Sexta-feira | 2 Dezembro 2016 | publico.pt/culturaipsilon

FOTO **VENTURELLI/WIREIMAGE** ESTE SUPLEMENTO FAZ PARTE INTEGRANTE DA EDIÇÃO Nº 9726 DO PÚBLICO, E NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

Ken Loach, realizador de *Eu, Daniel Blake*, a Palma de Ouro de Cannes

O cavalheiro vermelho

Retrato de um cineasta que nunca desistiu de filmar à esquerda

ípsilon

Sumário

6: Ken Loach
O melhor da faceta politicamente combativa do inglês: *Eu, Daniel Blake*

10: *Estive em Lisboa e lembrei de Você*
A tristeza rarefeita, límpida, e um filme que interpela o espectador

18: Blitz
Um grupo de teatro grego apresenta um plano de fuga à realidade

20: Jobim e Carminho
Sentaram-se à mesma mesa

24: Camae Ayewa
aka Moor Mother, documenta o racismo sistémico e institucionalizado nos EUA

Ficha Técnica

Director David Dinis
Editor Vasco Câmara
Design Mark Porter, Simon Esterson
Directora de Arte Sónia Matos
Designers Ana Carvalho e Mariana Soares
E-mail: ipsilon@publico.pt

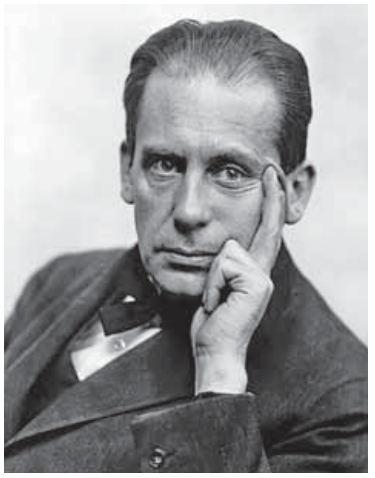
Flash

É assim que a Bauhaus faz a festa dos 100 anos em 2019

A Bauhaus, uma das mais arrojadas escolas de arte, design e arquitectura de sempre, vai ser centenária em 2019 e o seu aniversário vai ser comemorado por toda a Alemanha. Entre as diferentes iniciativas estão a inauguração de dois museus nas cidades de Weimar e Dessau, bem como exposições, um festival de abertura em Berlim e um *grand tour* do modernismo que engloba 100 localidades em todo o país, segundo a organização (citamos o *Art Newspaper*).

O novo museu da Bauhaus em Weimar, cidade onde foi fundada, terá um orçamento de 22,6 milhões de euros. Já o de Dessau, para onde se mudou em 1925, dará às colecções da fundação que esta escola tem na cidade um espaço expositivo adicional de dois mil metros quadrados. Em Berlim, onde a Bauhaus se fixou definitivamente em 1932, já muito perto do fim, o arquivo que leva o seu nome também vai crescer com a construção de uma gigante torre de vidro. No entanto, ao contrário dos dois museus anteriores, só abrirá em 2021.

Mas não só de inaugurações de museus se faz a festa do centenário desta escola de arquitectura e design. O festival de abertura em Berlim centra-se na criação contemporânea, com artes performativas, música e teatro inspirados por mestres da Bauhaus como Oskar Schlemmer, entre muitos outros. Já o *grand tour* do modernismo pretende ser um precursor na Alemanha da "Rota do Modernismo" que em 2020 se espalhará a toda a Europa. Ainda antes das comemorações do centenário começarem, vai haver um espectáculo evocativo em digressão em 2017 e 2018 por Bombaim, Hangzhou, Lagos, Moscovo, São Paulo e Boston, o mesmo que em 2019 será finalmente apresentado na capital alemã.



A Bauhaus foi fundada em 1919 pelo alemão Walter Gropius e esteve activa durante a República de Weimar (1919-1933), tendo sido encerrada pelo regime nazi

A Bauhaus foi fundada em 1919 pelo alemão Walter Gropius e esteve activa durante a República de Weimar (1919-1933), tendo sido encerrada pelo regime nazi. Para evitar a perseguição que se adivinhava com a chegada de Hitler ao poder, vários dos arquitectos, artistas e académicos a ela associados, como Josef Albers e o próprio Gropius, emigraram para os Estados Unidos, onde continuaram a dar aulas. Apesar de apenas ter funcionado durante 14 anos, esta escola onde conviveram figuras como os pintores Paul Klee e Wassily Kandinsky e o arquitecto Mies van der Rohe, continua a ser um marco na história da arte e da arquitectura do século XX.

RUI GAUDÊNCIO

Ricardo Araújo Pereira põe-nos à luta com uma enguia. **Pag. 12 e segs.**

Gérard Depardieu (também) canta

Agora que parece mais dissipada a turbulência, nos anos mais recentes, da relação com o seu país, e que o levou mesmo a pedir a nacionalidade russa, Gérard Depardieu está de regresso aos palcos de França. E se verdadeiramente nunca abandonou os ecrãs, este seu regresso tem algo de conciliação com o património gaulês mais afectivo, ao homenagear uma figura com quem teve uma relação de amizade muito especial, e que continua a ser vista como a Grande Dama da *chanson*, que vestia de negro: Barbara (1930-1997).

O actor gravou um disco – *Gérard Depardieu chante Barbara* (edição Because Music) -, com saída anunciada para o início do próximo ano, e vai interpretar ao vivo 14 temas desta diva numa série de recitais no histórico Théâtre des Bouffes, entre 9 e 18 de Fevereiro, acompanhado ao piano por Gérard Daguerre, que foi o companheiro de palco de Barbara nas décadas de 1980/90, até à sua morte no dia 24 de Novembro de 1997.

Ainda que não deixe de ser surpreendente a notícia de que o actor de *A Mulher do Lado* (François Truffaut, 1981) e *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) vai cantar e gravar um disco, esta não é uma faceta inédita na sua carreira. O jornal *Le Figaro* recorda que, em 1985, Depardieu subiu ao palco do Zénith de Paris, precisamente ao lado de Barbara, para interpretar com ela o musical *Lily Passion*, história de uma cantora enamorada por um assassino idealista.

Também viria a cantar, mas no grande ecrã, no filme *Quand j'Étais Chanteur* (Xavier Giannoli, 2006), em que interpretava o tema *L'Anamour*, de Serge Gainsbourg. Além de, no início da sua carreira, antes ainda da contracena com Barbara, ter gravado o disco *Comédien, Comédien* (1980).

Agora, para *Gerard Depardieu chante Barbara* – que será também o título dos concertos no Théâtre des Bouffes -, o actor-cantor vai interpretar 14 canções do reportório da sua musa, entre as quais *L'aigle noir*, *Gottingen*, *Nantes*, e ainda *À force de...*, tema que o seu próprio filho já desaparecido, Guillaume Depardieu (1971-2008), escreveu especialmente para a voz da Dama de Negro.

"A minha mais bela história de amor é ela", repete Gérard Depardieu sobre Barbara.

ANDREW KELLY/REUTERS

Clint Eastwood trata os actores como animais, diz Tom Hanks. E não é uma crítica

No programa da BBC *The Graham Norton Show*, o actor Tom Hanks afirmou que Clint Eastwood trata os actores como cavalos, referindo episódios durante as filmagens do mais recente trabalho do realizador, *Milagre no Rio Hudson*, que contava a história verídica da aterragem de emergência, em 2009, de um avião no rio Hudson, em Nova Iorque – sem que resultassem feridos da operação, graças à acção do piloto, Chesley Sullenberg. Foi a primeira vez que Hanks trabalhou com Eastwood. As suas afirmações têm, obviamente, uma energia irónica. Ora vejam: "Ele trata os actores como se fossem cavalos, porque quando participou na série *Rawhide* [*western* em que Eastwood foi protagonista, nos inícios da sua carreira de actor], nos anos 60, o realizador gritava 'acção!' e todos os cavalos fugiam e perdiam o controlo" [citamos Hanks do diário britânico *The Guardian*]. Ao ver que gritar originava agitação, Eastwood parece ter adoptado o estilo inverso. "Então quando ele está a trabalhar, diz numa voz muito suave: 'podem ir, comecem', e em vez de gritar 'corta!', diz:'já chega'. É infernalmente intimidante!", comenta Tom Hanks, que já contara anteriormente a história no programa *Jimmy Kimmel Live*.

"É infernalmente intimidante!", comenta Tom Hanks...

O actor destaca ainda a presença imponente nas filmagens do piloto Sullenberg, ou Sully, personagem que ele interpreta no filme. "Tinha muitas particularidades no que dizia respeito a mostrar e representar emoções. Comentou todo o guião, cada página, acrescentava notas e *post-its*. Tinha muitas opiniões". O piloto chegou mesmo a criticar Clint Eastwood por se atrasar 20 minutos.

Juntos para o filme, contrários nas opções políticas. Durante a campanha eleitoral americana, Hanks apoiou Hillary Clinton, enquanto Clint Eastwood foi dos poucos membros de Hollywood a dar a cara por Donald Trump, precisamente na altura em que *Milagre no Rio Hudson* estreava, dando origem a várias críticas ao realizador. Acerca desse apoio a Trump, Clint Eastwood declarou em entrevista à *Esquire* durante a campanha eleitoral que estava na altura de "ultrapassar de vez" as acusações de racismo ao candidato republicano e que a América estava farta do politicamente correcto, acabando por chamar "*pussy generation*" às actuais gerações. Essas palavras geraram controvérsia e debate.

Sobre a vitória do republicano, Hanks, que até já foi sugerido pelo cineasta Michael Moore como um possível futuro candidato democrata, tem uma resposta: é preciso continuar e seguir em frente. "Se não andarmos para a frente, quem o vai fazer?".

PHILIPPE DESMAZES/ AFP

***Gerard Depardieu chante Barbara* é título de disco e será também título dos concertos no Théâtre des Bouffes: vai interpretar 14 canções do reportório da sua musa**

COLECÇÃO **SANDMAN**

As três parcas e o fio da vida

VOLUME 9 **As Benevolentes 1**
Já nas bancas com o PÚBLICO

Hy Bender: **Começas a história muito apropriadamente com as três Parcas, que apareceram ao longo da série como donzela, mãe e velha – As-Três-que-são-Uma. Estão a brincar com um novelo de lã e tu jogas com isso para criar duplos e triplos sentidos.**

Neil Gaiman: Adorei dar diferentes sentidos às coisas em *As Benevolentes*.

HB: **Isso é evidente na cena inicial do tricot. Mas não limitaste os múltiplos sentidos a essa cena inicial, pois não?**

NG: Certo; fiz com que o quadrado inicial de cada capítulo incluísse um fio, simbolizando o destino da linha da vida que vai acabar por ser cortada. E esse fio é sempre acompanhado por um texto que comenta o momento da história em que estamos nesse ponto da narrativa.

Por exemplo, o primeiro quadrado de todos, mostra uma bola de lã, juntamente com o diálogo: "já está pronto? Estão prontas?". "Quase. Então vamos lá."

No primeiro quadrado do capítulo 2, aparece um fio de telefone e a pergunta, "então? Quanto tempo é que isto vai demorar? ".

No primeiro quadrado do capítulo 3, há o fio de prata que o Daniel está a seguir e o diálogo, "acho que isto vai ser maior do que tinha planeado."

HB: **O que é verdade. Inicialmente, tinhas planeado esta história para ocupar seis capítulos, mas acabou por ocupar treze números.**

NG: Sim, mas nesta fase tão adiantada da história, os meus sentimentos reflectiam a resposta daquele quadrado: "Não me interessa. Vai ser do tamanho que tiver de ser."

HB: **Isso não te impediu de manter alguma ambivalência quanto ao tamanho da história – ou com o destino fatal a que a história ia levar. O capítulo 4 começa com um cabo eléctrico numas obras e a frase "Quem me dera saber se estou a fazer a coisa certa." No capítulo 5, é uma teia de aranha e o diálogo, "Está a acontecer. Lentamente, mas está a acontecer." "Demora sempre mais do que julgamos, não é?" E de repente, este padrão é quebrado no capítulo 6.**

NG: Isso foi apenas porque o capítulo 6 leva-nos de volta à *Casa de Bonecas*, e eu queria criar um episódio que funcionasse como um espelho rigoroso da primeira viagem de Rose Walker para Inglaterra no *Sandman* nº 10.

Excerto da entrevista realizada por Hy Bender em 1999, e publicada no livro *The Sandman Companion*, da DC Comics. Edição e tradução de João Miguel Lameiras

Colecção de 11 livros. PVP unitário: €11,90. Preço total: €130,90. Data início: 6 de Outubro. Data fim: 15 de Dezembro. Dia da semana: Quinta-feira. A aquisição do produto implica a compra do jornal. Limitado ao stock existente.

A arte de rua de Ken Loach

JOSS BARRATT

Ken Loach não mudou, mudaram o mundo, o cinema, a TV, a política. É o que há nele de mais admirável. O último filme, *Eu, Daniel Blake*, um documentário sobre a obra e um ciclo na Cinemateca mostram a crença profunda de um cineasta: não há realismo sem humanismo.

Luís Miguel Oliveira

Ken Loach saiu da reforma que se tinha auto-imposto, em 2014, por causa da vitória dos conservadores (*"bastards!"*,) nas eleições inglesas, e fez *Eu, Daniel Blake*, Palma de Ouro em Cannes 2016

No documentário *Versus - a Vida e os Filmes de Ken Loach*, que se estreia em paralelo à Palma de Ouro de Cannes 2016 que também chega esta semana às salas, *Eu, Daniel Blake*, evoca-se um momento particularmente hostil da recepção britânica aos filmes do cineasta britânico: um artigo do *Daily Telegraph*, em 2006, a arrasar *Brisa de Mudança* (um filme sobre o independentismo irlandês nos anos 20, vencedor da Palma de Ouro nessa ano), que o autor do texto remata esclarecendo que "não viu o filme" e que não precisa de o ver para o criticar, "da mesma forma que não precisa de ler o *Mein Kampf* para saber que Hitler era um traste". Não há muitos realizadores tratados com esta violência, não há muitos realizadores contemporâneos capazes de provocar uma reacção de rejeição que ultrapasse as estritas barreiras da crítica cinematográfica e entre em domínios mais especificamente políticos.

Mas isso continua acontecer frequentemente com Ken Loach. Invocar Hitler a seu propósito é um disparate enorme, por todas as razões e mais uma: é que se Loach tivesse um poder e uma influência comparáveis aos do ex-*fuhrer*, o mundo estaria diferente do que o que está. O mérito dos seus filmes, bem mais modesto do que um efeito operativo de transformação do mundo, é apenas o de salientar e trazer à tona as grandes dissensões políticas, sociais, e culturais do mundo contemporâneo, mais habituado à procura do "consenso". É, aliás, curioso, e significativo, que fazendo uma leitura da crítica internacional, sobretudo a anglo-saxónica, se veja Loach a ser adjectivado de "cineasta radical". E dá vontade de perguntar: "radical" porquê? Não pela sua prática cinematográfica, legível e acessível, reminiscente aliás de tradições populares (ou antigamente populares) como o neo-realismo ou como a voga realista que, também com influência dos novos autores teatrais, tomou ▶

O seu ponto de partida são as "vidas reais", e é partir daí que se vai implicar forçosamente numa dimensão política: *Eu, Daniel Blake*

conta de boa parte do cinema britânico. Quando muito, e só mostra como o centro se deslocou, "radical" apenas politicamente, e por continuar a fazer aquilo que fazia desde os anos 60: contar histórias de vidas reais, credivelmente reais, em geral pouco favorecidas pelas circunstâncias e ambientadas em universos por norma frequentados por aquele tipo de pessoas a que antigamente se dizia pertencerem à classe operária (que é uma expressão um pouco em desuso).

É evidente que, nesse sentido, há uma dimensão política no cinema de Loach: desde sempre que os seus filmes, nos melhores como nos piores, mostram aquilo que o poder não quer ver, ou mostram o que contraria os discursos oficiais do poder político. Não há realismo sem humanismo, e Loach acredita nisso profundamente. O seu ponto de partida são as "vidas reais", e é partir daí que, como ele diz em *Versus*, se vai implicar forçosamente numa dimensão política. Embora, como diz ele ainda em *Versus*, meio jocosamente, tenha saído da reforma que se tinha auto-imposto depois de *O Salão de Jimmy* (2014) por causa da vitória dos conservadores (*"bastards!"*,) nas eleições inglesas, retomando a actividade com o filme que agora se estreia, *Eu, Daniel Blake*, os seus filmes nunca são panfletos nem manifestos nem acusações de dedo estendido. São sempre histórias de pessoas, retratos de comunidades, em combate contra a adversidade social.

E os jovens chegaram ao *establishment*

Isso vem do princípio, e daquela parte da obra de Loach que é menos conhecida internacionalmente: o seu trabalho para a televisão nos anos 60. Deve ter sido um momento ímpar a extraordinária abertura da televisão britânica em meados dessa década, aliás provavelmente acompanhando a reviravolta cultural que por esses anos acontecia e provocava múltiplas ondas de choque. À BBC, coração do *establishment* televisivo britânico, chegava uma geração de jovens realizadores que não eram os *angry young men* mas vinham cheios de som e fúria. Um deles foi Peter Watkins, recentemente objecto de retrospectiva integral pelo DocLisboa e pela Cinemateca, que se fez expulsar rapidamente ao realizar um filme, *The War Game* (1965), sobre os efeitos de um ataque nuclear à Grã-Bretanha - e que a BBC preferiu não exibir, supostamente por ser demasiado "assustador" para um público televisivo, mas também por pressões ministeriais. Outro deles foi Loach, que como Watkins estava ainda na casa dos vinte e tal anos. De imediato se atirou a ficções embrenhadas na realidade da altura, movido por um desejo de "dramaturgia contemporânea", como ele diz. Vários dos filmes que fez então causaram um impacto inusitado. *Three Clear Sundays* (1965), sobre a pena de morte, e mais ainda *Cathy Come Home* (1967), história de uma mulher acossada pela assistência social e que acaba por perder a custódia dos filhos. O estilo realista, a trazer o teatro para a rua e para os cenários dos bairros pobres, a maneira como inseria fragmentos de uma realidade captada documentalmente e nela inseria a ficção (a série onde os filmes passavam, *Wednesday Play*, estava habituada a um tele-teatro mais convencional), provocou confusão em muitos espectadores - alguns chegaram a escrever à BBC perguntando se o que tinham visto era realidade ou ficção - e celeuma, com acusações de desonestidade e de falta de ética (mesmo se o processo de filmar na dobra entre ficção e documento já não era novo nos anos 60). *Versus* mostra imagens de um debate sucedido na altura - pela aparência cénica, uma espécie de "Prós e Contras", com público no estúdio - e totalmente consagrado à discussão do filme, onde o interveniente "anti-Loach" tenta contrariar o realismo da obra puxando-a para a pura ficção, e sugerindo ao realizador, numa pequena pérola de cinismo, que já que ficcionou histórias para a próxima vez "ficcione também estatísticas".

Desde sempre que os seus filmes mostram o que o poder não quer ver, ou o que contraria os discursos oficiais do poder. Não há realismo sem humanismo, e Loach acredita nisso profundamente

Não foi a última vez que o trabalho para televisão de Ken Loach foi polémico. Vários telefilmes ao longo dos anos 70, sobretudo documentários sobre questões laborais ou questões sindicais, foram ou censurados ou abafados, depois de uma primeira e única exibição, durante décadas (e só já nestes anos 2010 é que vários dos trabalhos de Loach para a televisão foram libertados dos arquivos da BCC, da ITV, do Channel Four).

No seu melhor, Loach filma de facto "dramas contemporâneos". Fê-lo na série inicial de filmes para cinema, entre o fim dos anos 60 e o princípio dos anos 70 - em *Poor Cow* (1967), crónica de uma Londres operária e nada *swin-* ▶

Loach na rodagem: a história de um homem, incapacitado por uma doença cardíaca, e da sua luta para convencer os serviços sociais de que está inapto para o trabalho

“A lógica do sistema está pensada na actualidade para aprisionar as pessoas”

Ken Loach falou sobre o seu compromisso com o realismo e com a vida das pessoas “reais”. É alguém que ainda considera o cinema como um instrumento de combate.

Eu, Daniel Blake conta a história de um homem, incapacitado por uma doença cardíaca, e da sua luta para convencer os serviços sociais de que está realmente inapto para o trabalho. É um retrato do “estado social” feito máquina trituradora de indivíduos. Em conversa telefónica, Ken Loach fala ao Ipsilon sobre os Daniel Blakes da vida real, sobre o clima político no Reino Unido e na Europa, sobre o seu compromisso com o realismo e com a vida das pessoas “reais”. É alguém que ainda considera o cinema como um instrumento de combate.

O seu filme anterior, *O Espírito de 45,* era um documentário sobre aqueles anos do pós-guerra em que se fundaram as bases daquilo a que se veio a chamar o “estado social”. De algum modo *Eu, Daniel Blake* funciona como reflexo desse filme: eis o “estado do estado social”, contemporaneamente.

Faz sentido ver as coisas assim. Os anos a seguir à guerra foram anos de grande mobilização, em que existia um sentido de união verdadeiro, e as pessoas estavam motivadas para verem o que conseguiam fazer, todas juntas. E depois dos anos difíceis logo a seguir à guerra houve um tempo feliz na Grã-Bretanha, chegou a estar-se próximo do pleno emprego. Mas isso mudou com o tempo, os empregos começaram a perder, tornou-se difícil competir com a mão de obra barata de países como a China ou a Indonésia. E mais recentemente a sociedade passou a interessar-se pelas pessoas não como trabalhadoras, mas como consumidoras.

Mas referia-me, mais concretamente, à ideia de um sistema que era pensado para as pessoas parecer-se cada vez mais com um sistema contra as pessoas. É a ideia que se tira de *Eu, Daniel Blake*.

Sim, absolutamente. A lógica do sistema está pensada na actualidade para aprisionar as pessoas, apanhá-las em falso. Há uma descriminação terrível nos centros de emprego, que tende a submeter as pessoas. É uma lógica mais importante do que haver ou não trabalho. Haver trabalho há, mas também há descriminação na forma como são filtradas as oportunidades. E há uma questão ideológica por detrás disto: tudo está feito para que as pessoas interiorizem que se estão desempregadas, é culpa delas, se são pobres, é culpa delas.

Pensando no tempo que decorreu entre 1945 e os nossos dias, consegue definir um ponto claro de viragem, um momento em que se ultrapassou o “espírito de 1945”?

