40’, patenteia um ímpar domínio dos meios orquestrais, numa efervescência permanente, que mais se diria uma irrupção ou um maremoto.

Subintitulada *In memoriam Witold Lutoslawski* (o grande mestre polaco tinha falecido no ano anterior), *Aura* tem de facto quatro andamentos, mas o autor não lhe quis chamar concerto para orquestra, entendendo ser fundamental a organicidade da obra – mas, já agora, não deixa de ser curioso e revelador que Lindbergh tenha concluído a sua residência na Metropolitana na qualidade de maestro dirigindo o Concerto para Orquestra de Lutoslawski.

Captada ao vivo, como as outras obras deste disco, a interpretação da Orquestra Sinfónica da Rádio Finlandesa e de Hannu Lintu (um excelente maestro, diga-se) é deveras extraordinária, absolutamente arrebatadora, em gesto amplo, sobrepondo-se ao anterior registo dirigido por Oliver Knussen na extinta série 20/21 da DG. Esta nova impõe-se desde logo como referência incontornável não só de *Aura* mas, mais amplamente, da contemporaneidade musical.

*Related Rocks* (título assaz sintomático), de 1997, destina-se a dois pianos (e teclas), percussão e electrónica. Óbviamente pensa-se

na Sonata para Dois Pianos e Percussão, obra-prima de Béla Bartók, mas para além das diferenças de idioma musical, *Related Rocks* desde logo se distingue daquela outra obra pelo uso da electrónica, num incrível compósito de instrumentos como o címbalo chinês ou o violoncelo barroco e fragmentos de anteriores obras de Lindbergh, como pelo facto de haver outros teclados além dos pianos e da percussão ser muito mais diversificada e de presença mais constante e estruturante, num contínuo fluxo entre as diferentes componentes, produzindo uma miríade de cores e uma energia rítmica incessantes.

A interpretação das duplas Emil Holmström & Joonas Ahonen (teclas) e Jani Niinimäki & Jerry Piipponen é, para além da estrita coordenação, que não é fácil, de uma energia eufórica.

Enfim *Marea*, de 1990, para orquestra de câmara, é a peça central (e a menos ouvida) da tal trilogia emancipatória, com *Kinetics* e *Joy*. A sugestão marítima é de tal modo literal, que Lindbergh completou a obra num porto, Caubourg, na Normandia, face ao mar e às marés, colhendo os princípios de continuados fluxos e refluxos, de novo sobressaindo o sentido da construção característico de Lindbergh – se o final de *Aura* é como que uma coda esfuziante, o de *Marea* é um climax. E de novo Lintu evidencia a precisão do gesto e o sentido amplo da progressão.

Que disco deveras extraordinário, que imenso prazer é ouvi-lo e voltar à escuta, gesto lúdico também!



**Um dos maiores compositores contemporâneos**

## Acção Paralela António Guerreiro

# O tempo das minorias



**V**ivemos na época das minorias: culturais, de género, religiosas; e daí nascem as lutas pelo reconhecimento. Esta situação origina uma dinâmica social muito activa e interessante, sobretudo quando começa a haver uma flutuação e uma troca de lugares entre o maioritário e o minoritário, e quando as maiorias começam a sentir-se ameaçadas. É o que acontece, hoje, com os avanços das mulheres, em todos os domínios, tanto em termos simbólicos como efectivos. É verdade que a dominação masculina sobrevive ainda em muitos aspectos da organização familiar, em muitos lugares da sociedade e na hierarquia das empresas. Ainda recentemente, a economista Susana Peralta apontou, na sua coluna semanal no PÚBLICO, o monopólio da “testosterona pensante” nos painéis e nos fóruns de discussão, mesmo quando organizados por instituições que deviam promover a igualdade e a diversidade. Mas tanto em termos simbólicos como efectivos anuncia-se o tempo das mulheres, e é sobretudo nas escolas e nas universidades que esta realidade é mais evidente.

