

CADERNOS
DO RIVOLI
07



TEMPORADA
2019 / 2020

TEATRO MUNICIPAL DO PORTO

**CADERNOS
DO RIVOLI
07**

Edição e organização
Tiago Bartolomeu Costa

Temporada 2019 / 2020

O que aconteceu e o que podia ter acontecido

Como ocupámos o vazio dos nossos dias? O que nos foi preenchendo? Que tempo tivemos para refletir sobre nós, sobre as nossas práticas, sobre o nosso quotidiano? Quais passaram a ser as nossas prioridades?

O *Cadernos do Rivoli 07* aborda a temporada 2019-2020 do Teatro Municipal do Porto, na sua dupla condição do que aconteceu e do que deveria ter acontecido. Esta edição, editada e organizada por Tiago Bartolomeu Costa, foi apanhada no desafio de fixar algo que em parte não aconteceu, já que a nossa temporada ficou suspensa entre março e julho de 2020.

Nas páginas seguintes deparamo-nos com diferentes formas de fixar, expandir e questionar o que se passou no Teatro Municipal do Porto, no modo como diferentes artistas responderam ao desafio de criar algo específico a partir do que iriam fazer.

Numa edição fortemente marcada pelo diálogo entre texto e imagem, podemos ler poemas de vários autores que têm habitado as *Quintas de Leitura* — Inês Lourenço, Rosa Alice Branco, Daniel Maia-Pinto Rodrigues, João Habitualmente, Rui Lage, Filipa Leal e Andreia C. Faria — ou descobrir os ensaios literários e ficcionais de João Garcia Miguel e Luís Mestre, dois dos encenadores cuja apresentação de espetáculos foi afetada pela suspensão, ou ler o texto da peça *Worst Of*, de José Maria Vieira Mendes, um espetáculo do Teatro Praga, que abriu a temporada, e que agora surge como metáfora para o contraste entre o que quisemos ser e acabamos por nos tornar.

Porque a publicação *Cadernos do Rivoli* é também local de reflexão, crítica e ensaio, para tal foram convidados vários autores que se debruçaram sobre momentos chave da nossa programação. Mónica Guerreiro coloca em diálogo o flamenco de Israel Galván com a dança ritual de Hooman Sharifi, e Afonso de Becerra de Becerrá analisa as relações entre as comunidades propostas por Boris Charmatz e Philippe Quesne. São quatro espetáculos da nossa programação internacional, exemplos do trabalho que fazemos da aproximação à diversidade da cena artística. João Sousa Cardoso cria um arco que abarca os diferentes cineastas que o ciclo MULTIPLEX apresentou, a partir da muito particular exigência ética de Agnès Varda, que morreu em 2019; Tiago Bartolomeu Costa mergulha na complexidade coreográfica de Tânia Carvalho, cujo espetáculo *Onironauta* foi o último a ser apresentado antes de fecharmos as portas, em março, e José Bértolo dedica-se a observar as articulações que Pedro Costa, Peter Handke e Christian Petzold estabelecem entre a imagem e a representação espectral a partir das protagonistas dos seus filmes. Com a imprevisibilidade dos dias atuais torna-se ainda mais premente a fixação da escrita e da reflexão sobre o que conseguimos apresentar.

Por isso, Pedro Santos Guerreiro observa prospectivamente o que ainda temos para aprender, numa extensão, com o dedo na ferida, das reflexões que foi trazendo no ciclo *Modos de Ocupar*, concebido a partir dos temas dos espetáculos da temporada.

Estes são tempos propícios para sonhar os diferentes futuros, e os artistas que acompanhamos desde cedo têm especial destaque nesta edição. Aos nossos JAA! *Jovens Artistas Associados* foi dada carta branca para que interviessem como o desejassem, vendo estas páginas como mais uma etapa da residência em que tornaram o teatro do seu campo de experimentação. Ana Isabel Castro e a dupla Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo deram asas à imaginação, propondo ensaios visuais decantados do seu trabalho cénico. Também sobre o futuro que fomos construindo se debruçou o projeto P.E.D.R.A. — Projeto Educativo em Dança de Repertório para Adolescentes e foi através do relato da Alice Ferreira, que integrou o projeto em 2018, que nos apercebemos do papel da dança, do movimento, do repertório e da importância de revisitar o passado para poder perspetivar o futuro.

O *Cadernos do Rivoli 07* é o nosso contributo para uma leitura possível dos dias de hoje e do papel das artes performativas como oráculo destes tempos.