Há um momento crítico, que corresponde à eleição de Margaret Thatcher. Que entre outras coisas gerou, ou respondeu a, um movimento global da direita contra o *welfare*, contra o conceito de segurança social, opondo-lhe a ideia de “caridade”. Que é uma coisa horrível.

E recentemente, é inevitável mencionar isto porque se falou muito dos excluídos, dos que foram “deixados para trás”, que no fundo são pessoas como os protagonistas do seu filme, aconteceu o referendo do Brexit. Mas ninguém se entende quanto ao real significado do resultado do referendo.

A única coisa que se pode dizer com certeza é que é muito claro que as pessoas estão alienadas. Alienadas da política, seja a nacional seja a política à escala europeia, não sentem que ela represente os seus interesses. No caso da União Europeia é evidente que a sua natureza mudou; hoje é uma organização liberal, que põe os interesses do capital à frente dos interesses dos trabalhadores.

Posso saber qual foi o seu voto?

Eu votei “*remain*”. Não sou contra a ideia da União, sou contra aquilo que ela representa hoje, e penso que a luta se deve fazer dentro dela.

Vários filmes seus causaram eco profundo, às vezes muito agressivo, no seu país. Como foi a reacção a *Eu, Daniel Blake*?

A reacção da imprensa foi muito hostil, como é habitual. E não falo da crítica de cinema, falo em termos genéricos, artigos de opinião, editoriais, etc. Mas até por isso foi um filme muito discutido. Houve uma alteração, para melhor, às leis do desemprego já depois de filme ter sido estreado e o governo até foi acusado de andar a reboque. Mas não acredito nisso.

A sua geração, aqueles cineastas que se iniciaram nos anos 60, nasceu num compromisso muito forte com o realismo. Nunca se afastou muito desse compromisso.

Era uma ideia colectiva naquela década. Estávamos interessados em fazer dramaturgia contemporânea, que mostrasse como se vivia, como era o ambiente nas ruas, que se centrasse em gente real, que não era necessariamente a gente que mais interessava ao cinema. Ou à televisão, porque é preciso dizer que tudo isto começou na televisão.

Exactamente, e é quase inacreditável, pensando nos seus filmes ou nos de outros, que tenha havido vontade e espaço na televisão para eles. Não sei muito da televisão britânica actual, mas parece inimaginável hoje.

E é. A televisão mudou muito. Nos anos 60 tivemos liberdade para fazer os filmes que queríamos. Hoje, para fazer aprovar as mesmas ideias, seria preciso passar por uma burocracia interminável. E quase de certeza seriam rejeitadas.

Pelo menos da Europa continental associa-se o cinema britânico a uma preocupação realista. Acha que há uma razão cultural para isso ou foi fruto das circunstâncias?

Eu penso que há, e que a cultura realista sempre aqui esteve muito presente. Se pensarmos em Chaucer na Idade Média, depois mais recentemente em Dickens, vemos que há uma tradição literária preocupada com o realismo, e provavelmente os cineastas também beberam dela. **L.M.O.**

> “Se pensarmos em Chaucer na Idade Média, depois em Dickens, vemos que há uma tradição literária preocupada com o realismo [na Grã-Bretanha], e os cineastas também beberam dela”

FOTOGRAFO

O processo

Uma fábula realisticamente absurda sobre o estado do "estado social" na Europa. "Kafkiano" pode servir.

★★★★★

Eu, Daniel Blake
I, Daniel Blake
De Ken Loach
Com com Dave Johns, Hayley Squires, Sharon Percy

Deve ter a ver com o poder misterioso da letra "k", mas à medida que o filme de Ken Loach avança mais o nosso espírito vê o seu protagonista, Daniel Blake, como um parente afastado do famoso herói do *Processo* de Kafka, conhecido apenas por Josef K. Sugestão, certamente, e insondáveis são os caminhos da imaginação, pelo que quem nunca pecou por delírio que atire a primeira pedra. Mas, em rigor, um bocadinho mais do que só sugestão: também este homem com "k" no apelido é atirado para um pesadelo burocrático que não domina, não controla, e que o culpa de alguma coisa. Uma culpa um bocadinho mais concreta, e mais comezinha, do que a da personagem de Kafka: é um operário (da construção civil) e está doente do coração. Ser um trabalhador doente, essa é a sua culpa. O filme de Loach, ancorado nos "processos" específicos do regime laboral britânico, é uma fábula realisticamente absurda sobre o estado do "estado social" na Europa, e dos seus meandros, que o adjectivo "kafkiano", na sua acepção mais corrente e naturalizada, também pode servir para qualificar.

Como cineasta, Loach tem dias. Este é um dia sim, e para além do vigor e da mordacidade de *Eu, Daniel Blake* está aqui o melhor da faceta politicamente combativa do inglês. Ele que diz continuar a acreditar - no documentário sobre ele que se estreia em paralelo, *Versus* - que falar de "política" e falar de "vidas" são coisas inseparáveis. Ou melhor, que falar de "vidas" não deixa de implicar a "política". *Eu, Daniel Blake* é um bom exemplo: a eficácia do filme reside na sua insistente permanência junto das personagens, na descrição das suas vidas quotidianas, na sua humanidade tão esfusiante quanto reprimida. A que não falta um toque britânico, o humor na face da adversidade, o *stiff upper lip* que não é exclusivo das *upper classes*. Vemo-lo, por exemplo, nas cenas em que Daniel Blake, inábil no uso de um computador, tem que preencher formulários *online*, em duelo com as minutas, com a linguagem, com o rato. Vemo-lo na reacção ao crescente desespero, com aquela pichagem na parede (*Eu, Daniel Blake*...) a que ele chama, a rir-se, *street art*. A propósito, "arte de rua" era uma boa maneira de caracterizar o cinema de Loach: é arte que "não entra", e Daniel Blake está sempre de fora. De fora dos códigos, do sistema de pontos ("mas isto é um jogo?") que o avalia e, contra a opinião do médico, o declara apto para trabalhar. Os serviços de apoio estatal são uma "parede" contra a qual Blake permanentemente bate, uma instância incorpórea e sem rosto que perdeu a capacidade de reconhecer a humanidade, os corpos e os rostos (e por exemplo nos telefonemas de Blake para os serviços quase nunca há contracampos do outro lado, fica-se só com as vozes, as vozes do "sistema").

Não são os anos 20 de Kafka, e também não são os anos 30 de Capra. *Eu, Daniel Blake* tem também um bocadinho - ver a sequência final, o discurso da amiga do protagonista - de fábula capriana em reverso ou em negativo. A diferença é que Capra acreditava que as instituições, com uns empurrõezinhos aqui ou ali, estavam do lado do Bem. Loach, manifestamente, não acredita. Ou então não é questão de crença, é só a Europa do século XXI. **L.M.O.**

JOSS BARRATT

Contar histórias de vidas reais, em geral pouco favorecidas pelas circunstâncias e ambientadas em universos por norma frequentados por aquele tipo de pessoas a que antigamente se dizia pertencerem à classe operária: *Eu, Daniel Blake*

***Cathy Come Home:* uma mulher perde a custódia dos filhos para a assistência social**

***Kes*: um miúdo e o seu falcão num Yorkshire em que as minas começavam fechar**

***Family Life*: os efeitos dos métodos da assistência social no tratamento de doenças psicológicas**

ging (Cinemateca, 6ª feira, 21h30), em *Kes (de 1969;* Cinemateca, 2ª, 5, 21h30), história de um miúdo e do seu falcão amestrado num Yorkshire em que as minas começavam fechar, em *Family Life (de 1971;* Cinemateca, 4ª, 7, 15h30), relato provocador e interventivo sobre os efeitos perniciosos e contraproducentes dos métodos da assistência social no tratamento de doenças psicológicas ou psiquiátricas. Nesses filmes, a matéria humana vem primeiro, a reflexão política vem depois. Não admira, também por isso, que os seus filmes menos conseguidos, menos fortes, sejam os de época, como *Terra da Liberdade* (1996), sobre os voluntários britânicos na Guerra Civil Espanhola, ou os seus vários filmes sobre a questão irlandesa (*Brisa de Mudança*, *O Salão de Jimmy*) - o mais acutilante dos filmes "irlandeses" de Loach será *Hidden Agenda* (de 1990 - Cinemateca, 3ª, 13, 19h), com acção contemporânea, focado nos métodos poucos ortodoxos e à margem das leis da resposta do estado britânico às actividades terroristas dos grupos separatistas, e que lhe valeu acusações de estar a fazer "propaganda do IRA".

A tenacidade de Loach - vê-se em *Versus* - é tão mais surpreendente quanto ele é uma figura franzina, de discurso suave e modos gentis. Amigos e colaboradores contam como tem hábitos profundamente britânicos e conservadores - gosta de ver *cricket*,

Dá vontade de perguntar: "radical" porquê? Não pela prática cinematográfica, legível e acessível, reminiscente de tradições populares como o neo-realismo

gosta de ver musicais. Tem origens modestas (é filho de operários), tento ser actor antes de ser realizador, e conheceu tragédias pessoais marcantes: em finais dos anos 70 perdeu um filho num acidente de automóvel em que era ele o condutor. Se é um idealista, também já percebeu que o idealismo, de vez em quando, tem que ser vergado em face das circunstâncias: em finais dos anos 80, sem conseguir financiamento para filmes e *persona non grata* para as televisões sobreviveu filmando publicidade, nomeadamente um anúncio para um dos grandes símbolos do capitalismo global, a McDonalds. Vê-se esse anúncio em *Versus*, acompanhado da reflexão de Loach sobre a necessidade de por vezes engolir o orgulho: "depois de tanto ter criticado os meus colegas que se rendiam à publicidade, ali estava eu a filmar aquilo".

Com o tempo, Ken Loach tornou-se uma espécie de consciência crítica de Inglaterra e da Grã-Bretanha. De entre os da sua geração, talvez seja o único capaz de ter a visibilidade e o tipo de importância que lhe dão, mesmo quando é para o atacar. Duma forma que parece genuinamente surpreendida, ele repete que se limita a continuar a fazer o que sempre fez, fiel às motivações do início da sua carreira. Loach não mudou, mudaram o mundo, o cinema, a televisão, a política. É possivelmente aquilo que há nele de mais admirável.

★★★★★

Versus: A Vida e os Filmes de Ken Loach
Versus: The Life and Films of Ken Loach
Documentário de Louise Osmond

TODOS OS DIAS / 10H00 — 19H00

FESTA DOS LIVROS GULBENKIAN
24 NOV. — 23 DEZ. 2016

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

PROGRAMAÇÃO

29 NOV. —
CALOUSTE GULBENKIAN – 1869.1956.2016 – FUNDAÇÃO – UMA CRONOLOGIA
Apresentado por Teresa Nunes da Ponte, Ana Eiró e António Costa Pinto

6 DEZ. —
MANUAL PARA TRANSFORMAR O MUNDO
Apresentado por Filipe Santos e Luisa Valle

13 DEZ. —
OBRAS COMPLETAS III – TEMPO E POESIA
Apresentado por Eduardo Lourenço, Carlos Mendes de Sousa e Guilherme d' Oliveira Martins

19 DEZ. —
AS AVES DO JARDIM GULBENKIAN
Apresentado por João Rabaça e Paula Côrte-Real

20 DEZ. —
EDIÇÕES AMADEO 2016
Apresentadas por Helena de Freitas e Catarina Alfaro

BAR DO FOYER / 18H30 — ENTRADA LIVRE

Av. de Berna, 45A
1067-001 Lisboa

GULBENKIAN.PT

Monólogo de derrota

depois da esperança por todos os lados

Vasco Câmara

Estive em Lisboa e lembrei de Você, de José Barahona, aprisiona uma tristeza rarefeita, límpida – aquilo que fica depois da tempestade –, que nos interpela sem bonança: um imigrante brasileiro derrotado em Lisboa olha para nós, portugueses.

O realizador José Barahona [à esquerda] quis a sua personagem a olhar de frente para a câmara, a "vaguear, vaguear, à procura da memória"

Foi uma decisão que mudou um filme: fazer um actor, Paulo Azevedo, olhar de frente para a câmara, colocar o olhar da personagem Sérgio, imigrante brasileiro que acreditou no Eldorado lisboeta, a "vaguear, vaguear, à procura da memória". E, assim, com esse monólogo de derrota de quem um dia foi rodeado de esperança por todos os lados aprisiona-se uma tristeza rarefeita, límpida – aquilo que fica depois da tempestade –, que nos interpela sem bonança.

Mas nem sempre foi assim *Estive em Lisboa e lembrei de Você*, conta o realizador José Barahona. Ele começou mesmo por querer replicar o dispositivo do brasileiro Luiz Ruffato (n. 1961), que no seu romance (des)construía uma ficção do real: "O livro é contado na primeira pessoa, logo na primeira página ele diz que alguém lhe apresentou o Sérgio em Lisboa, e o que se segue é uma suposta entrevista e uma suposta reportagem" com um imigrante de Cataguases, Minas Gerais, Brasil (onde Ruffato nasceu, aliás). O português Barahona reconheceu nisso o que vinha fazendo nos seus documentários (por exemplo, *O Manuscrito Perdido*, 2010), e daí até imaginar a mistura de ficção e real foi passo curto: haveria um actor a fazer de realizador, outro a interpretar Sérgio, o dispositivo mostraria também a sua (des)construção, o actor a transformar-se em Sérgio, o realizador a perguntar-lhe se ele estava pronto para começar... mas o actor olhando sempre para o realizador, nunca para a câmara. "Comecei a

escrever o filme assim. Mas percebi que não queria um filme sobre o cinema, percebi que, estando a ser fiel ao texto do Ruffato, não era nada daquilo que queria, o que queria era uma narração directa para a câmara." Foi essa a decisão que elevou um filme.

O filme encontrou a sua vida

"Estive à procura de referências", conta, "encontrei filmes em que o actor parecia olhar para o realizador, não era isso. Um dia vi *Saraband*, do Bergman, e fiquei assustado. É uma câmara mais teatral, mas era aquilo: começa e acaba a dialogar com o espectador." Paulo Azevedo, o actor escolhido, até lhe disse: "Não fazes por menos, logo a Liv Ullmann e o Bergman". Era preciso actor que "aguentasse". Paulo já tinha passado o *casting*. É originário de Minas Gerais, e tinha de o ser, "porque em Minas Gerais há um sotaque específico, não podia ser um actor do Rio de Janeiro a imitar esse sotaque". E "não era actor global", isto é, não é conhecido das telenovelas da Globo, era possível passear com ele nas ruas sem que a realidade se alterasse significativamente. No *casting*, Paulo chorou no monólogo, isso o realizador não queria para o filme, mas mostrou a paleta de emoções e modulações necessária. De tal forma que a sensação, perante *Estive em Lisboa e lembrei de Você*, é que o filme respira como Sérgio, a sua matéria são as pausas e os ritmos de um corpo, como se tivesse sido isso a determinar os *flashbacks*, a ditar a montagem. Mas foi pura construção, diz o realizador. "O Paulo não é nada daquilo. Mas vestiu o texto com a musicalidade que vem do [romance de] Ruffato. Que em si não é uma linguagem pura de Minas Gerais, é uma linguagem poética do que é o mineiro - como seria o nosso alentejano trabalhado." Ou seja, Paulo "interiorizou o texto sem cábulas, saiu dele."

Era decisivo fazer a escolha justa. Como diz o realizador português, o filme assenta numa "rede muito sólida" que é o monólogo dessa personagem, alguém que começa a querer deixar de fumar mas acaba com o cigarro na mão. E um peso cada vez maior no olhar, depois das decepções, da estigmatização, do logro lisboeta, deixando para trás a leveza de Cataguases. "Mas o resto foi improvisado, muito livre, muito híbrido, como se o filme encontrasse a sua própria vida. No início o argumento foi escrito com o livro do Ruffato aberto, depois fechei o livro...". Depois, Barahona fez o percurso inverso de Ruffato. "Ele encontrou as pessoas em que se inspirou para construir a ficção. Eu, a partir dessa ficção, fui à procura de pessoas com aquelas histórias."

Por exemplo, a prostituta Sheila, que Sérgio encontra em Lisboa: "Conheci várias prostitutas brasileiras em Lisboa, queria que uma delas contasse a sua história. Sabendo que o filme ia passar no Brasil, não quiseram dar a cara, as famílias não sabem o que elas fazem em Portugal, mas uma ficou até ao fim. Só que não funcionava - a Sheila é uma personagem cheia de *nuances*, e essa pessoa não tinha essa amplitude. Encontrei então a Renata Ferraz, actriz brasileira que vive em Lisboa. O monólogo da Sheila é um misto do que está no livro, da história da prostituta que encontrei e de coisas que a própria Renata trouxe, as alusões a São Paulo".

Ou ainda, o pícaro médico de Cataguases, descendente de portugueses, que enche Sérgio de visões lisboetas, porque é um herói da pós-verdade esta personagem interpretada por Henrique Frade. "Que era um dos nossos produtores locais, que é realmente filho de portugueses, e que realmente confunde Champalimauds com Champollions. A cena em que dá supostos conselhos ao Sérgio na casa dele é exactamente o que ele fazia comigo na casa dele".

"Ele [o escritor Luiz Ruffato] encontrou as pessoas em que se inspirou para construir a ficção. Eu, a partir dessa ficção, fui à procura de pessoas com aquelas histórias"

Mesmo os locais falam como monólogos. A pensão onde Sérgio se aloja em Lisboa é dirigida por um proprietário que já tinha feito telenovela, portanto "gostava de aparecer". O restaurante onde procura trabalho tinha de ser grande, porque "não havia dinheiro" para reservar o espaço para a rodagem, a câmara tinha de ser colocada num canto a apanhar um dia normal de trabalho. Apanhou o proprietário, a quem foi proposto que dissesse como é que se faz quando se contrata um imigrante para trabalhar.

"Na verdade, é como se fosse um filme de monólogos, Todas as personagens têm o seu momento, falam das suas vidas." Sérgio também pode estar a falar por José Barahona, que há quatro anos vive no Brasil, que há dez anda "entre cá e lá" (e que se decidiu por um actor com quem é parecido). O desencontro também é o dele - e é o nosso, coisa que o filme nos mostra desde cedo, quando à ideia de um país que deu emigrantes ao mundo e que receberia de braços abertos os imigrantes se sobrepõe a ideia de um país colonizador que não gosta de se sentir colonizado. "Em 2005 havia muitos brasileiros que vinham para Portugal com uma ideia idealizada, e nós aqui já a ir por água abaixo, eles ainda em alta. Em 2013, quando começámos a filmar, isso já não existia, definitivamente. E eles estavam a voltar ao Brasil. Mas afinal, agora, com um golpe de Estado institucional lá, aqui é que está melhor outra vez. Neste momento Lisboa está na moda no Brasil para a classe média alta - gente com rendimentos que vem passar a reforma numa cidade sem violência. Quando fui embora daqui, estava zangado com o [governo de] Passos Coelho. Mas foi preciso sair de Lisboa para idealizar a minha cidade: o Rio é lindo mas é horrível, anda tudo aos tiros. Todos esses sentimentos se atravessam aqui." Casado com uma brasileira, Barahona conta que sentiu o preconceito. Sérgio está em Lisboa. Cansado, derrotado, olha para nós.

★★★☆☆

Estive em Lisboa e Lembrei de Você
De José Barahona
Com Paulo Azevedo, Renata Ferraz, Amanda Fontoura

Ricardo Araújo Pereira

põe-nos a lutar com uma enguia

Se ele tem graça é porque trabalha muito e se trabalha muito é porque tem baixa autoestima. Estas revelações não estão no primeiro livro-mesmo-livro do humorista – mas estão nesta entrevista. O homem está mais velho, recorre menos à piada para se esquivar do que não lhe interessa.

João Bonifácio

Não é fácil entrevistar Ricardo Araújo Pereira. Isto é, pelo menos quando se tem fome, porque quando se tem fome tem-se ideias brilhantes, como querer fazer a entrevista num café, onde há sopa e pão e manteiga e bananas, mas também há pessoas, daquelas que pedem autógrafos e pedem para tirar *selfies*. Fica aqui uma lição para o futuro, juventude: nem sempre a humanidade acolhe de peito aberto as ideias brilhantes – neste caso, as meninas da Tinta da China, editora pela qual Ricardo Araújo Pereira lança os seus livros, opuseram-se à prossecução da ideia.

"Não vão conseguir fazer a entrevista ali, as pessoas vão todas começar a pedir autógrafos, vai ser uma confusão", dizia uma das meninas.

"Mas o rapaz tem fome", dizia Ricardo Araújo Pereira.

"Mas eu tenho fome", dizia eu.

"Ele tem fome e não há quase gente no café", dizia Ricardo Araújo Pereira.

"Ó Ricardo, tu já sabes como isto é, é sempre a mesma coisa", dizia outra menina.

Não ganhou a facção das pessoas que se preocupam com a alimentação da imprensa nacional e a conversa acabou por acontecer nos escritórios da Tinta da China, mas numa sala com vista para um laguinho com patinhos. Foi ali que uma hora e tal depois ele se pôs a dar exemplos dos humoristas que admira – tinha identificado um traço comum entre eles, fazerem humor sofisticado e ao mesmo tempo terem apelo popular, e de repente, ao lembrar-se de uma história a respeito de Chaplin, aproveitou para dar uma alfinetada em si próprio: "O Chaplin vinha à Europa e tinham de fechar ruas, não era como eu ir ali ao café."

Algo aqui mudou

Já vimos Ricardo Araújo Pereira, o humorista português mais popular desde Herman José, para quem escreveu, recorrer à autodepreciação muitas vezes, e já o vimos a desfazer-se em boas maneiras, como querer fazer uma entrevista num café para acudir ao pobre jornalista que tem fome, mas algo aqui mudou: ele sempre transmitiu uma distância em relação ao que o rodeava, como se nunca largasse o modo personagem, mas o homem que agora nos surge está mais velho, recorre menos à piada para se esquivar do que não lhe interessa e ocasionalmente é capaz de falar de si num registo credível. Por vezes ficava-se com a impressão de que não queria estar ali, de que a autodepreciação e outras técnicas de humor que usava eram uma forma de impor uma barreira. E isso ainda está presente, por exemplo quando diz coisas como "Não gostaria que se ficasse com a ideia de que o livro ensina alguma coisa". Mas não está a impor barreira alguma quando diz que tem baixa autoestima – pelo contrário, está a esforçar-se para que acreditemos nele. E não está a impor barreira alguma quando conta que ficou magoado com a senhora que numa fila para autógrafos lhe disse que ele é convencido. O engraçado é que é elogiado por quase toda a gente – e o que o ofende não é haver quem não goste dele, mas sim haver uma senhora que o acha convencido. Como se isso maculasse o desígnio daquele rapaz que há muitos anos decidiu que se iria esforçar por fazer sorrir a avó e que nunca mais parou de se esforçar.