Historicamente, as mulheres não são apenas minoritárias, são a matriz do minoritário. A homossexualidade masculina foi considerada aberrante enquanto foi vista como uma “inversão”, o masculino a colocar-se no lugar do feminino (a categoria dos “invertis” está bem presente em Proust, por exemplo). Essa visão outrora dominante da homossexualidade como inversão obteve uma resposta na paródia do feminino elevada à condição de espectáculo exuberante nos desfiles do Gay Pride.

A noção de minoria é muito mais complexa do que parece, como nos ensinaram Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mille Plateaux*. Aí é dito que a minoria não se opõe à maioria apenas segundo um critério quantitativo. Uma minoria pode ser numerosa e até corresponder ao número maior, como é o caso das mulheres. O que interessa são as relações interiores ao número. Ser maioritário implica a adequação a uma medida constante, a um metro-padrão em relação ao qual essa condição é avaliada. O metro-padrão que Deleuze e Guattari propõem (estávamos em 1980) é este: homem-branco-macho-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua

*standard*-europeu-heterossexual. O homem é maioritário porque se inscreve nesta constante, mesmo que não a preencha totalmente e obedeça a outras variáveis (essas variáveis criam combinações que obrigam a outros padrões, também eles variáveis, de avaliação: ser homem e homossexual é ainda maioritário em relação a mulher e heterossexual?). Num outro livro, Deleuze e Guattari lêem Kafka como “uma literatura menor” porque escrever em alemão, na cidade de Praga, significou fazer com que a língua maior entrasse num devir minoritário. E todo o devir é um devir minoritário: não há um devir-homem, há apenas um devir-mulher.

Quando dizemos que estamos na época das minorias, queremos dizer que se aceleraram os devires-minoritários e as antigas maiorias perderam e continuam a perder progressivamente o lugar hegemónico que ocupavam. E às vezes entram em pânico quando percebem que já estão a viver o seu estertor. O facto denunciado por Susana Peralta, dos painéis formados quase exclusivamente por homens brancos, etc. (o etc. está aqui em vez das outras variáveis da condição maioritária), perdeu a “naturalidade” de outrora e passou a ser visto como aberrante.

Significa isto que o maioritário está do lado do mal e do totalitário e o minoritário está do lado do bom e do democrático? Nem pensar. O que nos dizem Deleuze e Guattari (e todos nós o podemos verificar, não faltam exemplos) é que as minorias tendem a recriar no seu interior fenómenos tão nefastos como a dominação exercida pelos grupos maioritários. O fenómeno dos nacionalismos (e, já agora, também dos terrorismos) vem do lado das minorias. E alguns ambientes homossexuais, nas primeiras décadas do século passado, com as suas derivas fascistas, mostraram que, a par da acção progressista e emancipadora, há também uma lógica interna das minorias que pode seguir um caminho inverso. O exemplo mais eloquente é o do poeta alemão Stefan George (1868-1933), que criou à sua volta um círculo, de carácter ostensivamente homossexual e militar. Militar e homossexual contradizem-se? Não, atraem-se muito mais do que vulgarmente se pensa (isso da guerra ser coisa de homens presta-se a legítimas interpretações) e não é preciso regressar a Alexandre, o Grande, da Macedónia.

## Livro de recitações

### “Ainda há um adulto na sala?”

Eugénio Galvão Teles, *Expresso*, 13/11/20121

Esta pergunta, feita pela colunista no *Expresso* do sábado passado, a propósito das duas crianças de Famalicão que foram impedidas pelos pais de assistir às aulas da disciplina de Cidadania, é uma fórmula usada para as situações em que um grupo de indivíduos tomam decisões ou discutem uma questão com falta de racionalidade e sensatez. O pressuposto é o de que os adultos são detentores do saber e da razão (entraram na fase “iluminista”) enquanto os não-adultos nada sabem e permanecem, neste como

noutros aspectos, na escuridão e, portanto, sob tutela. Para usar a lógica de análise do texto acima, os “menores” são, por excelência, os minoritários, de tal modo que a dominação dos homens sobre as mulheres recorreu a uma equivalência entre o feminino e o não-adulto, aquele que é falho de racionalidade. Ora, a evidência mostra que os males do mundo foram e continuam a ser administrados por adultos reunidos em salas. O COP26 foi uma dessas reuniões, com todos os não-adultos lá fora.