O esforço é importante para Ricardo Araújo Pereira e a razão pela qual nos sentamos a olhar para patinhos. O seu mais recente livro, *A Doença,* ▶

É um livro sobre o esforço. Objecto híbrido, procura explicar o que é o humor e quais as principais técnicas usadas ao longo dos anos

RUI GAUDÊNCIO

o Sofrimento e a Morte Entram num Bar, é um livro sobre o esforço. A obra tem como subtítulo *Uma espécie de manual de escrita humorística* e é, na realidade, o primeiro livro que Araújo Pereira escreveu como livro – os anteriores consistem em recolhas de textos para imprensa ou rádio.

Objecto híbrido, procura explicar o que é o humor e quais as principais técnicas usadas ao longo dos anos, mas "não é um texto académico nem é como alguns manuais de escrita, não é um manual de instruções do género *'Dobre a badana e sai-lhe uma piada'*", explica o humorista. Os livros sobre humor que mais lhe interessam "são coisas do género *O Riso na Grécia Antiga* ou a *História do Bobo da Corte*", enquanto "os mais técnicos são até ridículos". Não estava interessado em fazer um livro técnico, mas também não lhe "interessava fazer uma coisa tão vaga" que não lhe "dissesse nada". Resumidamente: o livro é um "exercício de equilíbrio das coisas que não me interessavam fazer". Isto é autodepreciação convencional.

Foi Bárbara Bulhosa, da Tinta da China, quem lhe pediu que "escrevesse uma coisa destas", nos idos de 2007. "Eu fui engonhando", diz. Os nove anos valeram a pena: o livro é breve, acessível mas pedagógico, sem ser paternalista (e faz rir, embora não force a nota).

É curioso: colegas dizem-me que em 2007 RAP era uma figura mais presente no imaginário luso, relembram que em 2007 ele estava a fazer *Diz Que É Uma Espécie de Magazine* na RTP, para onde se havia mudado, com os Gato Fedorento, depois da estreia na SIC Radical. Certo, mas quinze anos depois está na rádio e na televisão com o *Governo Sombra*; está na rádio com a *Mixórdia de Temáticas*; e continua na imprensa (ainda faz as crónicas para a *Visão*). Ao mesmo tempo parece ser consensual que as últimas séries televisivas não tiveram o mesmo impacto; e também já não faz a publicidade para a Meo.

Houve uma altura em que tudo o que Ricardo fazia tinha enorme eco e hoje já não é bem assim. (Numa troca de *mails* posterior, ele escreve: "após uma sucessão de acasos de sorte, encontrei-me na posição de fazer apenas o que me apetece", o que poderá ser uma explicação.) Isto acontece a todos no entretenimento e não é uma medida do talento, antes da popularidade. Como as crónicas demonstram, é até possível que tenha melhorado. E se melhorou é porque se dedicou a pensar como executar o seu ofício.

"Gostava que alguém me tivesse dito algumas destas coisas quando comecei a escrever humor", diz, referindo-se ao livro. Foi quando saiu da faculdade e entrou para as Produções Fictícias que pensou a sério no humor. "Nessa altura pensei que conseguia fazer isto, mas que tinha de fazer isto consistentemente. E que tinha de tentar perceber como é que o fazia, como é que funcionava." É que fazer humor não é fácil – já agora, falar sobre humor também não. "É como andar à luta com uma enguia", diz. Pergunto-lhe se é uma daquelas frases que preparou para esta série de entrevistas e se já a usou com outros jornalistas; ele admite que sim. "Mas posso arranjar outro bicho só para ti."

Para que a avó ria

Antes das Produções Fictícias havia a avó – ele já contou a história várias vezes, que foi a ânsia de fazer a avó, uma senhora circunspecta, rir, que o tornou humorista. As figuras públicas têm histórias que fornecem à imprensa e que servem para explicar qualquer coisa. Histórias do género: "Sou futebolista porque éramos pobres e eu só tinha uma bola", "Conto histórias porque quando era pequenino o meu avô me sentava ao colo e me contava histórias". No caso de Ricardo é a avó.

Explico-lhe que desconfio dessa história, ou, por outra, até acredito que tenha tido uma avó (eventualmente duas), mas a versão que fornece da sua introdução ao humor parece-me simplista: não somos o que somos por uma só razão. Ele insiste: "Estou convencido de que se não tivesse passado a infância com a minha avó, e se eu não tivesse vontade de a ver num estado diferente do que lhe era habitual, não teria sido humorista." Mais tarde dirá algo mais sintomático, que talvez antes não permitisse a si mesmo dizer: "A minha avó convenceu-me a não ligar aos meus sentimentos – primeiro, porque são sentimentos; depois, porque eram meus."

A avó, conta, "não era cruel, nem isto era uma coisa que ela dissesse claramente, mas é verdade que os sentimentos têm melhor reputação do que o que merecem, e além disso eu era mesmo um miúdo". E em que é que resultou tudo isto? Tantos anos depois, "[tenho] uma auto-estima baixa, o que provavelmente te surpreenderá. Mas é uma verdade. Isto tem uma vantagem que é: se eu fosse uma pessoa confiante, esforçava-me menos e durante menos tempo, mas eu não me satisfaço com a primeira coisa que me ocorre".

Talvez por isso o chateie tanto a senhora que gosta muito dele e tal

RUI GAUDÊNCIO

★★★★☆

A Doença, o Sofrimento e a Morte Entram num Bar
Ricardo Araújo Pereira
Tinta da China

e coisa, mas depois acha que ele é convencido – é que ele não se acha nada convencido, acha que se esforça, está a esforçar-se desde miúdo para que a avó ria. E, já agora, se não for pedir muito, o resto do país também podia rir.

"[A baixa auto-estima] ajuda-me, porque desconfio mais das minhas capacidades", continua. Mas tende calma, miudagem, que isto da baixa auto-estima não é só vantagens: "Ao mesmo tempo assusta um bocadinho, porque muitas vezes, senão sempre, estou convencido de que não tenho capacidade para manter esta profissão ao nível a que a fiz."

Num *email* trocado dias depois da entrevista, Ricardo escreve: "Noto que boa parte das pessoas (algumas até me são próximas) acredita que ninguém lhe dá o devido valor – e é possível que tenham razão. Eu continuo firmemente convencido de que tenho muito mais reconhecimento do que mereço."

E nisto regressamos à ideia do esforço. Só faz sentido este livro existir se o humor for passível de ser aprendido, treinado. Ora, "a escrita humorística enquanto ofício ainda vive sob um mito segundo o qual isto não é bem um trabalho, é um dom com que alguns foram bafejados". Ricardo nem acredita que haja, nas pessoas que fazem humor, uma inclinação para a piada: "A gente nasce é para respirar, comer e dormir", diz.

Este é um assunto que lhe interessa – é como se quisesse que nos apercebêssemos de que, por mais estranha que esta profissão seja, ela não é uma questão de sorte, de propensão genética, é trabalho. Um trabalho duro, que implica perceber como as coisas funcionam, como se pode olhá-las de outra forma, qual será a reacção das pessoas a esse outro olhar.

"O humor é uma forma de olhar o mundo muitas vezes contrária à norma", diz, repetindo uma ideia que defende no livro, e as pessoas ou não têm interesse em olhar o mundo dessa forma ou não podem dar-se a esse luxo". Diga-se que esta ideia, de que o humor é uma forma incomum de olhar para as coisas, atravessa o livro.

Se me perguntassem, diria que Araújo Pereira, apesar de ser um dos portugueses vivos mais respeitados, ainda reclama alguma legitimidade para a sua profissão e que a sua ênfase no esforço, na leitura, na sabedoria, reflecte isso. É como se dissesse: "Ei, é preciso saber coisas para fazer isto."

Para exemplificar, recorre a biografias de desporto, que parece apreciar. No caso, recua até Platini: "Houve uma altura em que um livre directo do Platini era como um penálti – ao ponto de os adeptos da Juventus o assobiarem e ficarem zangados quando ele falhava um livre directo. Mas como é que ele marcava tantos livres? Ele dizia que não era talento, que ficava uma hora depois dos treinos a treinar e treinar."

Retirando as balizas e colocando uma rede ao meio temos agora Agassi, que contava que o pai "andou à procura de uma casa para eles, com um jardim suficientemente grande para ter um campo de ténis. E uma vez encontrada, mandou instalar uma daquelas máquinas que disparam bolas de ténis, mas modificou-a de modo a disparar mais depressa do que o normal. E o filho tinha de responder a 2500 bolas por dia, porque o pai achava que se o filho batesse um milhão de bolas por ano teria muito mais chances de ser um grande jogador do que se não o fizesse".

As palavras, mais do que outra coisa

A máquina de bolas de Ricardo, sabemos, era a avó, e era preciso um tremendo esforço para colocar um esgar naquela boca – serviço que ele levou para a sua labuta diária. Perguntem a quem quiserem e ouvirão o mesmo: ninguém trabalha tanto nas artes da escrita como ele, desde o primeiro dia. Ele leva a sério a escrita, muito a sério – antes de mais, porque gosta mais de palavras do que qualquer outra coisa.

"Gosto mais de palavras do que outra coisa qualquer", diz. "Gosto mais do discurso sobre as coisas do que das coisas; sinto mais prazer a relatar o que vi do que a ver; quando vou a um desses restaurantes *gourmet*, aprecio mais a descrição dos pratos do que a comida [e nisto imita de forma hilariante um menu pomposo]."

De novo há aqui a distância: o auto-retrato, consciente ou não, é de alguém afastado do mundo, que observa, que tem mais prazer a descrever o mundo do que a vivê-lo.

"[Tenho] uma auto-estima baixa. Isto tem uma vantagem que é: se eu fosse uma pessoa confiante, esforçava-me menos e durante menos tempo, mas eu não me satisfaço com a primeira coisa que me ocorre"

Exsuda desconforto com a vida, mas não vale a pena confrontá-lo com isso, porque esquivar-se-á – e poderá ser erro de leitura nosso: amigos de Araújo Pereira dizem que ele não é um romântico. *But still*: as palavras podem bem ser o refúgio dos tímidos, e o seu humor, a sua marca, "é uma atenção aos discursos dos outros – modos de falar, entoações [imita a voz que se ouve no supermercado, a do metro, etc.]".

Dias depois mando-lhe um *mail* acerca disto. Quando penso nos grandes humoristas, Woody Allen, Larry David ou Louis CK, sei que têm um problema e até sei qual é. Com ele isso não acontece – não há problemas pessoais a atravessar a sua obra. Quando lhe pergunto: "Há alguma razão para nunca teres feito uma série com narrativa (além de ser, provavelmente, terrivelmente difícil)?", a resposta é simples: "A razão é precisamente essa: é terrivelmente difícil".

Mas talvez tenha razão quando diz que "uma coisa é o lado pessoal e outra é o lado privado". Diz (e com razão) que nunca escondeu preferência nenhuma: "Toda a gente conhece o meu clube, a minha orientação ideológica, religiosa, etc." Outra coisa é o lado privado, que tenta "que continue privado".

Talvez a sua escola de humor não seja a de Allen ou David ou CK, por mais que os admire. Talvez esteja mais próximo de Jerry Seinfeld, o rei do humor de observação, ou de Chaplin (lá está) ou de John Cleese – tipos que são, antes de mais, observadores, que se preocupam antes de mais com o exterior e encontram formas de demonstrar o absurdo do mundo.

(Há um momento em que isto se torna claro. Ele repete uma rábula de Louis CK, em que este diz estar contra a violação e só encontra uma razão para um homem violar alguém: *"It's when you want to fuck somebody and they don't let you."* A piada de CK pretende sublinhar o egoísmo e a falta de empatia humana subjacentes à violação; na versão de Araújo Pereira, o palavrão desaparece: "Eu apreciaria ter um orgasmo dentro desta senhora e ela não deixa", diz ele, improvisando, com voz de popular de Viana de Castelo. A sua versão tem imensa graça – mas já é outra piada. A violência da piada original dá lugar ao ridículo do tom de voz – onde CK esmaga, Araújo Pereira ridiculariza. Um é americano; o outro é português. Por *mail*, diz: "Não tenho nada contra palavrões, muito menos contra palavrões no humor. Mas há um lado de facilidade que me aborrece, porque sei que se chegar ao palco e disser 'foda-se', obterei uma gargalhada. É como jogar ténis com a rede em baixo." O que há de interessante nisto é que esta é a mesma justificação de Seinfeld para não usar palavrões.)

Quinze anos depois de ter começado, Ricardo continua a fazer humor "por razões egoístas: gosto de ver o que acontece quando faço rir; e pagam-me, o que é agradável".

Mas há outra paga, e essa "é a pressão" que sente cada vez que se senta para escrever. "Dou por mim a pensar 'Aquilo que fiz foi falado, caiu no discurso popular, etc.', há uma manchete em que se lê 'Diz que é um orçamento'. E agora?", confessa. "Tenho de fazer uma coisa que tem de produzir o mesmo efeito", admite.

Os tempos mudaram e hoje sente "que a incapacidade de rir está a aumentar". As redes sociais "talvez potenciem isso: uma horda de pessoas que têm poder só com uma espécie de *shaming*". Falamos do caso de Justine Saxxo, uma relações públicas que fez uma piada no Twitter antes de entrar no avião e quando saiu tinha perdido o emprego porque a sua empresa cedeu à opinião daqueles que a atacaram em resposta ao seu *tweet*. Falamos de como os jornais cederam às galerias de gatinhos. Há um novo mundo aí, com "uma compulsão para a literalidade", e esse mundo não lhe agrada muito.

Voltando aos *mails* que trocámos. Pedi-lhe uma lista de humoristas de que gostasse e uma lista de humoristas que fossem influência, e Ricardo teve a simpatia de aquiescer. Na primeira inclui-se gente como Tina Fey e Ricky Gervais ou Bo Burnham, Tig Notaro, Seth MacFarlane, Simon Rich, Dan Guterman e Sarah Silverman.

Mas a segunda lista, composta apenas por Groucho Marx e Woody Allen, é mais interessante, por conta da explicação, que deixo aqui na íntegra.

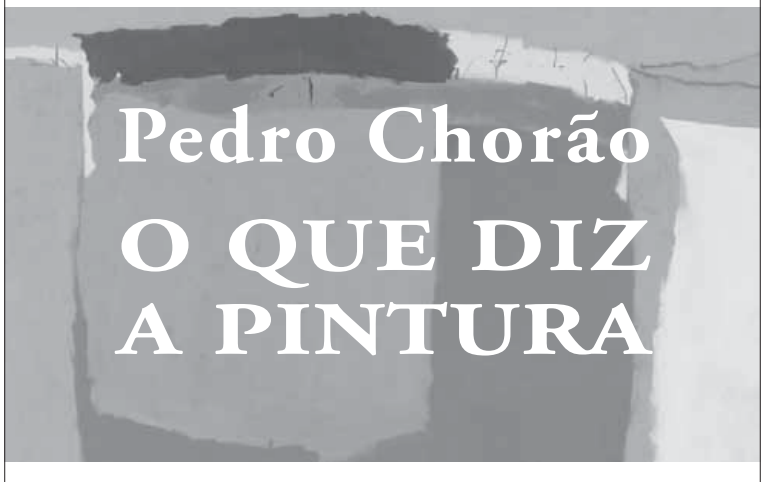
"Num livro chamado *The Road to Mars*, Eric Idle divide vários humoristas conhecidos em dois grupos: em traços gerais, aquilo a que costumamos chamar o palhaço rico e o palhaço pobre. O primeiro é mais contido e cerebral, o segundo mais histriónico e irracional. O primeiro, diz Idle, representa a mente; o segundo, o corpo. O primeiro recorda-nos a presença constante da morte, e o segundo não nos deixa esquecer os aspectos menos nobres do corpo humano. Buster Keaton, Jerry Seinfeld e John Cleese pertencem ao primeiro grupo; Jerry Lewis, Robin Williams e Harpo Marx, ao segundo. Mas há um certo tipo de humorista que resiste a ser incluído em qualquer das categorias anteriores, uma vez que não pertence a nenhuma – ou pertence a ambas. Woody Allen e Groucho Marx integram esse terceiro grupo, mais restrito, de humoristas que parecem palhaços pobres na aparência (ou na pose, ou no tom) e palhaços ricos na substância."

Presumo que o esforço de Araújo Pereira vai no sentido de ascender a esse terceiro grupo; desconfio que ele rejeitaria ser comparado com eles (até porque é uma tarefa tremendamente ingrata) e continuaria a dizer que teve sorte e que trabalhou muito.

Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional

Exposição: 12 de Novembro de 2016 – 19 de Fevereiro de 2017
Horário: de terça a sexta-feira, 10h – 13h, 14h – 18h |
sábado e domingo, 14h – 18h (encerra segundas-feiras e feriados)

Avenida da Índia, Edifício da Cordoaria Nacional, Lisboa



fundação carmona e costa

Exposição: de 23 de Novembro de 2016 até 7 de Janeiro de 2017
Horário: de quarta-feira a sábado, das 15h00 às 20h00 (excepto feriados)

Edifício Soeiro Pereira Gomes (antigo edifício da Bolsa Nova de Lisboa), Rua Soeiro Pereira Gomes, Lte 1- 6.ºD, 1600-196 Lisboa (Bairro do Rego), Lisboa

EGEAC · galerias municipais · fundação carmona e costa

Natural do Bangladesh, criado em Inglaterra, é um escritor à procura do seu lugar. O desenraizamento e o modo como cruza autobiografia com uma vasta associação de saberes têm-lhe valido comparações com os autores do exílio, entre os quais Sebald. *À Luz do Que Sabemos* foi editado em Portugal.

Isabel Lucas

Zia Haider Rahman
escritor sem casa

★★★★★

À Luz do Que Sabemos
Zia Haider Rahman
(Trad. Helder Moura Pereira)
Quetzal

KATHERINE ROSE

O pai foi motorista de autocarro em Londres e a mãe costureira. Ele estudou em Oxford, trabalhou no mercado de investimento em Wall Street, e mais tarde foi advogado de causas relacionadas coma defesa dos direitos humanos

"Porque é que alguém como eu se sente socialmente alienado?" Esta é a pergunta que tem ocupado a mente de Zia Haider Rahmen, natural do Bangladesh rural e criado no Reino Unido para onde a família emigrou era ele pequeno, em 1971, durante a guerra da Independência. Diz isso com forte sotaque britânico que conseguiu ao imitar a voz dos anunciantes da BBC. O pai foi motorista de autocarro em Londres e a mãe costureira. Ele estudou em Oxford, trabalhou no mercado de investimento em Wall Street, e mais tarde foi advogado de causas relacionadas coma defesa dos direitos humanos. Agora escreve. Em 2014 publicou *À Luz do Que Sabemos*, romance-ensaio, mais de 700 páginas, onde discorre sobre quase tudo o que lhe interessa, "o mundo da imaginação, dos livros e das ideias". A frase é de Zafar, protagonista deste livro que agora tem edição em Portugal, personagem autobiográfica, homem que já foi muita coisa e se encontra meio perdido na manhã de Setembro de 2008, o momento do *crash*-financeiro mundial, quando bate à porta do amigo, anos depois do último encontro entre os dois. No seu mundo privilegiado de South Kensington, o narrador abriu a porta e viu "um homem de pele acastanhada e aspecto magro e macilento, com as maçãs do rosto salientes sobressaindo de uma barba descuidada".

O que se segue é um percurso de reconstituição de vida nada isento de culpa por parte do amigo, com recuo até à adolescência, quando os dois se conheceram em Oxford e iniciaram uma amizade onde os separava "a proveniência de classe". É esse o momento em que arranca a escrita deste romance, no início da escrita da história de Zafar por parte do amigo. "Não é apenas a culpa que me faz sentar à secretária armado de caneta e papel para dar conta da história do Zafar, da minha intervenção nela e da nossa amizade. Será sobretudo algo que não se pode resumir a uma única palavra, mas que, segundo espero, tomará forma à medida que for avançando."

Uma história do desentendimento

A história da crise pessoal de Zafar é o reflexo da história do mundo no momento em que se encontra, uma "história do desentendimento entre nações, a guerra do século XXI, o casamento na aristocracia inglesa e o amor à matemática". E aí cabe tudo. Política, geo-estratégia, depressão, amor, amizade, jogos de poder, religião, identidade, cartografia de território e de emoções, interclassismo, exílio, solidão. "O meu cérebro não conhece fronteiras entre assuntos", diz Zia numa conversa a partir de Londres, onde vive a maior parte do tempo, afirmando que a sua mente funciona por associações que no limite podem ir até ao infinito. "Não penso na História ou na carpintaria como coisas separadas, e esse não reconhecimento de fronteiras pode trazer problemas, estou sempre a derivar; em conversas isso pode levar as pessoas ao desespero: 'porque é que estás a falar disso se a conversa é sobre isto?'"

O desenraizamento e o modo como cruza autobiografia com essa vasta

associação de saberes e múltiplos interesses têm-lhe valido comparações com os autores do exílio, entre os quais W. G. Sebald ou, sobretudo, V. S. Naipaul. "O exílio hoje é diferente", começa por dizer Zia Haider Rahman, referindo-se à globalização, por um lado, e a um passado que não lhe deixou marcas culturais tão fortes como aos dois autores referidos, sobretudo a Naipaul. "A minha ficção literária de base não é da Ásia. Naipaul, por exemplo, veio para Inglaterra tinha 17 ou 18 anos. Cresceu nas Caraíbas. Eu cresci em Inglaterra e li os livros que foram mais relevantes para mim em bibliotecas. Não tinha pais que pudessem guiar as minhas leituras. Eles quase nem falavam inglês. A minha formação literária foi guiada pela escola e depois confiava em alguns romances. Eu era muito ingénuo nesse aspecto; os livros para mim tinham uma espécie de autoridade impressa e eu ia confiando no que lia", experiência que, como o protagonista, o faz pensar no conhecimento como "um acto social". "Ultimamente tenho pensado muito em como me vejo enquanto escritor. Há muitas pessoas da minha geração que nasceram no Oriente e cresceram no Ocidente e se sentem estrangeiros ou estranhos quando voltam à terra de origem dos pais. Eu sinto muito isso. Quando vou ao Bangladesh, as pessoas não sabem como se dirigir a mim, e eu não sei como me dirigir a elas. Ainda sinto mais isso porque não venho de uma classe que esteja preparada para me receber. Há pessoas que se sentem desconfortáveis. Estamos sempre a falar em migração de tipo racial, mas há outro aspecto a referir quando se fala de migração: a migração de classe. As pessoas olham para mim de modo diferente porque migrei por causa da classe. Elas estão muito cientes de que a única razão pela qual estou agora a falar com elas e sou vagamente famoso é porque tive uma oportunidade que me foi dada pelo sistema educativo britânico. De outro modo não teria chegado à universidade."

Do pessoal, Zia passa para o político. É assim no livro, não é diferente na conversa. "Se olhássemos para a migração dessa maneira talvez entendêssemos melhor o que se passa na política global neste momento. Aquilo a que chamamos movimento das populações é feito sobretudo por pessoas a quem foi negado o acesso ao poder ou a um papel nas decisões de quem detém o poder sobre uma sociedade". É por isso que mais do que um romance sobre as divisões entre Oriente e Ocidente, *À Luz do Que Sabemos* é, sim, sobre o poder. "Estou muito mais interessado em falar de poder. Ter mais e menos poder. Não se fala suficientemente de poder, e isso explica o aparecimento de muitos movimentos populistas. Estes movimentos falam de poder mas estão a fazê-lo de um modo muito pouco articulado."

"Aquilo a que chamamos movimento das populações é feito sobretudo por pessoas a quem foi negado o acesso ao poder ou a um papel nas decisões de quem detém o poder sobre uma sociedade"

Teorema para um mundo instável

Zia Haider Rahman não tem respostas, nem o livro simplifica. Na tal rede complexa de associações que se estabelece no seu cérebro, onde um assunto não faz fronteira com outro, traz a sua formação em Matemática, feita em Oxford, para a literatura e elege o *Teorema da Incompletude* atribuído ao austro-americano Kurt Gödel (1906-1978) como guia para este livro. O narrador, de quem nunca saberemos o nome, o amigo aristocrata de Zafar, descreve-o "como a maior descoberta da matemática do século passado", "um teorema que contém a mensagem simples de que os conseguimentos que eventualmente atingirmos ficam sempre aquém do que é verdadeiro, mesmo na matemática." Zia situa-se, a si e ao livro, nesta concepção: "Não vejo o *Teorema* de Gödel como apenas aplicável à matemática. Aplica-se à minha visão do mundo enquanto lugar instável, incerto. Nenhuma das pessoas que formaram essa minha mundivisão tinha muitas certezas do que seria o mundo".

Entre essas pessoas estão W. G. Sebald, Edward Said, Joseph Conrad, Herman Melville, T. S. Elliot, John Le Carré, Einstein, Churchill, Pavese, Feynman, Freud. Maugham, James Baldwin, Graham Greene, Tolstói, Calvino, Naipaul, Philip Roth, Eco, Santo Agostinho, Dante. A lista completa das influências seria mais exaustiva, noutra cadeia de permanentes remissões a que o romance alude e de que se alimenta. Parte dos nomes surgem, aliás, em epígrafe nos capítulos de um livro que põe ainda a nu o processo da sua construção. Há um homem – o narrador – que escreve sobre o seu amigo, cruzando tanto conversas pessoais quanto a própria escrita que ele foi deixando em muitas anotações, onde descobre, por exemplo, os seus dias de trabalho humanitário no Afeganistão ou o internamento num hospital psiquiátrico. O livro há-de construir-se no imenso espaço entre essas duas personagens. Uma das epígrafes escolhidas por Zia é retirada de *Midlemarch*, o romance de 1870 de George Eliot, e quer ilustrar isso mesmo: "Todos nós, dos mais aos menos profundos, temos os nossos pensamentos enredados em metáforas e é uma fatalidade termos de agir de acordo com a sua força."

O teorema da incompletude aplica-se aqui. Se em Matemática um e um são dois, na ficção um e um é sempre mais. É cada um mais as muitas variáveis particulares a trazer um enorme grau de incerteza ao resultado. Simplificando: "Se há duas personagens, a ficção é o que acontece entre elas e isso pressupõe o efeito surpresa". A conversa com Zia confirma assim outro pressuposto deste romance de estreia: não há conhecimento sem uma enorme dose de humildade. Quando escolheu para título a frase "à luz do que sabemos" queria sublinhar isso. "Tudo o que podemos dizer sob qualquer assunto parte de uma perspectiva, aponta limitações, e é sempre à luz do que sabemos."

Zia Haider Rahman sabe que é inglês e do Bangladesh e sabe também que não se sente em casa em nenhum desses lugares. Essa ideia de desenraizamento está presente em Zafar que partilha com ele um passado em muito idêntico em relação ao qual o amigo surge como contraponto ou paradoxo. Estamos sempre perante uma personagem, situação, ideia e o seu contrário, ou se não o contrário olhada de outro ângulo. Daí a palavra "ensaio" para designar o que aqui se faz, a "tentativa", o "esforço" de um escritor para fazer a sua síntese pessoal sobre a influência dos outros no modo como ele é. Também o narrador ao pegar nos cadernos que o amigo escreveu no Afeganistão para reconstituir a sua biografia está a fazê-lo à luz dessas influências e sabe sempre que o resultado não independe da sua intervenção. A história de Zafar terá sempre a sua. Foi aliás Zafar quem escreveu: "Ler Philip Roth pode libertar alguém de inibições que o impediam de escrever sobre os desejos irresponsáveis, as tentações do poder e a imanência da ira, do mesmo modo que ler Naipaul pode convencer alguém a pegar no eu que quer ser tão amado, arrastá-lo cá para fora, encostá-lo a uma parede e alvejá-lo. Um escritor pode mudar o eu da escrita de outro escritor." Somos o que vivemos, o que lemos, somos o que sabemos, dirá Zafar, e diz também Zia, com a certeza de que nunca saberemos o suficiente para evitar a surpresa.

E é novamente a política. Ou o poder. Novamente os movimentos populistas no Ocidente. A conversa aconteceu duas semanas antes das eleições nos Estados Unidos. Zia acabara de chegar a Londres vindo de Washington DC. "Sabe, penso sempre em mim mais em termos de classe do que de raça e talvez por isso me sinta muito mais em casa quando vou aos EUA, à costa Nordeste. Os Estados Unidos são um conjunto de países muito diferentes. É desse modo que entendo a América." Zafar também aqui foi feito à sua imagem, mas mais do que ele Zia Rahman afirma: "Na costa nordeste, entre DC e Boston, sinto a ausência de alienação". E volta ao princípio de tudo nesta conversa, tecendo críticas "à forte divisão de classes" em que diz basear-se a sociedade britânica, e temendo o efeito Donald Trump numa campanha que trouxe "o pior" dos tais movimentos populistas. Reconhece-lhes, no entanto, uma energia vital. "Eu sou um liberal, não sou racista e alguns deles são racistas, mas muitos destes movimentos têm uma energia que vem de muitas pessoas que querem encontrar um caminho, que não gostam do sistema que originou o *crash* de 2008 e não se contentam com as soluções pós-*crash*. Mas tudo isto é complexo. Quando alguém pergunta o que provoca determinado fenómeno espera-se que surja uma causa que explique tudo. Não é assim que o mundo funciona. O mundo físico e social funciona na junção de muitas causas. É interessante que 5 por cento dos apoiantes de Bernie Sanders digam que vão votar Trump. Os liberais num sentido lato, onde me incluo, têm de ser capazes de encontrar um maneira de ver o mundo em que entre o modo como os outros vêem o mundo." Faz uma pausa antes de afirmar: "É preciso que os liberais não continuem simplesmente a ficar surpreendidos".

A conversa termina pouco depois, com Zia a referir planos para outros livros, a condenar o estatuto social que a literatura dá em vez do sustento que devia fornecer a quem escreve e confessando que a ele lhe traz uma remuneração especial: "Eu caio episodicamente em depressão e socorro-me de uma série de ferramentas para manter alguma saúde mental. Faço móveis, renovo casas, preciso de coisas diferentes para manter a minha cabeça fora de alguns sítios negros. A escrita também me dá isso." E desligou, longe de saber que a grande surpresa para os liberais estava tão próxima. Pode o teorema da incompletude ajudar a explicar?

O teatro grego dos Blitz não é repórter da crise

Prato forte do programa *Bom Dia, Atenas*, a companhia grega Blitz apresenta em Lisboa dois espectáculos numa semana. Em comum, um plano de fuga à realidade.

Gonçalo Frota

Se nunca tiver ouvido falar no Institute of Global Solitude não se preocupe. Não se trata de uma organização clandestina difícil de captar pelos radares mediáticos, nem tão-pouco uma sociedade de fachada para esconder actividade menos lícitas. Nem sequer um daqueles clubes exclusivos com estatutos guardados num cofre e cuja admissão depende sempre de se conhecer alguém que sabe a que campainha tocar. No caso do Institute of Global Solitude as regras também não são muito claras. Podem, num dado momento, determinar que não se pode falar ou ingerir sólidos e líquidos durante um longo período de tempo ou proibir claramente a destruição de quaisquer objectos num acesso de fúria ou momento indecisão. E logo a seguir negar tudo isto. Podem até declarar que o avô de Heidi, a menina saltitante das montanhas suíças, é inspirado numa personagem de Tchékhov. Ou assegurar que é aqui, neste Instituto que sexta-feira se apresenta ao público lisboeta na Taberna das Almas (aos Anjos), que alguém se pode pacificar com a vontade de estar só.

O fictício instituto é uma proposta da companhia grega Blitz - presente em dose dupla no programa *Bom Dia, Atenas*, iniciativa conjunta dos teatros municipais de Lisboa Maria Matos e São Luiz -, com o propósito de "cartografar a solitude" um pouco por todo o mundo. Aggeliki Papoulia, Christos Passalis (dois frequentadores do cinema de Yorgos Lanthimos, realizador de *Canino* e *A Lagosta*) e Giorgos Valais não se lembram muito bem como chegaram aqui. Têm uma ideia vaga de que tudo poderá ter nascido da ressaca da sua anterior encenação de *Tio Vânia*, de Tchékhov, e identificam uma irmandade com a outra peça que apresentarão em Lisboa, *6 a.m. - How to Disappear Completely* (9 a 11 de Dezembro, São Luiz). Ambos os espectáculos partem de uma certa recusa do mundo, escolhendo como conceitos a solitude e o desaparecimento, como fundamentos para subtrair o indivíduo à sociedade em que vive e que define a sua existência. Com uma configuração algo poética, são duas propostas de resistência individual. Mas os três não sabem muito mais do que isto sobre o instituto.

Até porque quando aterraram em Lisboa, em Outubro, para preparar esta apresentação com oito artistas portugueses (que responderam a uma apelo do Maria Matos), traziam apenas consigo o título do espectáculo que montaram já em Beirute. O resto era apenas a proposta para que cada um fosse pensar e recolher materiais que se relacionassem com a noção de solitude - que fazem questão de diferenciar de solidão. "A soli-

ELINA GIOUNANLI

dão não é tão interessante, é sentimental - e não queremos saber disso", separa Passalis. "A solitude é uma escolha, é uma decisão que alguém toma na sua vida. Como o fizeram Wittgenstein, Nietzche ou Emily Dickinson." Nietzche retirado do mundo para criar um espaço de reflexão é uma coisa; a solidão de alguém de dedos empinados sobre um teclado a despejar palavras no Facebook é outra bem diferente, comparam os gregos. "A solidão é como que um subproduto capitalista, resultante da forma como a sociedade foi construída. A solitude é mais persistente, é uma ideia que atravessa séculos, países e mentalidades."

Não querendo carregar nessa tónica, a verdade é que há uma inevitabilidade política apensa a esta "forma de resistência que passa por não jogar de acordo com as regras que a sociedade onde nascemos nos transmite". Descartar as regras comuns e fabricar regras próprias implica sempre um posicionamento perante o colectivo. A solitude, ressalvam, pode ser posta em marcha sem implicar ir viver para o deserto. Não obriga a viver enquanto excluído e deixar de ser membro funcional de uma sociedade. Trata-se antes de uma forma de reclamar o controlo sobre a vida de cada um à mais pequena escala. "Está, por vezes, muito próximo do misticismo ou até da procura individual", sustenta o actor, cujos heróis eram quase todos "pessoas solitárias, e não propriamente *party animals*".

"Embora não esteja no centro do trabalho, a aura política é inevitável", garante Raimundo Cosme, um dos oito actores portugueses que ajudam a edificar Lisboa como uma pomposa Capital Mundial da Solitude 2016 - já dá para imaginar chusmas de gente a aterrar em Lisboa para aprender alguma coisa sobre estar sozinha. Raimundo, fundador da companhia Plataforma 285, a precisar forçar-se a trabalhar fora do seu núcleo habitual para contrariar os vícios daí decorrentes, foi atraído pela temática - "todos os espectáculos acabam contaminados pelas ideias de solidão e morte, nem que seja como medos últimos de todos", justifica -, mas estava também interessado em ver que discurso teatral poderia nascer de "dois países lixo a trabalharem juntos neste momento e nesta Europa".

Marta Bernardes, outra das participantes portuguesas, descreve a conferência sobre a solitude - peça central da apresentação pública do instituto - como algo de "muito parecido com o jazz". Ou seja, todos os materiais compilados pelos oito, próprios ou de outros autores - "se é Picasso ou Britney Spears, é-nos igual", palavra de Blitz -, observações do mundo, dados estatísticos, passagens fantásticas e toda a sorte de elementos ligados de forma mais ou menos directa com a solitude constituem um manancial previamente ensaiado de recursos que podem ser utilizados durante o espectáculo - numa ordem que não se encontra fixada e integrando um leque de hipóteses possíveis para cada momento. Para chegarem a este conjunto de ferramentas, no entanto, houve muita discussão prévia, para aferir do interesse, da compatibilidade e das questões levantadas por cada material. A construção do espectáculo, acrescenta Marta, "é um processo absolutamente político, um processo de negociação contínuo".

"Todos os espectáculos acabam contaminados pelas ideias de solidão e morte, nem que seja como medos últimos de todos"

Um novo começo

Se a solitude alastra a este programa composto por uma conferência, encontros de um para um entre actores e público, visitas guiadas pela vizinhança e abertura de portas de um Museu da Solitude, numa necessidade de recolhimento que Christos afirma responder também "a uma pornografia de informação e de estímulos à nossa volta", em 6 a.m. a âncora do desaparecimento prende-se a três referências concretas: *Stalker*, filme de Tarkovski; *Lamento de Menon por Diotima*, poema de Hölderlin; e uma área de construção.

Após uma *Trilogia do Fim* terminada com a peça *Late Night, 6 a.m.* foi pensado pelo Blitz como um novo começo. Após o fim da noite, o começo de um novo dia. "Devia ser uma peça mais optimista", comenta Aggeliki, pouco convencida de que o tom esperançoso não fure apenas no final do espectáculo. A Tarkovski, explica a actriz, quiseram ir buscar "um espaço estranho, em que acontecem coisas mágicas, não realistas e em que os actores tentam comunicar com aquilo que está acima deles". Mas 6 a.m., que os próprios consideram a criação mais estranha do seu repertório, vinca um corte definitivo com a realidade. Se até aqui o estabelecimento de uma relação entre o palco e o mundo fora da sala de teatro e a cidade em que viviam tinha sido uma preocupação, a partir deste ponto optaram por fechar a porta à realidade e preferiram tactear atrás dos passos de Hölderlin. "Gostaria que fôssemos mais corajosos", confessa Christos. "Mas não tínhamos a bravura mental do Hölderlin para conseguir segui-lo o tempo todo. Não conseguimos alcançar uma narrativa que tivesse o triunfo final que ele tem."

Passalis não esconde a admiração por alguém que na sua poesia faz uma travessia pela dor sem se deixar corromper pelo cinismo - "é algo que jamais conseguiria fazer, sempre que passo por algo catastrófico na minha vida viro-me sempre para o cinismo". Onde Hölderlin descobre uma saída brava num cenário carregado de impossibilidades de escape, também os Blitz quiseram encontrar essa saída quase religiosa. Daí que a área de construção funcione como saída ou "entrada para algo exterior ao mundo, com um valor mais espiritual", lembra Giorgos.

Por muito que o Blitz tente limpar qualquer indício de que a crise social e económica na Grécia contamina estas peças fundadas em movimentos de recolhimento e de recusa do colectivo, numa tentativa de cortar amarras com os mandamentos da sociedade e numa negação da realidade, as duas propostas tresandam a essa fatal actualidade. Aggeliki frisa que não há no seu trabalho qualquer tentativa de "mostrar o que tem acontecido na Grécia nos últimos cinco anos". E, de facto, não há literalidade neste teatro. "Não somos repórteres da crise", afirma. Até porque a crise sempre esteve presente nas suas vidas. A diferença, nota Christos, "é que é preciso uma crise económica para se compreender todas as outras crises". Se o sexismo e o fascismo quotidianos nunca deixaram de mostrar-se no país, a queda da máscara de algum bem-estar financeiro deixou todos esses podres à vista.

A poesia aparece aqui como consolo. E a fuga à realidade como mecanismo para lhe poder sobreviver.

Informações 21 790 51 55 · culturgest.bilheteira@cgd.pt · www.culturgest.pt
Ticketline Reservas e informações: 1820 (24 horas) · Pontos de venda: Agências Abreu, Galeria Comercial Campo Pequeno, Casino Lisboa, C.C. Dolce Vita, El Corte Inglés, Fnac, Megarede, Worten e www.ticketline.sapo.pt

manger
de Boris Charmatz

DANÇA SEX 2, SÁB 3 DE DEZEMBRO · 21H30 · 18€ · M12

A dança inventou a anorexia. Os maratonistas comem enquanto correm. Os prisioneiros fazem greve da fome. O ritual da refeição tende a desaparecer. Uma criança come a dançar. Danço de boca cheia. Tu comes deitado. Ela dorme em pé. Digerimos as informações.

Se eu vivesse tu morrias
de Miguel Castro Caldas

TEATRO DE SEX 9 A TER 13 DE DEZEMBRO · 21H30 (DOM ÀS 17H) · 12€ · M16

Este espetáculo quer evidenciar a não-presença, a fantasmagoria, o outro acontecimento que não é aquele que os atores costumam afirmar como o aqui e o agora. Em vez de convocar os mortos para a vida, vamos convocar-nos a nós para lá. E pedimos ao texto que nos leve.

Uma nova sociedade
Mujer Klórica

MÚSICA / DANÇA SEX 16 DE DEZEMBRO · 21H30 · 20€ · M12

Espetáculo de flamenco em que predomina o *cante*. Através dos poemas cantados, projetados durante o espetáculo, se celebra a evolução que a presença da mulher na sociedade experimentou nas últimas décadas.

João Barradas Trio

JAZZ CICLO "JAZZ +351" · SÁB 17 DE DEZEMBRO · 21H30 · 5€ · M6

Um dos mais importantes acordeonistas do mundo na atualidade, a levar o seu instrumento para contextos em que habitualmente este não é ouvido. As abordagens são virtuosísticas, por vezes até raiando o inacreditável, mas tudo é colocado ao serviço da própria música.

manger © Brotherton Lock, Tate, 2015

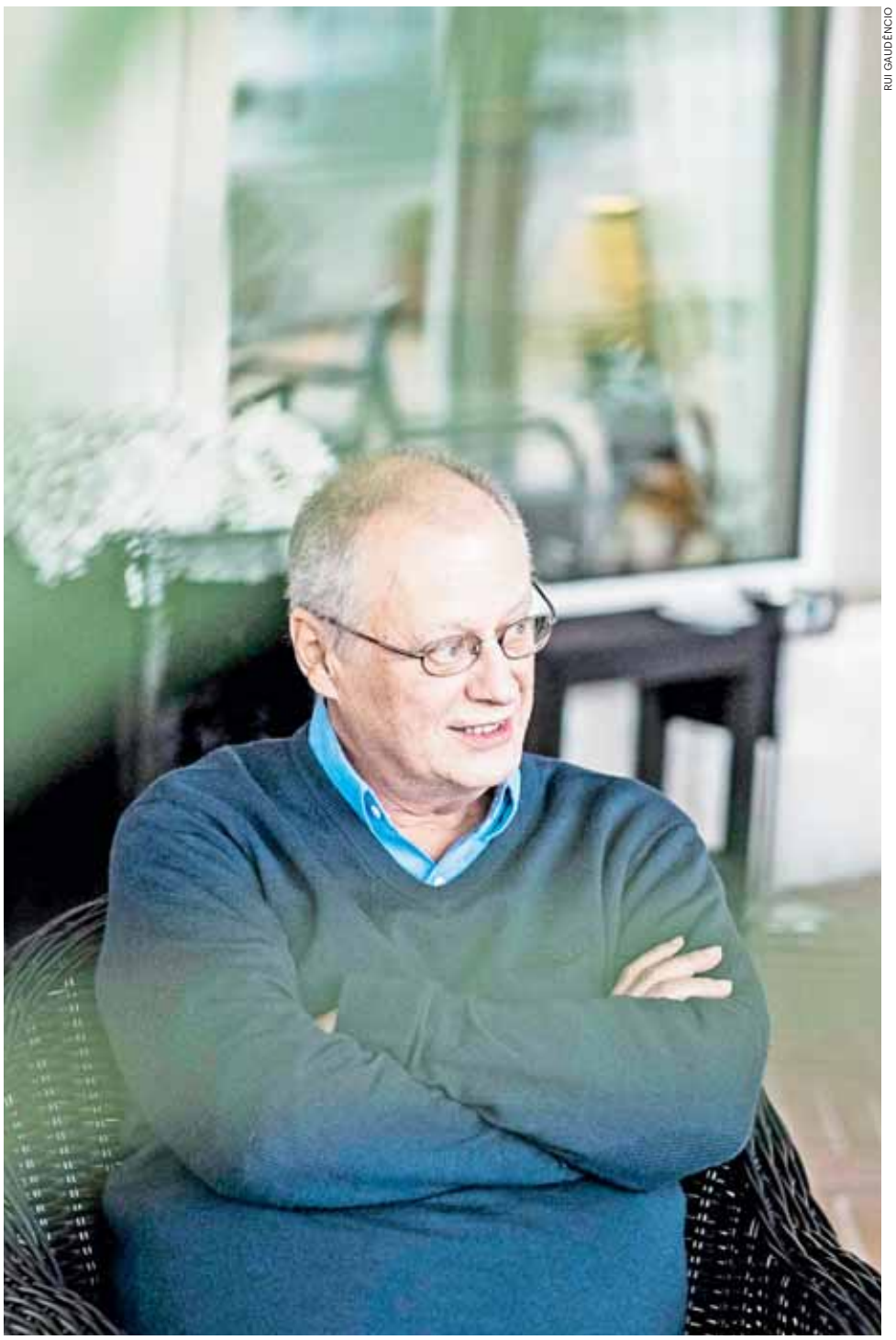
JOVENS ATÉ AOS 30 ANOS E DESEMPREGADOS 5 EUROS

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS
Culturgest

Jobim e Carminho sentaram-se à mesma mesa

Nuno Pacheco

O mesmo Brasil que já lhe dera liberdade deu-lhe uma grande responsabilidade. Carminho aceitou-a e gravou um disco só com canções de Tom Jobim, que chega hoje às lojas. Com ela, cantam Maria Bethânia, Chico Buarque e Marisa Monte.