## Meditação na Pastelaria Ana Cristina Leonardo

# Jeová! Jeová! Jeová!



**M**uito antes de Marx e Engels terem cunhado a frase que viria a transformar-se na palavra de ordem de milhões de deserdados da Terra, ou seja, muito antes de 1848, ano em que foi publicado o Manifesto do Partido Comunista que terminava com o apelo: “Proletários de todo o mundo, uni-vos”, lá pelo século II, um homem de berço incerto e de nome Aulus Gellius (Aulo Gélío), na tentativa de contrariar o frio das noites de Inverno – não de Londres, como Marx, mas da cidade de Atenas –, decidiu dedicar-se à escrita de uma obra em vinte livros de que sobraram dezanove, miscelânea que tem de tudo e tem por título *Noctes Atticae* (*Noites Áticas*), em referência a Ática, região geográfica e administrativa da capital grega onde ele viveria antes de voltar a Roma.

Gramático e magistrado da capital do Império (foi ele quem nos deu a conhecer a sentença *Veritas Filia Temporis* – “A verdade é filha do tempo”), Aulo Gélío ficaria para a história como o autor da conexão entre *classicus* e literatura, já que o termo até então se limitava à esfera social, servindo para identificar os cidadãos romanos de primeira água. A vinculação é curiosa, também pela distinção que estabelece entre escritor clássico (*scriptor classicus*) e escritor proletário (*scriptor proletarius*). O primeiro escreve para leitores cultos e de estatuto social elevado, o segundo para leitores menos letrados e de classe social mais baixa.

Se a diferenciação, sobretudo a social, deveria ser bastante para apaziguar todas as criaturas cujo farto ou menos farto cabelame se arrepia e soleva por via da “ditadura do marxismo cultural”, incluindo as criaturas escalvadas e os pais de Famalicão – pois que não terá sido Marx a engendrar malevolamente as distinções sociais e nem sequer a luta de classes entre literatos –, o que nos traz fica aquém de tão façanhudo tema: apenas o clássico, o proletário deixado para outra oportunidade.

E o que é um clássico? Perguntais bem. Com a pontaria fulminante que nunca desacerta o alvo, comum a Mark Twain e G. K. Chesterton – olha que dois! –, ambos expressaram opinião convergente: clássico é um livro que não se leu, mas que não nos cansamos de elogiar. Umberto Eco seria menos benévolo: “Um clássico é um livro que todos odeiam porque foram forçados a estudá-lo na escola”. Mas foi porventura Borges, pois embora tendo ficado cego conservou a acuidade da águia-americana e a sabedoria da coruja de Minerva, quem se aproximou do juízo mais certo. Escreve o argentino: “Clássico é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo tempo decidiram ler como se nas suas páginas tudo fosse deliberado, fatal e profundo como o cosmos, capaz de infinitas interpretações. É previsível que estas decisões variem. Para os alemães e austríacos, o Fausto é uma obra genial; para outros, uma das formas mais célebres do tédio, como o segundo *Paraíso* de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o *Livro de*

# á!

*Job*, a *Divina Comédia* ou *Macbeth* (e, para mim, algumas sagas do Norte) estão votados à imortalidade, mas nada sabemos do futuro, salvo que será diferente do presente. (...) A glória de um poeta depende, em suma, do entusiasmo ou da apatia das gerações de homens anónimos que a põem à prova, na solidão das bibliotecas. As emoções que a literatura suscita talvez sejam eternas, mas os meios devem variar constantemente, mesmo que de modo ténue, para não se perder a sua virtude. Gastam-se à medida que o leitor os regista. Daí, o perigo de afirmar que existem obras clássicas e que o serão para sempre. (...) Clássico não é um livro (repito) que possui necessariamente estes ou aqueles méritos. Clássico é um livro que as gerações de homens, instadas por diversas razões, lêem com antecipado fervor e com uma misteriosa lealdade.” (in *Novas Inquirições*, Editorial Quercó, 1983)