RUI GAUDÊNCIO

Começou num jantar, como se fosse brincadeira. Foi no Rio de Janeiro, cantaram-se canções de Tom Jobim e ela foi acompanhando, com entusiasmo. Mas esse "alegre momento" de convívio deu lugar a algo maior, quando Paulo Jobim, filho de Tom, convidou Carminho para gravar um disco com canções do pai. O desafio concretizou-se, foi uma experiência exaltante para todos os envolvidos e o disco chega hoje às lojas portuguesas.

Carminho Canta Tom Jobim foi gravado nos estúdios da editora Biscoito Fino e com Carminho esteve a Banda Nova, a última formação que acompanhou Tom Jobim, e de que fazem parte o seu filho e neto, respectivamente Paulo (violão) e Daniel Jobim (piano), Jaques Morelenbaum (violoncelo) e Paulo Braga (bateria). Além disso, participaram como convidados Marisa Monte, com quem Carminho partilhou no Verão passado o palco do CoolJazz, em Oeiras, em *Estrada do sol*, Maria Bethânia em *Modinha* e Chico Buarque em *Falando de amor*. A actriz Fernanda Montenegro, de 87 anos, tem uma participação especial no tema *Sabiá*, declamando um excerto do poema de Gonçalves Dias *Canção do exílio* (escrito em Coimbra, e no qual Jobim se inspirou para compôs *Sabiá*).

"Uma miúda grande"

Em Lisboa, ao lado da cantora, Paulo Jobim justifica assim o convite: "Porque ela é uma cantora maravilhosa, emocionante, é uma coisa nova para nós. Uma portuguesa cantando em português, acho que isso deu até aos poemas do Vinicius uma força, uma integridade maior. O meu pai gostava muito de poesia, e eu tinha um tio que também gostava. Esse meu tio recitava Fernando Pessoa, mas com sotaque português, porque tinha gravações do João Villaret. Então aquilo tomava uma importância maior. E eu senti um pouco isso, agora. Ela tem, com a letra, a atitude de se concentrar nas palavras." Ele ouviu-apela primeira vez no Rio, num espectáculo onde também tinha tocado. "Já estava sentado na coxia quando ela entrou para cantar. Fiquei ali, olhando de perto, e fiquei muito impressionado com ela. Eu e o Brasil inteiro." Essa impressão ajudou a que Paulo desse depois corpo à ideia que terá ficado a pairar depois do tal jantar no Leblon, onde estavam Ana Jobim (viúva de Tom), Kati de Almeida Braga, da Biscoito Fino, e Vinicius França. "Depois dei essa sugestão de fazer um disco com ela, que resultou maravilhoso. Cada música é uma surpresa, a interpretação dela." Hesita e diz: "É uma miúda grande!"

A "miúda grande" quase não coube no adjectivo, de espanto e contentamento. "Era difícil imaginar que isso fosse possível, parecia só um entusiasmo, um alegre momento que se dá. Mas quando eu me encontrei com o Paulinho de verdade, quando ele me entrega um calhamaço com todas as canções que a filha dele catalogou e que ele organizou em cancioneiro, num trabalho incrível de documentar tudo, aí eu acreditei. E senti-me com uma responsabilidade, uma honra e um entusiasmo gigantes. Porque são canções que, em parte, eu já conhecia, das novelas, dos meus discos, dos encontros com músicos no Brasil, e intuía como gostaria de as interpretar."

"Foi crescendo um personagem dentro de mim, com a soma de todas as maravilhas que eles iam cantando e cantando. Com a ajuda deles fui escolhendo o repertório, mas no final fui eu que tive de decidir o que é quer cantava. Primeiro, houve o critério da língua, com o sotaque português. A não fazia muita confusão eu cantar com o meu sotaque mas dizer 'você'. Para mim, sim." Por isso, por causa desse "você", a canção *Por causa de você*, parceria de Tom com Dolores Duran, entrou no disco na versão inglesa, a que cantou Frank Sinatra: *Don't ever go again*.

Directas ao coração

Houve também o critério de diversificar as parcerias de Tom com outros músicos. "Também me deu imensa alegria, procurar um repertório que não fosse tão óbvio." Assim, a par da parceria com Vinicius de Moraes, a mais constante na obra de Tom, entraram no disco canções que ele compôs em colaboração com Chico Buarque, Aloísio de Oliveira, Dolores Duran ou Newton Mendonça. Na escolha das canções, Carminho deixou também algo da sua marca. "Tem a ver com algo pessoal, com que eu me identifico. Coisas que vão directas ao meu coração. É um processo solitário de procura. Mais do que serem letras bonitas ou que eu tenha capacidade de entender, conta saber aonde é que eu vou poder dar o máximo de mim para que a canção seja maior do que eu. Porque a canção é que é a personagem principal e eu tenho de conseguir servi-la da melhor maneira."

Para isto resultar, os músicos não tiveram de fazer alterações significativas, diz Paulo Jobim: "Mudámos andamentos, coisas assim, mas o básico da música está lá. Quando ela cantou com Bethânia eram dois tons diferentes." Carminho acrescenta: "Esta banda, que acompanhou Tom Jobim, tem interiorizado estas canções desde há muitos anos. Por isso os arranjos foram muito à 'cor' Jobim. Muito pontualmente, atrevi-me a fazer uma sugestão, em três ou quatro canções, de mudar o arranjo completamente e de o tornar outra coisa. Por exemplo, haver uma canção só voz e violoncelo com o Jaques

Morelenbaum. Isso foi algo que me deu um prazer imenso e eu sabia que me ia trazer uma emoção muito parecida com aquela que se consegue com a linguagem que trago." Mesmo assim, em harmonia. "Nenhum deles abdicou da linguagem Brasil e sobretudo da linguagem Tom Jobim, mas eu também queria não abdicar da minha linguagem e da formação que me trouxe até aqui. O fado ensinou-me a cantar, não só fado como a interpretar várias canções. A abraçar as canções, as letras. E com um poema de Vinícius a tarefa fica facilitada."

Coisas da escola do fado

Paulo Jobim "Acho muito natural a maneira como ela cantou. Ela nasceu no fado, dentro do fado. Então aquilo fica arreigado na mente, no corpo, na voz. E é lógico que quando ela vai cantar uma canção mais lenta, aquilo vai ficar próximo do fado. Agora um sambinha é mais difícil." Logo no início, em *A felicidade*, é notória a diferença entre a forma como Carminho canta a palavra (que se ouve como "f'lecidade") e a forma brasileira, naturalmente mais soletrada. "Isso", diz ela, "tem a ver com a minha escola do fado. A minha grande mentora, a Beatriz da Conceição, uma Nana Caymmi dos fados, dizia-me: 'Carminho, diz as palavras como elas são, faladas. Não quebres as palavras a meio!' E eu chorava na casa de banho mas depois mais tarde percebi."

Eles não ouviram logo o disco, depois de gravado. Mas quando chegaram as misturas finais, Paulo Jobim foi ouvi-lo. "Fiquei muito emocionado. Aqui estava um pouco desfasado na minha cabeça mas veio como uma coisa nova, com um som equilibrado, a voz dela, maravilhosa, pungente. E fiquei muito feliz." Carminho: "Também fiquei muito emocionada. Primeiro há a emoção de aquilo ser uma realidade. Depois, lembrar os momentos que tive com estes mestres no estúdio, da generosidade deles ao deixarem-me ser o que eu sou. E de me deixarem livre a interpretar uma obra que poderiam legitimamente considerar sua. Nem sempre é comum esta relação entre músicos, entre artistas, é algo que trago do Brasil e não me canso de falar nisso."

"Mais do que letras bonitas ou que eu tenha capacidade de entender, conta saber aonde é que eu vou poder dar o máximo de mim para que a canção seja maior do que eu", diz Carminho

Paulo Jobim, filho de Tom, com Carminho em Lisboa: "Ela é uma cantora maravilhosa, emocionante, é uma coisa nova para nós"

RUI GAUDÊNCIO

★★★★★

Carminho
Carminho Canta Tom Jobim
Warner Music

O mar ainda é muito, mas já se consegue atravessar

Os elos entre músicos de Portugal e do Brasil já não são raros ou capricho de editoras. Há ligações a criar raízes. *Por Nuno Pacheco*

ENRIC VIVES-RUBIO

Há quatro décadas, Chico Buarque cantava: "Sei que há léguas a nos separar/ Tanto mar, tanto mar/ Sei, também, quanto é preciso, pá/ Navegar, navegar." O mote era o 25 de Abril (ao Brasil a democracia chegaria dez anos mais tarde) mas podia aplicar-se ao intercâmbio Portugal-Brasil em termos musicais. A maré que vinha e trazia, nada levava. Mas foi-se navegando. Nos anos 80, o pioneirismo coube a Eugénia Melo e Castro e Sérgio Godinho. A primeira, cantando em português de Portugal, gravou com um lote invejável de músicos brasileiros (Tom Jobim, Wagner Tiso, Ney, Caetano, Chico, Milton, Gal, Simone), o segundo gravou com Ivan Lins e compôs com Milton, Novelli e João Bosco em 1983, "voltando" ao Brasil em 2003, em *Irmão do Meio*, em duetos com Caetano, Gabriel o Pensador, Zeca Baleiro e Milton Nascimento. E no Brasil era editado o disco colectivo *A Música em Pessoa* (1985), a que se seguiria *Mensagem* (já em 1997).

O fim dos anos 90 foi decisivo. Na Expo'98 portugueses e brasileiros partilharam palcos. Chico César com Né Ladeiras, Caetano Veloso com Pedro Abrunhosa, Mísia com Maria Bethânia. Na RTP, no programa Atlântico (produzido por Eugénia Melo e Castro e Nelson Motta) houve mais "duetos": Fernanda Abreu e os Cool Hipnoise, Leila Pinheiro e Rui Veloso, Herbert Vianna e Rui Reininho, Ed Motta e os Blackout, Simone e Dulce Pontes, Elba Ramalho e Vitorino, Edu Lobo e Sérgio Godinho, Gal Costa e Luís Represas. Gal viria a gravar num disco dele, em 2007, tal como Pedro Abrunhosa gravaria em 2003 duetos com Lenine, Sandra de Sá e Zélia Duncan.

Os anos 2000 solidificam este intercâmbio. Os Clã e Arnaldo Antunes iniciam uma colaboração regular, Maria João e Mário Laginha gravam com Gilberto Gil e Lenine em *Chorinho Feliz* (2000), Pedro Jóia integra a banda de Ney Matogrosso em *Canto em Qualquer Canto* (2006) e vários músicos brasileiros instalam residência (principal ou secundária) em Portugal: Ivan Lins, Alceu Valença, Pierre Aderne, Marcelo Camelo, Mallu Magalhães, Luanda Cozzeti, Norton Daiello.

E se começa a haver músicos brasileiros a compor para portugueses (como Mallu Magalhães para Raquel Tavares ou Rodrigo Maranhão para António Zambujo), o português Tiago Torres da Silva escreve para muitos brasileiros: Jussara Silveira, Olivia Byington, Maria Bethânia, Alcione, Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Chico César, Zélia Duncan e Daniela Mercury, entre outros. Na área do fado, a par do *boom* gerado por António Zambujo (que lançou um disco só com canções de Chico Buarque) e Carminho (que já antes dera concertos com Milton, gravando com ele, Chico e Nana Caymmi), houve novas colaborações: Mísia com Maria Bethânia e Adriana Calcanhotto, Mariza com Jaques Morelenbaum, Cuca Roseta com Nelson Motta, Katia Guerreiro com Ney e Martinho da Vila (que em *Lusofonia* fez pontes com África). E, fora do fado, Teresa Salgueiro grava com Caetano Veloso e Zeca Baleiro, os Danças Ocultas com Dom La Nena, e Susana Travassos faz um disco com Chico Saraiva e Paulo Belinatti. E é fundada em 2014, em Portugal, a luso-brasileira Banda do Mar (na foto em cima), com Marcelo Camelo, Mallu Magalhães e Fred Ferreira.

Não navegámos mal, até aqui.

Bora para onde, Norberto? Não sei, vamos

DR

Parte foi gravada em residência no gnration, em Braga. Outra foi sendo gravada, aqui e ali, conforme o tempo e a inspiração. O resultado é o misterioso *Muxama*, novo álbum do indispensável Norberto Lobo.

Mário Lopes

Muxama tem como capa uma fotografia de António Júlio Duarte, o mesmo fotógrafo que dera rosto a *Fornalha*, o volume anterior da discografia a solo de Norberto Lobo. Nele, um homem apresentava à câmara a grande envergadura de asas de um morcego gigante. Agora, o mesmo preto-e-branco mostra uma misteriosa estátua negra de formas humanas, erguida num cenário semelhante - ambiente natural, vegetação frondosa. Logo ali, sugere-se uma continuidade que a música confirma.

Norberto Lobo, o guitarrista da sensibilidade ímpar e da imaginação generosa que descobrimos em 2007, com *Mudar de Bina*, move-se de forma subtil. Álbum após álbum, foi alargando e deslocando o seu universo musical até chegarmos ao momento, em *Fornalha*, em que o som extraído directamente das seis cordas da guitarra se tornou tão importante quanto a manipulação dos seus ecos. A familiaridade é inevitável - já o conhecemos há muito e a marca autoral está lá -, mas adensa-se o mistério. O *fingerpicker* de excepção, o viajante pelo espírito de Paredes e pelas novas formas de Fahey, referências dos primeiros tempos, mergulhou em algo mais essencial: como se não fosse agora necessário mais mundo que aquele que descobre em si mesmo para criar a música que cria.

Chegado de Ílhavo, onde cumprira mais uma data da digressão de apresentação de *Muxama* (esta sexta toca no Hostel 1878, em Faro; dia 7 no Teatro de Vila Real; dia 8 no Auditório do Conservatório de Música de Bragança; dia 9 no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto; e dia 10 no Salão Brazil, em Coimbra), encontrámo-lo numa tarde outonal no Jardim da Estrela, em Lisboa. "Acho que houve necessidade de procurar algo mais, mas não temos todos essa necessidade, de certa forma?", dirá com a conversa já a meio.

O *fingerpicker* de excepção, o viajante pelo espírito de Paredes e pelas novas formas de Fahey, referências dos primeiros tempos, mergulhou em algo mais essencial: como se não fosse agora necessário mais mundo que aquele que descobre em si mesmo

A palavra *Muxama*, reunida à fotografia da capa, sugere florestas húmidas e frondosas, cenários exóticos a olhos europeus. Mas muxama é, na verdade, um prato algarvio feito com atum seco, que o Norberto conhece bem através do seu pai. O que a palavra nos sugere e o que significa na realidade acabam por ser uma boa representação desta música. O desejo de algo familiar, íntimo, e, ao mesmo tempo, a procura do desconhecido, de algo novo.

Não sei o que veio primeiro, se o título, se a capa, mas acho bonita essa relação que fez. Não tenho a certeza de ter pensado nela dessa forma, mas há uma coisa em que sei que pensei, que Muxama é uma palavra misteriosa, e que esse mistério se perde um bocado quando se descobre do que se trata. Porque, antes, pode ser uma civilização antiga, pode ser um planeta ou uma nave de outra galáxia.

Onde foi gravado e que impulso desencadeou a música que ouvimos em *Muxama*?
Não foi gravado num só sítio, e acho que isso influenciou muito o disco. E também não foi gravado num período mais condensado, como normalmente faço. Estendeu-se por algumas semanas largas, se não meses. Gravava umas músicas num sítio, outras noutro. Foi mais uma questão de ir gravando o processo, uma espécie de residência alargada que foi sendo registada. Usei espaços muito diferentes. Acabei o álbum numa residência no gnration [em Braga], após um convite muito amável deles. Antes disso, fui gravando em modo mais caseiro com o Cristiano [Nunes, produtor, técnico de som da Galeria Zé dos Bois]. "Temos dois dias. Bora". "Bora para onde?". "Não sei, vamos". E lá arranjávamos um sítio, uma casa de um amigo. Fomos gravando conforme o tempo e a inspiração nos permitia.

Desta vez, a música estava preparada de antemão ou, como habitualmente, foi o momento da gravação que definiu o rumo que ela seguiria?
Eu vou gravando sempre que tenho oportunidade, mas acontece-me às vezes as malhas morrerem porque eu me farto delas antes de as gravar. Gosto de gravar quando a música está mesmo fresca, mesmo que tecnicamente não seja perfeita e mesmo que, na maior parte das vezes, toque aqueles temas muito melhor passado algum tempo. Mas, na verdade, nunca chego a esse sítio em que a malha está definitivamente feita. Isso nunca acontece. E há músicas que não gravo, mas que toco ao vivo. Toco-as e continuo a tocar, mesmo que não as tenha gravado, o que talvez queira dizer que ainda não estão prontas. Às vezes faço temas a partir de ideias que tive quando era adolescente. O tempo tem a sua maneira de reciclar e as ideias não se perdem. Mesmo que fique só o espírito original, que só fiquem dois segundos música. Há temas que acabam por voltar e te levam a dizer que, se calhar, há mesmo ali qualquer coisa.

Essas memórias que ressurgem são puramente musicais, ou são também um reencontro com outros tempos e lugares, um diálogo com o Norberto de anos passados?
Por um lado são, na medida em que, se ouvir Neil Young, me lembro imediatamente dos meus dezanove anos. A música é como o cheiro, remete-nos incontrolavelmente e inesperadamente para um lugar. Mas estas ideias não são de há um ano ou de há um mês, acompanham-me durante muitos anos e misturam-se umas com as outras, como se fossem uma canção cortada aos bocadinhos. Um bluesman famoso dizia que teve uma ideia apenas e que a cortava em bocadinhos pequeninos. Ou seja, que só tocou uma canção a vida toda. Às vezes tenho essa sensação. Toco só um tema a vida toda, mas vou cortando-o aos bocadinhos.

Parte daquilo que é *Muxama* está relacionada com um novo instrumento. Ou melhor, com uma guitarra nova. Que guitarra é essa e que tem ela de especial?
Estava à procura de uma guitarra deste género, não propriamente aquela guitarra, já há uns anos. Finalmente encontrei-a, de uma forma muito prosaica, numa loja online. Tinha procurado em tantos países e afinal estava aqui, nos arredores de Lisboa. Foi só isso. Tinha a ideia de um som específico e achava que aquela guitarra me ia ajudar. Foi uma questão de pegar nela e foi uma questão de gostar de tocar nela. Queria um som diferente, mais '*sustain*'. Queria tocar mais devagarinho. Queria um som acústico e eléctrico ao mesmo tempo. É uma Guild Archtop. Nada de mais.

"Quando estou a tocar sinto-me feliz e grato por poder fazê-lo. Porque há dias em que não posso, porque haverá dias em que não vou poder"

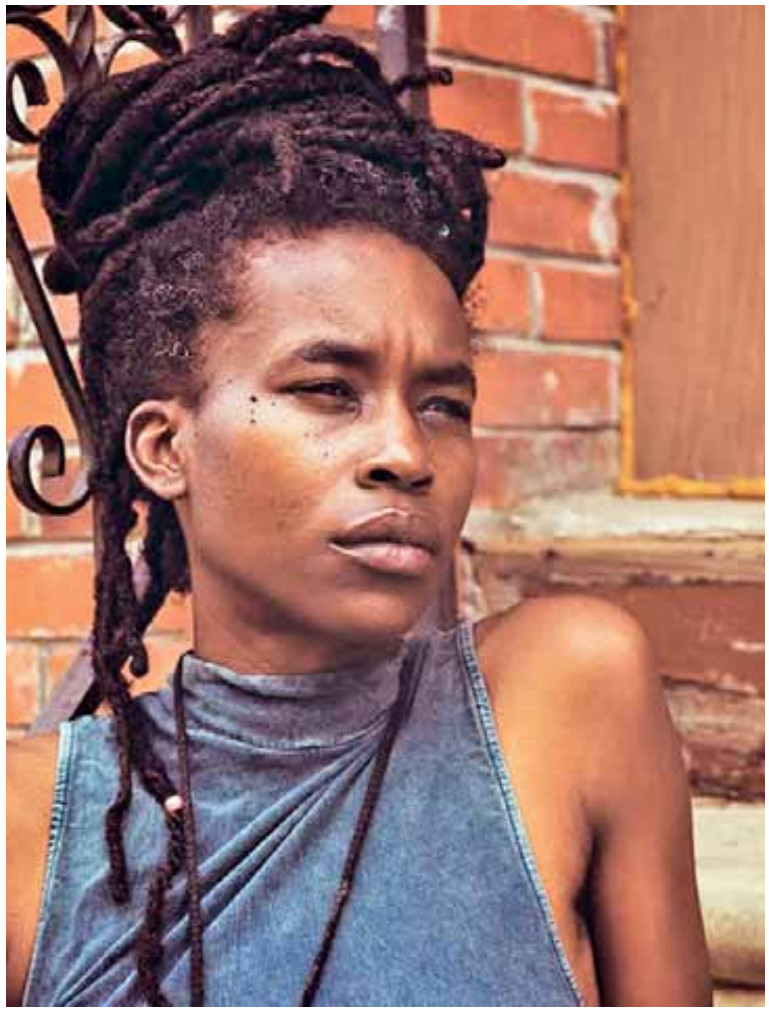
Quando da edição de *Fornalha* disse-nos estar mais interessado no som em si mesmo que no instrumento que utiliza para o atingir. Utiliza a guitarra, manipula-a com diversos pedais, mas as ferramentas utilizadas são menos importantes que o som que extrai dela.
Também toco outros instrumentos além da guitarra. Para Oba Loba [título do segundo álbum editado com a banda fundada com o baterista João Lobo] componho muito no piano. Dito isto, não sou pianista, de todo. Nem sei bem se sou guitarrista. Segundo algumas academias certamente não serei, mas a guitarra é super determinante para a música que eu faço. É o instrumento que eu toco e a minha música acaba por ser música "guitarrística". Tenho amigos com quem toco, ou que tocam as minhas composições, que me dizem "essa composição é mesmo guitarrística". Não sei bem o que eles querem dizer, mas imagino.