Como terá notado quem sobreviveu até aqui, ao conceito de clássico tenho vindo a atrelar a literatura. Mas há mais. Ao abrir a porta aos escritores, mesmo privando de tal direito os proletários (ou seja, o costume!), o que o velho Aulus Gellius fez foi escancará-la. E é assim – e não é de hoje nem sequer de anteontem – que por ela vêm entrando, além de livros e autores que abominaram o clássico original, mobiliário diverso, quadros, esculturas, vestuário, discos, filmes, etc. Tudo somado, daria para encher uma casa.

Dito isto, se a literatura tem idade suficiente para passar pelo crivo do tempo longo, comparativamente, o cinema é um nascituro. Mas porque a palavra “clássico” foi conquistando terreno, ao invés da Amazônia que emagrece perigosamente a cada dia que passa (só em 2020 perdeu 2,3 milhões de hectares!), creio não asneirar demasiado se disser que, por exemplo, *Deus Sabe Quanto Amei* de Minnelli é um clássico, apesar de realizado em 1958, o mesmo valendo para *Chinatown* de Polanski, lançado apenas no bonito ano de 1974. E se avanço com títulos, é porque me deparei recentemente com uma notícia que havia de remeter-me, algum tempo passado, para *A Vida de Brian*, comédia de 1979 dos Monty Python (grupo britânico cujo humor ninguém no seu perfeito juízo negará o estatuto de clássico...).

Estava convencida que o filme que recria a vida do azarado contemporâneo de Jesus, teria, como eu, ganhado rugas. Assim, estarecida fiquei ao dar conta que não só os anos não o beliscaram, mas também lhe acrescentaram uma nova patine profética. Não me refiro à famosa deixa, “Afinal, o que é que os romanos fizeram por nós?”, quesito digno de Aulus Gellius. Nem sequer à exigência de Stan (um dos membros da Frente Popular da Judeia que luta contra a ocupação romana) que, apesar de homem, reivindicava o direito a dar à luz. Todo o diálogo é um achado.

– Porque queres ser Loretta, Stan?  
– Quero ter bebés.  
– Queres ter bebés?!

– É o direito de qualquer homem ter bebés, se quiser.

– Mas tu não podes ter bebés!  
– Não me oprimas!  
– Não te estou a oprimir, Stan. Tu não tens útero. Onde é que está o ovário para os gerares? Vai gerá-los numa caixa?

– Hei! Tive uma ideia. Supondo que concordamos que ele, realmente, não pode gerar filhos por não ter útero, o que não é culpa de ninguém, nem mesmo dos romanos... Mas pode ter o direito a gerar filhos.

– Boa ideia, Judith. Lutaremos contra os opressores pelo teu direito a ter filhos, irmão. Irmã, desculpa.

– Mas para quê lutar pelo direito dele a ter bebés se ele não pode gerar bebés?

– É um símbolo da nossa luta contra a opressão.

– Talvez um símbolo da luta dele contra a realidade.”

A Donald McNeil Jr. entrou-lhe casa adentro uma realidade que ele acreditaria não existir. Jornalista reputado do *New York Times*, especializado na área da saúde e com larga experiência na cobertura de pandemias e doenças virais, do HIV à Covid 19, seria, em Março passado, afastado do jornal onde trabalhava há 45 anos, acusado de má-conduta e de uso de linguagem racista durante uma viagem ao Peru, em 2019, quando acompanhava um grupo de jovens estudantes. E foi Donald quem me conduziu a Brian, mais precisamente à cena do apedrejamento de Matias, filho de Deuteronomio de Gat, condenado à morte por motivo de blasfémia.