Ricardo Rocha, grande nome da guitarra portuguesa, diz que se sente frustrado por não ter tido oportunidade de aprender piano desde muito novo. Ficou "preso" à guitarra, diz, e agora é tarde demais para o piano, lamenta. Alguma vez sentiu uma frustração semelhante?
Alguém dizia que uma guitarra nas mãos certas é uma orquestra. Nas mãos desse senhor é certamente uma orquestra, uma orquestra absoluta. Adoro instrumentos de sopro. Adoro trompete, adoro clarinete. Já toquei sax, mas só na brincadeira. Só toco free, mas até saco som com mais facilidade do sax que do trompete. O trompete fascina-me. Aquelas pessoas com um tom muito bom. É mesmo lindo. Mas eu pareço uma vaca a morrer (risos). Adorava ter aprendido a tocá-los desde puto. Mas eu adorava saber tantas coisas. Toda a gente tem as suas frustrações, toda a gente gostava de ter aprendido mais.

Escrevemos que, a partir de *Fornalha*, a sua música iniciou uma nova fase, com os bordões e as manchas sonoras a rodearem o som da guitarra. Vê-o realmente dessa forma, como uma nova fase no seu percurso a solo?
Acho que houve necessidade de procurar algo mais, mas não temos todos essa necessidade, de certa forma? Não acho que tenha mudado tanto quanto isso. De qualquer forma, é um processo muito gradual, sem mudanças abruptas.

Evitar repetir-se é uma preocupação constante? Muitos músicos manifestam esse receio. Dizem que, se criarem algo que lhes sugira algo que já fizeram, põem-no logo de lado.
O que é a repetição? Há coisas que quero aprofundar e isso implica repetição do método. Não o vejo como uma coisa má. E também não vejo necessidade de mudar radicalmente, de fazer um disco de electropop a seguir a este. Comigo, é mais do tipo "está aqui qualquer coisa que eu quero registar". Mas também há o facto de, quando dou concertos, gostar de ir renovando as coisas. É como falava o Louis CK. Fez o mesmo *stand up* durante 15 anos seguidos, depois fartou-se e começou a fazer um novo todos os anos. Obrigava-se a isso, o que acho muito fixe. Não nega o bom que fez antes e torna-se mais desafiante.

A guitarra não é apenas a ferramenta do seu ofício, é uma presença constante na sua vida, nos momentos de trabalho, nos de lazer, nos dias serenos e nos dias turbulentos. Uma relação que pende para a obsessão, não isenta de angústia, ou algo sempre necessário, algo que o completa?
O que é que na vida não é fonte de angústia ocasional? Na guitarra, lidamos por vezes com limitações técnicas.Não podemos tocar porque temos uma tendinite, por exemplo. Há dias em que posso tocar e não me apetece, mas há mil e uma razões para dar valor aos momentos em que o posso fazer. Quando estou a tocar sinto-me feliz e grato por poder fazê-lo. Porque há dias em que não posso, porque haverá dias em que não vou poder. É como qualquer outra relação. Nada na vida é um mar de rosas, não é?



Protestar, resistir

Mariana Duarte

Em *Fetish Bones*, Camae Ayewa, *aka* Moor Mother, documenta o racismo sistémico e institucionalizado nos EUA e as heranças da escravatura nos sistemas de opressão da população negra. Música de protesto para provocar confronto e desconforto.

"Eu escolho reflectir os tempos e as situações em que me encontro. Isso, para mim, é o meu dever." Estas palavras de Nina Simone encontram uma série de ecos no trabalho da americana Camae Ayewa, artista visual, escritora, professora e activista que tem também um projecto musical a solo, Moor Mother. O seu último disco, *Fetish Bones*, documenta o racismo sistémico e institucionalizado nos EUA e as heranças da escravatura nos sistemas de opressão, segregação e criminalização da população afro-americana. São 13 canções de protesto contra o esquecimento, a omissão e a alienação, que se movem sismicamente entre electrónica corrosiva, noise, raiva punk, spoken word, gravações de campo e detritos de free jazz, gospel e rap.

"Quero dizer o que é preciso ser dito agora. Já há canções suficientes sobre acordar bonita. Preciso mesmo de acrescentar mais coisas a isso? É isso que está sub-representado? É esse tipo de perguntas que tenho de me fazer", diz Camae Ayewa ao Ípsilon a partir de Filadélfia, onde vive.

Criada numa família religiosa em Aberdeen, Maryland, Camae cresceu a ouvir gospel "muito antigo", sobretudo hinos de africanos escravizados. Mais tarde chegaram outros nomes: Bikini Kill, Sleater-Kinney, Alice Coltrane, Bad Brains. Em 2000, quando se mudou para Filadélfia para estudar fotografia, entrou numa relação séria com a poesia e a música. "Conheci a minha amiga Rebecca [Focus] e começámos a fazer *freestyle* nos dormitórios uma da outra", conta. "Criámos bandas punk como os Mighty Paradocs. Depois ela mudou-se para Los Angeles e comecei este projecto a solo. Antes deste novo disco lancei muita coisa online, muitas paisagens sonoras."

Fetish Bones, editado pela Don Giovanni, é mais do que um gesto de indignação, mais do que um perfume de rebelião. Camae processa os horrores da escravatura e dos efeitos cumulativos do racismo numa visceralidade interpretativa, muitas vezes em curtos poemas-canções noise, e numa escrita que provoca confronto e desconforto. Obriga-nos a ouvir, a engolir em seco. Crava na sua pele os linchamentos e assassínios, torna a história numa experiência física tonitruante, descarnada e circular (*"Cycles the same/ Before n after/ They blood bath ya/ New lynch slave remaster"*, diz em *Parallel Nightmares*). Passaram mesmo 57 anos entre o assassínio de Emmett Till, 14 anos, e Trayvon Martin, 17? "Quando digo que o tempo é expansivo e não linear digo que estou conectada a tudo isto. Tudo tem ligações", nota Camae.

Creation Myth, faixa que abre e resume o disco, anuncia uma viagem pelos motins raciais desde 1866 a Ferguson (*"One has to be dead when a man wants to beat us/ When they want to rape us"*). Arranca com uma elevação ascética à Sun Ra para entrar num embate de electrónica rachada, samples de gospel e free jazz, voz beligerante. Há sangue, há poeira, há história, há nomes. Camae evoca algumas das mulheres negras mortas pela polícia em anos recentes, e que são tantas vezes esquecidas: Yvette Smith, Rekia Boyd, Aiyana Stanley-Jones ou Shantel Davis. Uma canção que deve ser ouvida depois de Strange Fruit, de Billie Holiday, e Mississippi Goddam, de Nina Simone.

No *underground*

Deadbeat Protest, bomba-relógio punk transmutado em noise gangrenoso, e *By The Light*, com o dardo *"I'm bell hooks trained as a sniper/ Sandra Bland returning from the dead with a hatchet"*, são outros dos pontos altos do disco. Para ela, o pessoal é político. "Cresci em bairros sociais. A mãe de uma amiga minha foi morta pela polícia, cresci à volta de prostituição, de uma epidemia de crack; vi tudo isto a acontecer desde criança."

Em *Fetish Bones* vemos a rolar à nossa frente uma série de capítulos da história dos EUA, e, como diz Camae, está tudo ligado: a escravatura; a guerra civil; os linchamentos do Ku Klux Klan; as leis segregacionistas de Jim Crow; os motins raciais de Chicago de 1919; o movimento dos direitos civis; as políticas da "lei e ordem" de Nixon e o início do encarceramento em massa; a guerra contra as drogas de Reagan; a expansão do sistema prisional por Bill Clinton; as políticas de habitação segregacionistas; o assassínio de negros pela polícia americana. Não é difícil perceber porque é que a América branca de Trump ganhou as eleições: é só olhar para trás.

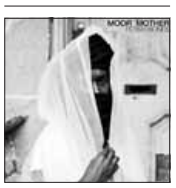
Para Camae, preservar a memória, tirar a verdade do cativeiro e lutar contra a exotização e mercantilização da história e dos corpos afro-americanos é uma forma de encontrar um lugar de resistência. "O sistema educacional nos EUA mantém-te afastado da vida real. Somos alimentados com uma série de estereótipos e histórias erradas que vamos mantendo", considera. "O *Fetish Bones* também se refere à forma como cooptamos a nossa própria cultura. Vendemo-la a grandes corporações? Damo-la à comunidade?"

É isso que Camae tenta combater no trabalho comunitário que leva a cabo com Rasheedah Phillips no projecto Black Quantum Futurism, na senda do afro-futurismo. Trabalham com aqueles que "não estão online" e são postos de parte "pelo sistema e pela retórica dos media". "No final do dia isto é uma guerra de classes", assinala. Inclusive na música. "Se a Solange consegue lançar um disco e ter visibilidade, isso é visto como a experiência dos negros. Mas há muitas outras experiências", reflecte. "Perguntam-me porque não há mais negros nos meus concertos. A pergunta certa seria: Porque não há pessoas de classes baixas? Que cresceram em bairros sociais como eu? Ser artista implica muitas vezes um certo privilégio."

Mas há mais coisas que faltam na música - e no mundo. Como redefinir a linguagem "da resistência e da revolução" ("devíamos dizer aquisição violenta em vez de gentrificação, por exemplo") e "mais mulheres a fazer música de protesto". Sobre o machismo sistémico, assédio sexual, violência doméstica, cancro da mama. "A representação - ter mulheres a fazer - é importante, mas não é suficiente. É o que escolhes dizer e como escolhes falar em nome de outras mulheres", afirma Camae, que já partilhou o palco com a escritora feminista bell hooks.

"Temos de perceber também o que é operar de uma maneira activista no *underground*. Fazer *workshops*, *zines*, abrir espaços comunitários, escrever livros, falar com os miúdos na escola", acrescenta. Mas sem nunca perder de vista o amor-próprio. "Eu não sou apenas uma reacção a algo. Tenho de cuidar de mim própria para poder melhorar a minha mensagem." Ou como disse a feminista Audre Lorde, "importar-me comigo é um acto de guerra político".

★★★★☆



Moor Mother
Fetish Bones
Don Giovanni Records

Discos

Pedro Neves pincela os temas com exuberância

Jazz

Efervescência lusa

Uma nova geração abre as portas do jazz a múltiplas direcções. *Nuno Catarino*

Eduardo Cardinho Quinteto
Black Hole
Porta-Jazz

★★★½☆

Pedro Neves Trio
05:21
Porta-Jazz

★★★★★

Miguel Ângelo Quarteto
A Vida de X
Porta-Jazz

★★★★½

A associação Porta-Jazz tem vindo a desenvolver um trabalho exemplar a promover músicos de jazz nacionais, particularmente do Porto, organizando concertos, construindo um sentido de comunidade. Um trabalho que tem particular visibilidade na edição de discos, entre eles alguns dos que têm marcado de forma decisiva o panorama nacional – exemplos recentes foram os discos *Zero* de João Guimarães, *Impermanence* de Susana Santos Silva ou os álbuns do Coreto Porta-Jazz. Este ano foram várias as edições da editora portuense a reflectir a qualidade instrumental dos nossos músicos, bem como a sua ampla diversidade de ideias, confirmando uma variedade de direcções e um período de efervescência para o jazz feito em Portugal.

Eduardo Cardinho é um jovem vibrafonista e, ao leme deste quarteto, venceu o Prémio Jovens Músicos 2013. *Black Hole* assinala a estreia discográfica do grupo, que revela um jazz maduro, clássico, trabalhado com elegância e sobriedade. Desde logo destaca-se o vibrafone de Cardinho, bem apoiado por José Soares (saxofone alto) e Mané Fernandes (guitarra eléctrica), ambos solistas em bom plano; ao fundo, a secção rítmica segura de Filipe Louro (contrabaixo) e Pedro Almiro (bateria). O quinteto trabalha composições originais, sólidas, de matriz clássica, exibindo uma dinâmica colectiva que é, no entanto, pouco ousada. Esperamos agora que estes músicos, com óptimos argumentos técnicos arrisquem mais no seu próximo voo, com mais personalidade.

Assente no mesmo formato, o trio clássico de piano, o álbum *05:21* é assinado por Pedro Neves, autor de todas as composições, auxiliado aqui por Miguel Ângelo no contrabaixo e Leandro Leonet na bateria. Estreado em 2013 com o disco *Ausente*, o trio trabalha neste registo uma música mais directa e aberta. Se o piano se exibe em óptimo nível, o contrabaixista rouba o holofote logo ao primeiro tema, com um solo marcante. Neves pincela os temas com exuberância, bem acompanhado pelos parceiros de trio, num permanente jogo de alta intensidade dinâmica. A qualidade da composição é ampliada pela fulgurante interpretação do trio, resultando num disco muito acima da média.

Se no anterior disco Miguel Ângelo intervinha no papel de *sideman*, já no disco *A Vida de X* o contrabaixista participa na qualidade de líder. Ângelo lidera aqui um quarteto com o saxofonista João Guimarães, o pianista Joaquim Rodrigues e o baterista Marcos Cavaleiro. Como é característico de quase todas as edições Porta-Jazz, também aqui todos os temas são originais e Miguel Ângelo assina dez temas com personalidade bem definida. O quarteto trabalha uma música focada, colectiva e individualmente, com o destaque a incidir naturalmente sobre saxofone de Guimarães, que ziguezagueia com graça, e sobre o piano, que contribui com precisão. Neste seu segundo álbum como líder, o contrabaixista segue as linhas que já tinha exposto no disco de estreia, Branco - uma música franca, directa e intensa.

Pop

Obra maior para lá da folk

Okkervil River é um tremendo disco que se recusou a ser apenas folk e preferiu abraçar toda a música que ainda aí perdida e sem lugar. *João Bonifácio*

Okkervil River
Away
Ato Records

★★★★½

E durante pouco menos de uma hora ficamos com dúvidas acerca da nossa sobriedade: teremos bebido demais, ingerido qualquer coisa que nos altera a percepção? Seja o que for, é boa esta sensação – a de estarmos noutro tempo, noutra época, com sons e modos e emoções de outrora. Mergulhámos, talvez, no universo de Richard Thompson em *Industry*, no universo de John Martin, de um desses tipos admiráveis que na década de 1970 partiam da guitarra para varar todo o território entre a folk e o jazz, sem esquecer o irmão rock ou classicismos avulsos. Há cordas e metais e muita melancolia neste admirável *Away*, disco maior dos Okkervil River, gente que, como o rio que se aborrece com o sufoco das margens e vai conhecer as casas nas terras pelas quais passa, não se deixa ficar por dedilhados tristes. Batuques, pianos e flautas dançam em redor da voz na lindíssima *Call yourself Renee*, coisa que Tim Buckley não teria desdenhado, enquanto xilofones orbitam em torno de um órgão em *The industry*: são opulentos, os veios da minha que os Okkervil River escavam. Cada canção encerra um favo guloso, em que nos podemos lambuzar – seja pela melodia, pela geometria dos harmonias, pela própria opulência dos arranjos, pela surpresa que se esconde na esquina de um refrão.

Will Sheff canta como se os Okkervil River tivessem acabado (o primeiro tema chama-se, aliás, *Okkervil River R.I.P.)* e de certo modo acabaram: a banda desmembrou-se ao ponto de dela apenas restar o seu compositor e vocalista e os músicos que o acompanham é gente alheia ao rock que ele resgatou para o que era suposto ser um disco a solo. Esse lado de perda está presente mas não se trata de um tom pesaroso, de quem passou a manhã no centro de saúde a queixar-se das costas – antes como algo que se aceita antes de se celebrar, em particular no entusiasmo de *Judey on a Street*, com os metais e as cordas a cirandarem sem poiso. É o *Astral Weeks* de Will Shelf, a sua obra maior, um tremendo disco que se recusou a ser apenas folk e preferiu abraçar toda a música que ainda aí perdida e sem lugar. Agora já o tem.

Isto não é um álbum acústico

Ou melhor, é acústico, mas não é *Unplugged*. Os Dead Combo a descobrirem novos recantos na sua música. *Mário Lopes*

Dead Combo
Dead Combo e As Cordas da Má Fama
Universal Music

★★★½☆

Em Setembro, nas Ruínas do Carmo, em Lisboa, os Dead Combo fizeram mais uma vez aquilo de que tanto gostam. Chamaram até si novos companheiros, porque a vida a dois é muito gratificante, mas não ▶

Okkervil River: gente que não se deixa ficar por dedilhados tristes

Não sendo álbum essencial levanta o véu para novas viagens

escapa aos seus momentos de solidão, e porque é sempre gratificante descobrir que há mais coisas escondidas nos recantos, chamemos-lhes canções, que se julga conhecer tão bem. Convocaram o violino de Denis Stetsenko, a viola da Bruno Silva e o violoncelo de Tony Gomes, baptizados As Cordas da Má Fama, puseram as guitarras eléctricas de lado e deram um concerto acústico.

Dead Combo e As Cordas da Má Fama é o resultado directo desse concerto e dos que se lhe seguiram. É um concerto acústico, mas não devemos confundi-lo com um vulgar *Unplugged* de génese MTV. O que acontece ao longo de doze temas é uma alteração do cenário em que vive esta música, por vezes subtil, outras vezes mais declarada e surpreendente. Um outro tipo de romantismo e novos mistérios a revelarem-se.

"Rumbero!", gritam logo a início, e descobrimos, depois de o violoncelo e a viola vibrarem sobre a melodia, e imediatamente antes de o violino soltar a dança no cais, que os marinheiros que bailam são de Lisboa e da América Latina, mas têm a companhia dos olhos tristes e melancólicos de outros, chegados directamente Mar Negro. Mais à frente, em *Anadamastor*, a presença do trio que acompanha Tó Trips e Pedro Gonçalves eleva o tema a grande momento cinematográfico: pede filme e tem filme dentro, pede bailado majestoso e é bailado que vemos enquanto ouvimos. Porém, nem sempre se verifica esse efeito transformador. *A menina dança* é obra dos Dead Combo, mas parece existir desde sempre, e não surge aqui deslocada da sua natureza, o mesmo acontecendo, por exemplo, com *Cuba 1970*.

Os Dead Combo confessaram em entrevista recente que, apesar de pensarem este tipo de colaborações como o fim de um ciclo, elas acabam habitualmente por se converter no rastilho para uma nova fase. Este álbum, não sendo essencial na sua discografia, preserva o registo de um momento especial e, imaginamos, começa a levantar o véu para novas viagens por vir. Aproveitemo-lo enquanto esperamos por elas.

Inventar o seu tempo

The Real High assinala os 20 anos dos Saturnia. A passagem do tempo é ilusória. Esta viagem cósmica não está preocupado com as miudezas do mundo. *Mário Lopes*

Saturnia
The Real High
Elektromasch

★★★★½

Pensando em termos puramente cronológicos, 20 anos são uma eternidade. Se o são na vida de um humano, na vida de uma banda são-no ainda mais. Há vinte anos, Beck lançava a sua obra-prima, *Odelay*, DJ Shadow mostrava o seu génio em *Endtroducing*, "grunge" ainda parecia expressão da actualidade e o futuro anunciava-se em electrónica com conceito acoplado (habitualmente em forma de vídeo projectado sobre o artista dobrado sobre um laptop).

1996 foi há tanto que quem viveu ali a adolescência tardia ou a juventude a sério pode referir-se a esse ano com aquela expressão, sempre constrangedora, que é "no meu tempo". Suspeitamos que Luís Simões, o homem que criou os Saturnia em 1996, nunca cairá no erro de utilizar a expressão. Ouvimos *The Real High*, o álbum que editou duas décadas depois de revelar os Saturnia, e percebemos como eles agem de acordo com outras regras, as do universo que começou a construir pela ideia de reunir ferramentas electrónicas, trance e breakbeat ao gosto pelas divagações cósmicas da década de 1970.

Simões foi investigando esse universo ao seu ritmo, conscientemente alheado do aborrecido correr do mundo, parando para observar com atenção todas as imagens utilizadas para criar o mosaico na capa de *Saucerful of Secrets*, o segundo álbum dos Pink Floyd, demorando-se numa galáxia com as formas redondas e geometricamente perfeitas de uma canção escorreita ou investindo em conhecer mais daquela civilização, por trás da nebulosa idenficada lá muito longe, que se organiza enquanto confluência sem hierarquia de todos os saberes.

Assim foram passando os anos. Por vezes parecia que o perdíamos de vista mas, de tempos a tempos, Simões ressurgia perante nós com novo resultado das suas viagens. Ouvimos *Saturnia*, *The Glitter Odd*, *Hydrophonic Gardening*, *Muzak*, *Alpha Omega Alpha*. 1999, 2001, 2003, 2007, 2012. E agora *The Real High*. Saturnia a comunicar novamente. *Alpha Omega Alpha* era o disco de criatividade transbordante, álbum duplo, álbum súmula de todo o conhecimento acumulado. *The Real High* é o álbum de 2016 de Saturnia, versão compacta do seu antecessor, mas o ano de edição é irrelevante. Luís Simões (e Tiago Marques, seu co-viajante desde 2012) mantém os Saturnia alheios à sua época, a qualquer época: esta é música que ambiciona transcender (e levar-nos a transcender).

Ouvimos sons orgânicos criados digitalmente e velhinhos sintetizadores analógicos anunciando-se ainda como futuro. Ouvimos turbulência enquanto os timbalões ribombam, o Moog acelera e o didgeridoo lança o seu uivo grave. Ouvimos a voz que caminha lentamente sobre a melodia dedilhada na guitarra subaquática e avançamos de *The real high* a *Mandrake scream*, de *Heavenly body* àquele final jazz-rock de *Most beautiful*, piano eléctrico e Moog a sucederem-se com prazer pela elegância. Ouvimos tudo isto, 20 anos depois de os Saturnia se apresentarem perante nós e duas décadas são tempo nenhum e nem temos a certeza de 2016 ser realmente o ano em que *The Real High* foi editado. Ainda assim, venham mais 20. Ou mais 20 mil anos-luz. Ou 20 mil léguas submarinas. Venham mais, simplesmente.