Esclareceria o condenado que apenas tinha dito que a comida na mesa era digna de Jeová e, à palavra Jeová, logo se segue uma saraivada de pedras lançadas pela multidão de mulheres (todas de barbas postiças visto que o espectáculo era reservado a homens), gesto extemporâneo porque o oficial de justiça ainda não tinha apitado. E é quando este insiste em explicar que a ninguém era permitido lançar pedras antes de soar o apito, nem mesmo se o nome de Jeová fosse de novo invocado em vão que, ao pronunciar Jeová, o próprio acaba morto sob um monte de calhaus. Donald McNeil Jr. não acabou morto, só despedido. Proferiu a palavra “nigger” no âmbito de uma conversa em que um jovem lhe perguntou se ele achava o termo ofensivo. Quando a história veio a público, mais de cem pessoas no jornal pediram um castigo exemplar para o blasfemo.

Em síntese: o mundo anda demasiado perigoso, demasiado parecido com os clássicos e nem sequer falei de Kafka ou da Conferência do Clima.

## O que me passa pela cabeça

JOHN KOBAL FOUNDATION/GETTY IMAGES



Em miúdo, Tyler Mahan Coe aparecia na capa de discos e fazia duetos com o pai, David Allan Coe, lenda do *outlaw country* com quem não fala há mais de oito anos, desde que foi despedido da banda dele, mas de quem ainda é fã. Passadas várias décadas, Coe começou a apresentar, em 2017, o *podcast Cocaine & Rhinestones* (nome tirado de uma conversa que teve há 20 anos com o filho de outra lenda *country*, o entretanto falecido Justin Townes Earle) sobre histórias da *country*.

A primeira temporada tinha episódios sobre várias figuras. A segunda, que começou este ano e ainda não acabou, é exclusivamente dedicada a George Jones, um dos expoentes máximos do género. Com episódios de duas horas, cheios de tangentes, que por vezes demoram algum tempo a sequer mencionar o nome de Jones ou pessoas relacionadas com ele, como Tammy Wynette, com quem foi casado, preferindo contar a história das máquinas de *pinball* em que Waylon Jennings era viciado ou histórias sobre torneios medievais.

É épica esta segunda temporada e foi quase tortura esperar dois meses e meio, entre Agosto e Outubro, para passar do nono para o décimo episódio. É um mundo inteiro para descobrir, mesmo para quem não gosta, ou acha que não gosta, de *country*.

Há *Cocaine & Rhinestones* e há *Sammy and Dino*, a nova temporada de *You Must Remember This*, de Karina Longworth, sobre **Sammy Davis Jr.** e **Dean Martin**, com o racismo anti-negro e anti-italiano que marcou o início de carreira de ambos (e o fim de um deles), as ligações à máfia e a relação com **Frank Sinatra**. É o que tenho andado a ouvir.

Dos ouvidos para os olhos. Marya E. Gates terá cunhado o termo *Noirvember* em 2010, quando passou Novembro a ver vários *film noir*. Eu também, filmes de Frank Tuttle, Otto Preminger, Henry Hathaway, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz, Edmund Goulding, Don Siegel, H. Bruce Humberstone ou John Brahm.

A partir deles, tenho reparado em **Laird Cregar**, presença fascinante e assustadora. Morreu aos 31 anos, de ataque cardíaco, depois da dieta, que incluía anfetaminas, em que embarcou para poder protagonizar dois filmes de John Brahm. Primeiro, *Jack, o Estripador* (**The Lodger**), em 1944, e depois para ser o assassino involuntário e trágico focado em música de **Hangover Square**

(**Concerto Fantástico**), estreado em 1945 dois meses após a sua morte. Deste actor tenho visto, em *I Wake Up Screaming* (Acordei aos Gritos), de Humberstone, ou *This Gun For Hire* (Aluga-se Esta Arma), de Tuttle, várias formas convincentes e impressionantes de ser um vilão torturado e intimidante.

Por **Rodrigo Nogueira**





# Outsiders

Cinema  
Independente  
Americano

Lisboa

Cinema São Jorge

30 Nov — 8 Dez 2021

programa em  
[flad.pt/outside](http://flad.pt/outside)

UMA COPRODUÇÃO

FLAD

FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA  
PARA O DESENVOLVIMENTO



APOIO

EGEAC

 **belas-artes**  
ulisboa

PARCEIRO MEDIA



APOIO À DIVULGAÇÃO