Saturnia: alheios à sua época, a qualquer época

Clássica

Em prol da reabilitação do património

Recriações musicais sobre poesia (cuja música não foi notada ou se perdeu) de diversos trovadores e jograis galegos e portugueses. *Pedro M. Santos*

Cantiga - Trobadores de Galiza e Portugal (s. XIII-XIV).
GAUDIA música antiga GAR-0116
Ensemble Resonet.

★★★★★

O ensemble Resonet, sediado em Santiago de Compostela, é formado pelos músicos Fernando Reyes (direcção e instrumentos de corda dedilhada), Mercedes Hernández (canto), Paulo González (instrumentos de sopros e sanfona) e Carlos Castro (saltério e percussão). O grupo dedica-se à interpretação de música antiga relacionada com os Caminhos de Santiago, sendo o disco "Cantiga - Trobadores de Galiza e Portugal" exclusivamente dedicado ao repertório trovadoresco galaico-português dos séculos XIII e XIV.

Gravado em Dezembro de 2015 na Igreja Românica de São Pedro de Rates, na Póvoa de Varzim, o disco foi oficialmente apresentado ao público no mês de Julho numa sessão que antecedeu o excelente concerto realizado nesse mesmo espaço arquitectónico, no âmbito do 38º Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim.

As vinte e uma faixas desta edição fonográfica consistem maioritariamente em propostas de reabilitação musical de cantigas cuja música se desconhece. Exceptuando as seis cantigas do jogral galego Martim Codax, que chegaram até nós com música (notadas no famoso Pergaminho Vindel), as restantes faixas do disco são recriações musicais sobre poesia (cuja música não foi notada ou se perdeu) de diversos trovadores e jograis galegos e portugueses, nomeadamente o rei Dom Dinis, Afonso Sanches (filho bastardo de Dom Dinis e figura central da corte portuguesa), Roi Fernandiz de Santiago e Airas Nunez (clérigos galegos ligados à corte castelhana de D. Afonso X), Pai Gomez Charinho (nobre galego ligado à corte castelhana de D. Sancho IV), entre outros tantos autores. O alinhamento do repertório obedece simultaneamente a critérios poéticos (tais como afinidades temáticas) e musicais (nomeadamente na escolha dos modos e da instrumentação).

Como se pode ler nas notas que acompanham o disco, o processo de recriação musical baseou-se em duas estratégias principais: por um lado a improvisação, "tendo em conta os modos, os ritmos e o estilo da época" e, por outro, a adaptação de melodias de outras canções numa prática de "contrafactura" que era comum na Idade Média. A maior parte das melodias que serviram de ponto de partida à contrafactura são retiradas das Cantigas de Santa Maria (importante colectânea realizada no século XIII na corte de Afonso X) e do Códice Calixtino (manuscrito realizado no século XII em Compostela, relacionado com o culto e as peregrinações jacobeias e que inclui um importante número de melodias gregorianas e alguma música polifónica).

O grupo refere também a importância da iconografia musical medieval (nomeadamente as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda) no exercício de reflexão sobre as possíveis forma de tocar os instrumentos. Para além disso os instrumentistas basearam-se nas formas de execução sugeridas pela morfologia e pelas características acústicas dos próprios instrumentos musicais, procurando deste modo ir ao encontro das supostas maneiras de execução instrumental na Idade Média.

Ao nível interpretativo a cantora Mercedes Hernández demonstra particular sensibilidade para este repertório, recorrendo a adequados cambiantes de registo vocal e a ornamentação melódica criteriosa. A interpretação instrumental é igualmente de grande qualidade, destacando-se o virtuosismo de Fernando Reyes nos instrumentos de corda dedilhada e o equilíbrio do conjunto. No global o disco apresenta um conjunto de abordagens interpretativas e de combinações instrumentais muito interessantes, resultando num objecto de elevada qualidade musical e de incontestável valor cultural pelo trabalho realizado no âmbito da reabilitação do património musical galego-português. É ainda digno de destaque o envolvimento do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim que apoiou e patrocinou a edição fonográfica.

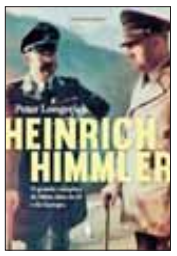
História

Coração das trevas

Biografia monumental de Heinrich Himmler. Uma obra esmagadora de investigação histórica, escrita num estilo apaixonante. *António Araújo*

Heinrich Himmler
Peter Longerich
Dom Quixote

★★★★★



"O livro está repleto de verdades", escreveu Heinrich Himmler sobre *Mein Kampf*, observação que bem se poderia aplicar a esta biografia do Reichsführer-SS da autoria do historiador alemão Peter Longerich (n. 1955). Autor de uma conceituada obra sobre o Holocausto, Longerich produziu também duas biografias gigantescas: uma, mais recente, de Josef Goebbels; outra, sobre Himmler, de 2008, saída em inglês em 2011 e agora traduzida entre nós. O livro começa com uma descrição da captura e do suicídio de Himmler, em jeito de novela policial. E, nesse registo, suscita-se de imediato uma dúvida perturbante: por que motivo o meticuloso exame feito pelos ingleses a todos os orifícios do corpo de Himmler não incluiu a boca, onde se alojava a cápsula de cianeto com que o Reichsführer-SS se mataria? Para mais, tinham já descoberto uma ampola com veneno no seu casaco... Logo nas primeiras linhas, percebe-se que este volume, com mais de 900 páginas, está construído para captar o interesse e a atenção do leitor, conseguindo-o plenamente. A investigação que lhe subjaz é inaudita, bastando atentar na lista interminável dos arquivos que Longerich percorreu em todo o mundo ou no caudal de notas que constam do final do livro.

DR

***Heinrich Himmler*: dificilmente ultrapassável na profundidade da investigação, no rigor historiográfico, na escrita directa**

É certo que o facto de Longerich ter decidido escrever uma biografia que cobre toda a vida de Heinrich Luitpold Himmler, do nascimento em Munique, em Outubro de 1900, ao seu suicídio em Lüneburg, em Maio de 1945, implica que, apesar da monumentalidade da obra, esta não aprofunde à exaustão alguns aspectos do percurso do biografado, como sucede num livro mais recente, saído em 2011, de Klaus Mües-Baron: *Heinrich Himmler - Aufstieg des Reichsführer SS*, outro volume esmagador, de mais de 500 páginas, mas que termina em 1933 e, portanto, não abrange os anos decisivos da guerra. Por outro lado, a obra de Longerich não é a "biografia definitiva" de Himmler, ao invés do que se afirma na frase promocional apresentada na capa. Na verdade, e como assinala o próprio autor a propósito da correspondência entre Heinrich e a sua mulher, Margarete, "as cartas dela foram preservadas; as dele talvez ainda existam, mas não estão acessíveis a pesquisadores" (p. 109). Longerich sabia da sua existência, bem como do facto de o director dos arquivos federais de Koblenz, Josef Henke, ter confirmado a autenticidade daquela documentação, baseando-se num microfilme. Trata-se da chamada "colecção de Telavive", um espólio espistolar valiosíssimo, composto por mais de 700 cartas escritas por Heinrich a Margarete, entre 1937 e 1945. Os seus atribulados caminhos são dignos de um *thriller*: levadas em 1945 da "Casa Lindenfycht", a residência privada de Himmler, por um GI americano que as guardou como *souvenirs* de guerra, ainda hoje não se sabe ao certo como foram aquelas cartas parar a Israel, crê-se que pelas mãos de um sobrevivente do Holocausto, que primeiro disse tê-las comprado numa feira de velharias em Bruxelas, afirmando depois que as adquirira no México, a um familiar de Himmler. Actualmente, são propriedade da documentarista israelita Vanessa Lapa, que com base nelas realizou o filme *Der Anständige/O Homem Decente*, apresentado pela primeira vez ao público em 2014, no Festival de Cinema de Berlim. Reunindo a "colecção Himmler" do arquivo de Koblenz e a "colecção de Telavive", o historiador Michael Wildt e a sobrinha-neta do dirigente nazi, Katrin Himmler, elaboraram em 2014 a edição crítica *Heinrich Himmler - Correspondência*, publicada entre nós no início deste ano, pela Bertrand. Justificar-se-ia, assim, que, ao dar à estampa uma biografia de Himmler originalmente escrita em 2008, houvesse o cuidado de solicitar ao autor uma nota introdutória de actualização para a edição portuguesa, na qual a nova e importante documentação, entretanto divulgada em filme e em livro, fosse pelo menos mencionada, ainda que acervo epistolar de Telavive não infirme, antes reforce, tudo o que Peter Longerich escreve neste livro agora vindo a lume entre nós.

Se descontarmos tal lacuna, todos os elogios que se façam a esta obra sempre pecarão por defeito. Peter Longerich descreve exemplarmente o modo sinistro, mas notável, como Heinrich Himmler conseguiu, passo a passo, transformar as SS, uma guarda pessoal do partido e do Führer, numa poderosíssima máquina sob o seu comando, que exercia funções paramilitares - ou mesmo militares - mas também controlava a vida universitária, promovia investigações para confirmar "teses" pseudocientíficas apreciadas por alguns líderes nazis, como a Teoria do Gelo Cósmico, ou organizava expedições para satisfazer os interesses pessoais do Reichsführer-SS, como a empreendida ao Tibete em 1938, sob o comando de Ernst Schäfer. Esta demanda das origens ancestrais na raça ariana foi objecto de um livro fascinante, *Himmler's Crusade*, de Christopher Hale, o qual, inexplicavelmente, não foi traduzido em português.

A biografia escrita por Longerich segue todos os momentos da ascensão vertiginosa de Heinrich Himmler, não deixando, aqui e ali, de procurar uma "explicação" de conjunto para as suas acções. O autor refere a preponderância de uma "dupla moral pequeno-burguesa" (p. 15), alude a "transtornos de vínculo" e à sua incapacidade de se relacionar com os outros, em especial os do sexo oposto (p. 47), ensaia uma caracterização psicológica da personalidade biografada mas, a dado passo, com admirável honestidade, acaba por reconhecer que todas estas tentativas de "explicação" se encontram votadas ao insucesso, já que milhares de alemães com percursos de vida semelhantes, marcados por figuras paternas severas, pela prática germânica dos duelos entre a juventude, pelos dramas da Grande Guerra ou pela hiperinflação dos anos 20, não lideraram uma organização como as SS nem um programa de extermínio em massa de milhões de seres humanos.

Relativamente a Adolf Hitler, as tentativas de apresentar uma "explicação global" da sua intrínseca "maldade" são tantas e tão variadas que já levaram mesmo à publicação de um conhecido livro que se dedicou exclusivamente a recenseá-las, uma a uma: *Explaining Hitler. The Search for the Origins of His Evil*, de Ron Rosenbaum (ed. revista, 2014). No caso concreto de Himmler, há um traço que sobressai: o trauma de não ter participado na Grande Guerra, ao contrário do seu irmão Gebhard, que regressou a casa ileso e condecorado com a Cruz de Ferro. "Durante boa parte da sua vida, [Heinrich Himmler] manteria a convicção de ter sido impedido de seguir a sua real vocação de oficial", escreve Longerich. Na verdade, ele e todos os demais cadetes nascidos em 1900 foram desmobilizados mesmo no final da guerra, em Dezembro de 1918, quando estavam prestes a entrar em combate. Tornou-se depois estudante de Agronomia, uma escolha típica de oficiais desmobilizados, arranjou emprego como assistente numa fábrica de adubos, mas jamais perdeu o fascínio pela organização castrense e pela virilidade da camaradagem de caserna, pelo esforço metódico de planeamento ao milímetro, pelo fulgor das fardas rutilantes, pela coragem infinda, até à morte. Para um homem fisicamente débil, frequentes vezes doente, emocionalmente inibido, a ordem das fileiras conferia um sentimento de pertença e uma noção de segurança que explicarão, em larga medida, o futuro perfil que Himmler irá imprimir às SS, uma organização que em apenas quatro anos, conquistou 50.000 aderentes - a prova de que, na Alemanha de então, muitos homens sentiam a mesma necessidade de uma "ordem nova". O Reichsführer-SS domina-los-á de forma total colocando-os na sua inteira dependência (inclusive, financeira, através de empréstimos particulares em casos de aperto), e impondo-lhes regras minuciosas sobre todos os aspectos das suas vidas. No fundo, dando razão a Hannah Arendt quando esta afirma que o totalitarismo nasce da diluição das fronteiras entre público e privado. A vida privada e familiar de Himmler desparece quase por completo à medida que ia aumentando o seu poderio, como, aliás, o filme-documentário de Vanessa Lapa o mostra de forma inequívoca. Longerich afirma mesmo que, a dada altura, "Himmler já quase não tinha vida privada". Os seus subordinados também não. Himmler aprovava os casamentos dos SS, após ter examinado em detalhe a estirpe dos noivos; estabelecia um rito nupcial distinto do da Igreja, que incluía a leitura de trechos Assim Falava Zaratrusta, de Nietzsche; substituía o baptismo cristão pela "cerimónia de consagração do nome" (Namensweihe), em que se liam ou cantavam em coro passagens de *Mein Kampf*; impunha que os ▶

militantes mais antigos usassem o anel com a caveira no dedo anelar da mão esquerda; regulava os hábitos de consumo de álcool ou tabaco, bem como os convívios de diversão nocturna, apelidadas de "noites de camaradagem", animadas por "canções calorosas"; instituía um cerimonial próprio para os seus funerais, encomendando mesmo "esboços para caixões de bom gosto" (em 1942, as SS aprovaram as "Recomendações para a Realização de Cerimónias Fúnebres"); excluía das honras fúnebres aqueles que se tivessem suicidado, apelidando-os de "flores de estufa da República de Weimar".

À semelhança de muitos outros dirigentes nazis, Himmler emerge na confluência de uma "personalidade autoritária" e de circunstâncias históricas conjunturais que lhe permitiram concretizar a sua desmedida vontade de poder. Desde logo, soube aproveitar, com eficácia letal, a queda em desgraça das SA de Ernst Röhm, em parte devido à homossexualidade do seu líder, que a imprensa da oposição divulgara publicamente, mas sobretudo por as SA não passarem de um bando de rufias de rua, oriundos das classes média-baixas e dos círculos operários, que não hesitavam em entrar em conflito com o partido, um contraste nítido com a rígida disciplina, o *esprit de corps* e o aprumo elitista das SS (um pormenor elucidativo: os membros das SS, maioritariamente recrutados no sector terciário e dos quais apenas 10% trabalhavam na agricultura, além de terem no mínimo 1,70m de altura, se não ostentassem brasão de família eram instados a conceber e a adoptar um).

Por outro lado, e apesar de alguns desaires e reveses, Himmler foi criando sucessivamente, a um ritmo alucinante, novas esferas de poder, muitas vezes com a conivência de outros dirigentes nazis (por exemplo, em 1934 Göring transfere para Himmler os seus poderes enquanto chefe da Gestapo, um ponto de viragem decisivo). A busca de poder terá sido a razão principal para arquitectar a "Solução Final", que, segundo Longerich, não seria o fim de nada, mas antes o ponto de partida para uma "nova ordem" sangrenta no continente europeu. Mais do que um programa sistemático de extermínio em massa, a Endlösung constituiu, na perspectiva pessoal do Reichsführer-SS, um dispositivo de engrandecimento do seu poder e da sua influência. Talvez por isso, movido pela necessidade de garantir equilíbrios de poder no interior do Reich (v.g., com as forças armadas "convencionais"), Hitler arredou-o em 1942 dos planos de ocupação do Leste, um vexame que o deixaria destroçado e irremediavelmente ressentido. No entanto, Adolf Hitler está, de algum modo, ausente desta biografia, o que constitui talvez a única debilidade a apontar ao livro, porquanto o leitor fica sem saber ao certo onde começava e terminava o poder do Reichsführer-SS, qual a sua verdadeira autonomia de decisão. É um facto que o líder das SS frequentemente invocava o nome do Führer para reforçar o peso das ordens e directivas que emitia (por exemplo, sobre a Teoria do Gelo Cósmico ou os filhos ilegítimos). Todavia, nem sempre terá contado com o apoio explícito de Hitler, cuja autoridade deve ter sido evocada abusivamente em inúmeras ocasiões. A questão é fundamental, na medida em que, tendo em conta aquilo que sabemos do III Reich e do nazismo – ou, melhor dizendo, aquilo que julgamos saber –, a ideia de uma liderança unipessoal tirânica, omnipresente e omnisciente, pode levar-nos a crer que o Führer estava a par e ao corrente de tudo, ou conhecia todas as decisões dos seus subordinados ao mais ínfimo pormenor. Sem intuitos desculpatórios – longe disso –, tal não corresponde à realidade vivida no Reich, motivo acrescido para que, numa biografia de um dos principais dirigentes do nazismo, seja essencial percebermos que grau de autonomia dispunha na sua actuação, até para nos interrogarmos sobre se, a dado momento, o Führer não ficou enredado nas teias de um colossal aparelho de segurança que, visando protegê-lo, acabou por o aprisionar. À medida que o tempo avança, sobretudo nos últimos anos da guerra, a dependência de Hitler face às SS é patente, inquestionável – o que não significa, de modo algum, que personalidades como Himmler ousassem questionar a sua autoridade ou dar mostras de deslealdade ao Führer. Nos derradeiros momentos, Himmler tentou salvar a pele, apelando ao conde Bernardotte para intermediar negociações de paz com os Aliados, à revelia do Führer; ao saber disto, Hitler renegou-o para sempre, sentindo-se atraiçoado. Mas, acima de tudo, o Reichsführer-SS atraiçoou-se a si próprio: ele, que proclamara como divisa das SS a total obediência a Hitler, se necessário com o sacrifício da própria vida, acabou por se escapulir como um rato amedrontado, fazendo-o ademais de um modo canhestro e amador, pouco condizente com o profissionalismo das SS; ele, que sempre condenara os suicidas, poria termo à sua vida esmagando uma cápsula de cianeto, num ranger de dentes.

Não nos devemos esquecer que Heinrich Himmler era, acima de tudo, um oportunista motivado por um cego desejo de poder, alguém que para alcançar os seus objectivos não hesitava sequer em sacrificar antigos mentores e patronos, como Ernst Röhm ou Gregor Strasser. Mais do que isso: como bem assinala Longerich, o Reichsführer-SS foi adaptando a doutrina e os princípios da "sua" organização não a convicções pessoais, mas às circunstâncias do seu percurso de vida, nomeadamente quando se separou da mulher e se envolveu com a sua secretária, Hedwig Potthast, de quem teve dois filhos. O divórcio de membros da SS, por exemplo, passou a merecer a sua "absoluta compreensão", dizia. Neste particular, um dos aspectos mais interessantes desta biografia, até por não ser suficientemente realçado em obras congéneres de autores anglo-saxónicos (por ex., na igualmente volumosa biografia de Himmler, da autoria do prolífico Peter Padfield), reside nos atritos que se abriram com a Igreja. Oriundo de uma família burguesa, católica e conservadora, e com pretensões de ascensão social (não por acaso, o príncipe Heinrich da Baviera será o seu padrinho de baptismo), Himmler romperá com a Igreja e com a religião em geral, incluindo grupos como as Testemunhas de Jeová, cujos membros foram atrozmente torturados e mortos pela Gestapo. Nas suas palavras, o cristianismo era o "destruidor de todos os povos" e os sacerdotes constituíam uma "sociedade homossexual e erótica, que aterroriza a humanidade há 1800 anos". Sintomaticamente, Himmler destaca-se, a par de Rudolf Hess, Martin Bormann e Alfred Rosenberg, na defesa de uma atitude de "linha dura" contra a Igreja, a qual passaria pela denúncia ou pelo incumprimento da Concordata celebrada em 1933 entre

27º ANIVERSÁRIO

RÁDIO 98.9 NOVA

Patrocinador:

worten

HARLEM GOSPEL CHOIR

30 Nov - 21H | Casa da Música - Porto
1 Dez - 21:30H | Theatro Circo - Braga
2 Dez - 21H | Teatro Municipal - Guarda
6 Dez - 21:30H | TAGV - Coimbra
7 Dez - 21:30H | Coliseu dos Recreios - Lisboa
8 Dez - 21:30H | Cineteatro Louletano - Loulé
9 Dez - 21:30H | Arena D'Évora - Évora
10 Dez - 21:30H | Teatro Virgínia - Torres Novas
11 Dez - 21H | Teatro Aveirense - Aveiro

o Estado nazi e o Vaticano, um choque que a encíclica Mit brennender Sorge, emitida por Pio XI em 1937, iria aprofundar de forma irreversível. Nos alvores da década de 1920 não eram apenas o horror às grandes metrópoles, o anti-semitismo, o ódio à Maçonaria ou a homofobia que marcavam o seu pensamento confuso e sincrético; também o antijesuitismo caracterizava o ideário de Himmler, que em 1923, o ano em que abandonou a fé católica, escreveu: "para mim está mais claro do que nunca que a expulsão dos jesuítas do país foi uma das melhores e mais correctas atitudes tomadas por Bismarck". Em diversas ocasiões, louvará as vítimas da Igreja e da Inquisição, enaltecendo os hereges e chegando ao ponto de acreditar que uma sua antepassada fora queimada como bruxa. A organização das SS aprofundará o confronto com a doutrina da Igreja. É certo que atacou a homossexualidade e o aborto, instituindo, em Outubro de 1936, o Centro do Reich para o Combate à Homossexualidade. Fê-lo, no entanto, sobretudo por razões eugénicas e raciais. Em simultâneo, mostrava-se cada vez mais tolerante quanto às relações sexuais pré-matrimoniais e aos nascimentos ilegítimos, defendendo que fossem tratados, pasme-se, "com generosidade germânica". Como sagazmente refere Peter Longerich, a "flexibilidade de ligar ideologia e política de poder era a sua verdadeira força".

Entrementes, loucuras: além da expedição ao Tibete, planos para viagens científicas à Bolívia, ao Peru e ao Chile, visando comprovar a Teoria do Gelo Cósmico (o início da guerra suspenderia a expedição sul-americana); a obsessão pelos samurais e pelo seu código de honra (segundo ele, as SS deveriam transformar-se nos "samurais alemães", ideia aprovada por Hitler); o fascínio pelos Cavaleiros Teutónicos e pelas divindades nórdicas, mesclado com uma atracção por círculos esotéricos, mitos e lendas, cultos pagãos ancestrais, escavações arqueológicas na busca de antigas runas e outros signos da germanidade. O que aqui existe de espantoso, inalcançável, é o facto de se ter colocado uma racionalidade organizativa extrema ao serviço de fantasias que se encontravam muito para lá de qualquer domínio racional.

A publicação de um livro desta dimensão, o seu conteúdo e estilo vocacionados para o "grande público", o seu previsível destino como oferta de Natal, tudo suscita a questão de saber se não estamos em presença de uma "normalização" mercantil do nazismo, visando, em larga medida, satisfazer a curiosidade mórbida de muitos leitores. O ponto foi discutido há pouco, com uma abordagem que peca pelo exagero, num interessantíssimo livro de Gavriel D. Rosenfeld, *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalized in Contemporary Culture*, de 2015. No que se refere à obra de Longerich, a resposta é claramente negativa. O que motiva o público a adquiri-la e a lê-la é algo que mereceria uma discussão à parte e mais vasta. Quanto a este livro, o que importa afirmar, tão-só, é o valor intrínseco de uma obra de natureza histórica, produto de uma investigação laboriosa de cerca de dez anos.

Em suma, *Heinrich Himmler*, de Peter Longerich, pode não ser a biografia "definitiva" do líder das SS. Mas é uma obra dificilmente ultrapassável: na profundidade da investigação realizada, no rigor historiográfico irrepreensível, na escrita directa, límpida e cativante. Em todos os sentidos, um grande livro.

MIGUEL SILVA/ PÚBLICO

José Fonseca e Costa, biografado em *Um Africano Sedutor*

Biografia

Um livro mais ou menos livro

José Fonseca e Costa - Um Africano Sedutor
Jorge Leitão Ramos
Guerra & Paz/SPA

★★★☆☆

De entre os críticos de cinema portugueses, Jorge Leitão Ramos parece ser o mais empenhado em fugir à máquina imparável das inúmeras estreias semanais e dos frequentes eventos ligados à sétima arte. Pelo menos, é aquele que, em tempos recentes, tem espraiado mais a sua escrita para fora das páginas da imprensa (embora continue a assinar semanalmente recensões aos filmes em cartaz no *Expresso*). Prova disso é o gigantesco *Dicionário do Cinema Português* (cujo último e terceiro volume, sobre as primeiras décadas da nossa cinematografia, saiu em finais de 2012) ou a biografia de Fernando Lopes (do mesmo ano). A estes, vem juntar-se agora nova biografia de um nome fundamental da geração do Cinema Novo: *José Fonseca e Costa - Um Africano Sedutor*, editada cerca de um ano depois da morte do realizador de *Sem Sombra de Pecado* e *Balada da Praia dos Cães*.

Um Africano Sedutor assenta num dado curioso. Logo no prólogo, Leitão Ramos revela ter sido amigo chegado de Fonseca e Costa, até se desentenderem por volta da estreia de *Cinco Dias, Cinco Noites* em meados dos anos 90: a opinião negativa do primeiro desagradou ao segundo, que esteve quase sempre em conflito aberto com boa parte da crítica (apesar de ele próprio ter escrito sobre cinema na juventude). A proximidade entre biógrafo e biografado poderia ter ajudado a iluminar a figura de Fonseca e Costa, de quem se conhece sobretudo a imagem pública, quezilenta e um tanto azeda; e a desavença originado um relato da amizade entre um realizador e um crítico (necessariamente problemática). Ao contrário, manifestam-se no pudor em tratar assuntos privados. Não se esperaria revelações bombásticas ou inconfidências (aliás, compreende-se a sua ausência), mas estranha-se que relações amorosas, traços de personalidade e alguns episódios divertidos sejam relegados para o epílogo (e apenas referidos), aflorando uma história bem mais interessante do que a que foi contada.

"Se tivesse podido fazer deste livro um livro bastante livro, ele teria em si tudo", escreve Leitão Ramos, nunca explicando o que o terá impedido de o fazer. E, no entanto, o autor enceta a biografia num estilo dir-se-ia quase romanesco, como se pretendesse fazer o tal "livro bastante livro". Esse desejo expressa-se imediatamente no primeiro parágrafo, no qual descreve a chegada do barco que trouxe a família Fonseca Costa de volta a Lisboa, vinda de Angola (onde José Fonseca e Costa viveu até aos 12 anos), e evidencia-se nos capítulos dedicados aos antepassados do realizador, baseados nas memórias deste e da irmã Ana Maria. De ▶

Estação Meteorológica
António Guerreiro

A melancolia de esquerda

Um equívoco muito difundido nos últimos dias consistiu em chamar "romantismo político" - seja tal designação indulgente ou traga o público opróbrio - às manifestações de empatia para com a figura de Fidel Castro (e uso aqui a palavra "empatia" com o sentido que ela tem enquanto atitude historiográfica). A ideia de romantismo político designa outra coisa completamente diferente, implica uma outra história e outra genealogia. O romantismo político é uma ideologia estética, com os seus ideais de imaginação criativa, autonomia artística e totalidade poética. E, tal como a teoria romântica da literatura, é uma ideologia que incorpora uma reflexão sobre as suas próprias contradições, ou seja, é ao mesmo tempo ideologia e crítica, disposição emotiva e ironia, efusão sentimental e reflexão; embora, nas suas manifestações extremas, possa mesmo ser um irracionalismo político elevado à categoria de religião. Foi com uma crítica feroz do romantismo político, da sua visão estética do mundo e da sua tendência para a discussão perpétua e para a indecisão, que Carl Schmitt deu entrada na cena intelectual alemã, em 1919. O romantismo político, tal como o analisou Schmitt, é uma categoria trans-histórica e quase nunca prescinde de um outro conceito muito próprio da época romântica: o conceito de nação, essa "comunidade imaginada", às vezes miticamente sublimada. Importa acrescentar que o romantismo político é muito mais propenso a uma relação com o passado (veja-se o que foi a Grécia para Hölderlin) do que às utopias.

Outra coisa diferente é o culto melancólico, como aquele que Fidel Castro suscita: uma melancolia de esquerda, muito mais barroca do que romântica. A ideia de uma melancolia de esquerda surge de passagem num texto de Walter Benjamin e teve alguns ecos pontuais em Itália e Inglaterra nos anos 90. Foi recentemente desenvolvida num livro do historiador italiano Enzo Traverso, acabado de publicar em França (*Mélancolie de gauche*, éditions La Découverte). Traverso entende a melancolia de esquerda como uma "tradição escondida", tão antiga quanto a ideia de esquerda, mas dotada de uma vida discreta e quase subterrânea. Foi o colapso dos regimes socialistas da Europa de Leste que a trouxe à superfície, já que antes tinha sido recalcada ou censurada. A melancolia de esquerda é, como diz Traverso, uma melancolia dos vencidos, uma disposição interior que confere uma enorme força de sedução ao objecto de amor perdido, que por isso mesmo se presta à elegia. Não vou aqui resumir em meia dúzia de linhas o interessante livro de Enzo Traverso. Importa no entanto lembrar que Freud publicou um célebre estudo sobre "Luto e melancolia", onde esses dois estados psíquicos são analisados: enquanto o luto é um sentimento causado por uma perda real que se supera com o tempo (uma vez feito o "trabalho do luto"), a melancolia é causada por uma perda fantasmática, pela relação com um objecto que nunca teve existência real. A presente circunstância faz-nos ver que a melancolia de esquerda é uma disposição que continua a manifestar-se através de sintomas. Esses sintomas não são necessariamente patológicos, a não ser quando se transformam em alucinação e tristeza permanentes. Na Idade Média, os monges eram atacados por uma forma particular de melancolia, a que chamavam acédia. Sucumbir à acédia era um pecado, decretou a doutrina da Igreja: Deus criou-nos para sermos felizes, não para carregarmos às costas o peso desse astro lento e sinistro que se chama Saturno. A doutrina política de esquerda também quis afastar a melancolia. Em vão.

resto, continua a sentir-se até ao momento em que Leitão Ramos se acerca do início da actividade cinematográfica de Fonseca e Costa. Pode questionar-se por que razão o estágio do português com Michelangelo Antonioni (um dos seus ídolos) na rodagem de *O Eclipse* e o encontro com os cineastas com quem viria a "criar" o Cinema Novo no Vává merecem só menções de raspão, mas esta é claramente a melhor parte de *Um Africano Sedutor*.

Contudo, reproduzindo um defeito de outras biografas, Leitão Ramos deixa que a obra oblitere a vida pessoal do retratado. Pior, mal começa a percorrer a filmografia de Fonseca e Costa, filme a filme, projecto a projecto, cai num padrão narrativo cada vez mais monótono: às dificuldades de pré-produção seguem-se as de rodagem, com os actores e os técnicos a não corresponderem ao exigido; a estas, a recepção crítica, geralmente dividida ou a pender para o negativo, e o acolhimento do público, às vezes bastante bom, outras nem por isso; a isto tudo, a reacção rabugenta do realizador. Das primeiras vezes, aceita-se como um passo necessário, porventura essencial para perceber os meandros do cinema português, as fricções entre facções com visões tão diferentes sobre o que este deveria ser (Leitão Ramos não se coíbe de explicitar as rivalidades, as maldades, as alfinetadas dadas por uns cineastas a outros), as limitações financeiras com que se trabalhava e o desenrascanço a que levavam, até mesmo a maneira de ser de Fonseca e Costa. Quando o tema são os projectos falhados, como *O Senhor Ventura*, adaptação gorada de um romance de Miguel Torga, volta a vislumbrar-se a tal veia romanesca de Leitão Ramos, o seu prazer em contar histórias. Das últimas vezes, é um cansativo chover no molhado, facto agravado pela falta de sentido de ritmo do crítico, que nem sequer experimenta fazer pequenas variações dentro da repetição.

A compilação exaustiva de toda e qualquer crítica relativa à obra José Fonseca e Costa (incluindo as de Leitão Ramos, que se auto-cita abundantemente), às vezes transcritas quase na íntegra, é ainda mais duvidosa. Se por um lado dá a conhecer o contexto no qual os filmes foram recebidos e a opinião de certas personalidades menos ligadas ao cinema (como José Saramago), por outro poder-se-ia considerar preguiçosa (vulgo, enchimento de chouriços), não fosse conhecida a compulsão do autor pela acumulação de informação (o seu *Dicionário do Cinema Português* sofre do mesmo problema). Ora, a questão é exactamente essa: às tantas, *Um Africano Sedutor* torna-se num aglomerado de factos e factóides, de números e excertos. É pena, pois o primeiro terço do livro indiciava algo mais. **João Lameira**

cinema

Estreiam

Auxiliares de memória

Atom Egoyan já foi um cineasta interessante, mas *O Número* confirma que deixou de o ser. *Jorge Mourinha*

O Número
Remember
De Atom Egoyan
Com Christopher Plummer, Bruno Ganz, Jürgen Prochnow

★☆☆☆☆

Foi o próprio realizador Atom Egoyan quem chamou a *O Número* de "*thriller* geriátrico". Nós vamos mais longe e chamar-lhe-emos um *Memento* geriátrico, visto que, tal como no filme de 2000 que celebrizou Christopher Nolan, tudo gira à volta de um homem sem memória que busca resolver um mistério – aqui um sobrevivente de Auschwitz com 90 anos interpretado por Christopher Plummer, recém-viúvo e com avançada demência, que foge do lar onde mora para procurar pelo continente americano o oficial das SS que ordenou a morte da sua família. Nem faltam os "auxiliares de memória" – aqui a carta de um residente do lar (Martin Landau), também ele sobrevivente de Auschwitz, que planeou toda a viagem – nem o constante "recomeçar do zero", sempre que Zev acorda numa cama diferente e procura recordar-se do que está ali a fazer.

Mas as comparações com o filme de Nolan apenas menorizam ainda mais o filme de Egoyan, cineasta que deixou a singularidade de títulos como *O Futuro Radioso* (1997) dissolver-se aos poucos numa banal modorra de "cinema médio", acomodado e sem rasgos de inspiração. O realizador canadiano continua a valorizar os actores – Plummer é, aliás, absolutamente impecável num papel bastante ingrato – mas a premissa intrigante de *O Número* nunca encontra equivalente na trivialidade da encenação, confirmando a descaracterização da obra de Egoyan de há uns anos para cá.

Christopher Plummer é absolutamente impecável num papel bastante ingrato

Continuam

A Infância de um Líder
The Childhood of a Leader
De Brady Corbet
Com Bérénice Bejo, Liam Cunningham, Stacy Martin

★★☆☆☆

A Infância de um Líder mostra que o americano Brady Corbet não está interessado em ser apenas mais um actor a experimentar a realização: são muito poucos os estreantes a arriscar um objecto confrontacional e esquivo como este, alegoria opaca e esteta (até um pouco convencionalmente freudiana) da família como cadinho da personalidade na Europa do pós-Primeira Grande Guerra. Corbet não é modesto: o filme, sumptuosamente fotografado pelo britânico Lol Crawley e acompanhado por uma tonitruante banda-sonora de Scott Walker, coloca-se nas pegadas de gente como Léos Carax, Stanley Kubrick, Gaspar Noé ou Lars von Trier, entre a precisão meticulosa de uma narrativa em crescendo de inevitabilidade e o histrionismo emocional de actores que são autênticas panelas de pressão à beira da explosão. No entanto, e de modo quase paradoxal, *A Infância de um Líder* passa o tempo a querer impressionar o espectador, a esmagá-lo com a inteligência da sua armação e a demonstração do seu virtuosismo. Resulta um filme intrigante, determinado, mas algo exangue, cujo maior mérito é escapar ao convencionalismo da maioria do cinema de autor contemporâneo e recuperar um pouco das experiências sem rede dos anos 1970. **J.M.**

Eis o Admirável Mundo em Rede
Lo and Behold, Reveries of the Connected World
De Werner Herzog

★★☆☆☆

Uma colecção de curiosidades e inquietações sobre a história e os possíveis futuros da internet (e do mundo com a internet), estruturada de forma amena. Demasiado amena, porventura, o que dá que a quantidade de coisas interessantes que o filme tem para mostrar viva sobretudo da locução de Herzog e do seu carregadíssimo sotaque teutónico – há qualquer coisa naquela dicção que traria uma sensação de perigo iminente mesmo a um filme sobre ovos mexidos, por exemplo. Fica-se com a sensação de que Herzog, preferindo a generalidade, passa ao lado de matéria que dava para um filme inteiro, como no caso do segmento sobre aquela gente condenada a uma espécie de trevas cibernéticas (por intolerância às radiações e emissões dos dispositivos wi-fi). Na sua pedagogia, no sentido mais nobre do termo (ou seja, livre de paternalismos), este tipo de filmes que Herzog tem feito bastante aproxima-se daquele

AS ESTRELAS DO PÚBLICO

	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
Animais Nocturnos	★☆☆☆☆	★☆☆☆☆	★☆☆☆☆
Elle	★★★★☆	★★★☆☆	★★★★☆
Eu, Daniel Blake	★★★★☆	★★★☆☆	★★★★☆
Eis o Admirável Mundo em Rede	★★☆☆☆	★★☆☆☆	–
Estive em Lisboa e Lembrei...	★☆☆☆☆	–	★★★☆☆
Exame	–	–	★★☆☆☆
A Infância de um Líder	★★☆☆☆	★★☆☆☆	★☆☆☆☆
O Número	★☆☆☆☆	–	★☆☆☆☆
O Protector	–	★★☆☆☆	–
A Vida e os Filmes de Ken Loach	★★★☆☆	★★★☆☆	★★★☆☆

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

vontade rosseliniana (que o italiano pensou encontrar na televisão) de tornar o cinema um instrumento de conhecimento e reflexão, uma ferramenta útil para o pensamento, livre de "futilidades". Mas há exemplos melhores no próprio Herzog, e fica-se com a sensação de que isto também são coisas que ele faz num piscar de olhos e com uma mão atrás das costas, e ala para o próximo. Quando um dia se fizer a história deste período de Herzog, admiraremos estes filmes pelo mosaico que constituem, mais do que por cada um tomado individualmente. **L.M.O.**

Animais Nocturnos
Nocturnal Animals
De Tom Ford
Com Amy Adams, Michael Shannon, Jake Gyllenhaal

★★★★★

Sim, sim, *A Single Man* era um filme sólido e a vários títulos surpreendente, mas a julgar por *Animais Nocturnos* nem o próprio Tom Ford sabe como lá chegou. Nas mãos de um melhor realizador, isto até podia ser uma *vanitas*, uma crítica do vazio mortal das vidas dos que ocupam o lado de cima da sociedade do espectáculo. Mas é preciso talento para criticar usando a linguagem da coisa criticada – e *Animais Nocturnos*, no meio de imensos queixumes (verbalizados) sobre o "vazio" das vidas dos artistas ricos e famosos, limita-se a ser uma paupérrima variação sobre a história da pobre menina rica (Amy Adams), enclausurada na sua luxuosa vivenda mas muito, muito infeliz. E depois nada funciona: a "leitura" (o manuscrito que o ex-marido enviou à personagem de Adams) é coisa que Ford não sabe filmar, ou não quer, e passa logo para a recriação da narrativa lida por Adams, num exercício de ficção dentro da ficção super-básico (não é bem Raul Ruiz, Tom Ford) e levado ao extremo do ridículo nas cenas finais. E se a ficção dentro da ficção é a enésima viagem pelo comboio-fantasma sulista (caricatura involuntária, louve-se a pertinência sociológica, do pavor que da América de Trump têm os americanos urbanos e cosmopolitas), ainda é aí que está aquilo que vale mesmo a pena ver neste filme: Michael Shannon, a fazer o que costuma fazer, mas ainda com suficientes truques na manga para adiar o momento em que fatalmente nos cansaremos dele. **L.M.O.**

Crónica
Isabel Lucas

Eis Isabelle Huppert, heroína anti-Trump

Domingo, uma e meia da tarde e um vento gelado a pôr fim a um Outono morno. No chão há um manto de flores amarelas. Não tarda as árvores do Soho vão ficar despidas. Quem anda na rua, corre para um refúgio. Assim se explica em parte a fila àquela hora no Angelika, em Houston Street, uma das três salas de Nova Iorque que exibem Ela, o filme de Paul Verhoeven onde Isabelle Huppert subverte o papel da mulher enquanto vítima. Foi também isso que escreveu o *New York Times* uns dias antes sobre a mais recente criação de Verhoeven, deixado no ar o desafio a quem o visse: afinal sobre o que é este filme?

Neste país, nesta cidade, menos de duas semanas após a vitória de Donald Trump, é quase impossível não o ver como um filme político. Em *Ela*, Huppert enquanto Michèle LeBlanc não é uma vítima qualquer e isso percebe-se mal o filme começa. Ela é violada e logo depois está a varrer os cacos com o ar de quem simplesmente põe ordem na casa. Limpar o sangue, tratar o corpo são coisas para depois e nunca de forma histriónica, nunca a vítima a pedir socorro. Quer defender-se e há nela uma determinação e uma luxúria que não encaixam no ideal feminino presente nos discursos do candidato republicano e que tem levado muitas mulheres, da política às artes, a manifestarem preocupação acerca do que é que a eleição de Trump pode representar enquanto recuo em direitos conquistados pela mulher na (ainda) puritana sociedade americana. O próprio Verhoeven tem sublinhado isso, quando por várias vezes afirmou que nenhuma actriz americana aceitaria um papel tão amoral como o que Huppert representa.

Huppert enquanto LeBlanc é uma mulher de sucesso, independente, divorciada, com uma vida sexual que desafia os padrões do bom comportamento feminino à imagem do Cristianismo que Trump quer ver valorizado e ensinado. Enquanto vítima de violação, rompe com o *cliché* e usa perversão e frieza para lidar com uma condição que para ela não é nova. Justamente a de vítima. Ela, àquela altura, é uma vítima experiente que não arranca ao espectador qualquer sentimento de piedade, antes o envolve numa teia de *suspense* e de emoções ambíguas

Acrescente-se então outra pergunta: o que sentimos por Michèle LeBlanc, ou antes, o que é que LeBlanc nos faz sentir?

Primeiro, perplexidade e incómodo. Mas, a ver tanto pelas gargalhas nervosas ou pelo silêncio mais absoluto cortado pelos gritos na sala a legitimar a ironia ou o efeito de *suspense* do trabalho de Huppert e Verhoeven, empatia. Não há nada de sobrehumano ou desumano no comportamento desta mulher que aparenta extraordinária serenidade ao ser objecto de violação. Talvez a ideia a sublinhar seja essa: a de uma reacção contra a sua objectificação. E nisso Huppert enquanto LeBlanc é muito humana. Porque ambígua, complexa, impaciente, num jogo perigoso de aproximação e recuo com o mal. Quando, mesmo não nos olhando nos olhos, parece falar ao mais íntimo de cada um de nós, os sentados naquela sala, dizendo qualquer coisa como: desde quando é que a culpa ou a vergonha nos impediu de obedecer a impulsos? E quando expõe até ao ridículo *clichés* associados à virilidade, transformando os seus protagonistas - homens que pensam que sabem o que é o corpo e o prazer femininos - em figuras menores. Tanto riso - soou quase cúmplice - no momento em que o amante lhe disse que o sexo fora explêndido por ela decidir fazer-se de morta.

Assistir a *Ela* em Nova Iorque logo depois da vitória de Trump sabe a catarse. Ela não é uma heroína clássica, o seu triunfo está em desafiar a norma, sem que isso seja um objectivo em si, mas apenas consequência de uma determinação. Nisso parece ser coerente com a sua história, mas ela não nos deixa saber tudo sobre o seu passado nem o filme quer fazer psicologia sobre isso. Ela surge assim, este filme é o do seu presente, com o passado a espreitar mas não ao ponto de justificar, perante nós, qualquer acto. Enquanto espectadores, temos muito para saber sobre ela. Mas não é sempre assim, sobre nós e sobre nós e os outros? Já o filme terminado, luzes ainda apagadas, alguém dizia: "Não é ela um orgulho para todos nós?" A autora da frase foi uma mulher, mas o "nós" a que se referia não tinha género. Humana, Huppert, na sua vingança fria, ou na perversidade, no modo como avança quase sempre egoísta, solitária, às vezes triste, questiona moral, costumes, papéis sociais, provoca-nos enquanto indivíduos. Com tudo isso, ela parece só querer apaziguar-se. E nós?

POLICE

Watch Planet SA - 21 342 83 08

MODELO RELÓGIO BUSHMASTER

POLICERELOGIOSACESSORIOSPORTUGAL

POLICELIFESTYLE.COM