Tiago Guedes

Diretor Artístico do Teatro Municipal do Porto

11 O que dirão de nós daqui a 100 anos

Pedro Santos Guerreiro

36 Apresentação do paradoxo

Luís Mestre

58 Poesia, a suprema resistência

Inês Lourenço, Rosa Alice Branco,
Daniel Maia-Pinto Rodrigues, João Habitualmente,
Rui Lage, Filipa Leal, Andreia C. Faria

77 Dos corpos e dos milagres

João Garcia Miguel

108 Carta branca

110 Ana Isabel Castro

116 Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo

122 Diálogos

124 **Partir P.E.D.R.A.**

Cristina Planas Leitão e Alice Ferreira

128 **Transitários**

sobre Israel Galván e Hooman Sharifi

Mónica Guerreiro

134 **Mundos artificiais**

sobre Philippe Quesne e Boris Charmatz

Afonso Becerra de Becerreá

140 **Secar as lágrimas com uma chávena de chá**

sobre Tânia Carvalho

Tiago Bartolomeu Costa

146 **Agnès Varda, além-Varda, a infinita juventude!**

João Sousa Cardoso

154 **As mulheres e os fantasmas de Peter Handke,**

Christian Petzold e Pedro Costa

José Bértolo

164 Worst of

José Maria Vieira Mendes

Ao longo das páginas, José Caldeira fixa os silêncios impressionantes dos bastidores do Teatro Municipal do Porto, no teatro continuado das máquinas, condutas e mecânica em que habitaram sozinhas o Rivoli nos meses de confinamento.

O que soubermos ler

Nas páginas finais do livro que dedicou à história deste teatro, *Rivoli 1989-2006* (Edições Afrontamento, 2008), Isabel Alves Costa (1946-2009) lembrava que a direção de então decidira que a edição do quinto número da publicação *Cadernos do Rivoli* “não fazia sentido”, pela “situação que se vivia no Rivoli”. Se recorro esta passagem é porque me lembro bem da importância que os *Cadernos do Rivoli* tiveram na história das publicações especializadas em artes performativas e no impacto para a gestão e programação cultural.

Em 2017, quando o projeto foi retomado, Nuno Coelho produziu uma belíssima e justa homenagem a Isabel Alves Costa e Paulo Eduardo Carvalho (1965-2010), editando, tal como haviam imaginado, um número dedicado à inventividade da cenografia teatral que passara pelo Pequeno Auditório do Rivoli. Foi como se, ainda que tardiamente, alguma história pudesse ser resgatada da perda lamentável de que falava a então diretora. Não é, assim, inocente que, na sequência do gesto da atual direção, continuado em 2018 num número sobre o corpo e o espaço, coordenado por Gabriela Vaz-Pinheiro, este volume que agora reinicia a coleção continue a numeração lógica. O sétimo volume de *Cadernos do Rivoli* é, desse modo, o reestabelecer de uma coleção que, partindo da programação do Teatro Municipal do Porto (TMP), procura criar pistas de leitura certamente especulativas, sobre o que foi apresentado na temporada que antecede a sua publicação, no caso a de 2019-2020. Sucede que essa foi a temporada de todos os desafios.

Preparada com o desvelo a que o TMP nos habitou — numa profusão de cruzamentos mais ou menos previstos e outros tantos da inteira responsabilidade de quem se vai fazendo espectador — foi atropelada pela pandemia que suspendeu o país e questionou o lugar do próprio teatro na sociedade.

O lugar de onde se vê passou a virtual, as presenças transformaram-se em visionamentos e, quando o regresso começava a ser possível, as condicionantes provaram-se, sempre, contrárias à intensa liberdade de ação e circulação que a vida num teatro pede. E, no entanto, continuaram.

Abandonando a dimensão temática que caracterizava o *Cadernos do Rivoli*, construiu-se uma publicação híbrida, na qual convivem o conto, o ensaio, a análise de espetáculos e filmica, o texto dramático, a poesia, a performance, a imagem e a cenografia.

Aos autores foi pedido que escrevessem, ou daí partissem, sobre como viram — e o que gostavam de guardar — da mais enevoada das temporadas. Mais do que reflexões sobre o que há de ser, distantes que estamos do tanto que ainda temos para aprender, estas são respostas desenvolvidas na total liberdade inventiva da escrita, do desenho, da observação, na conceção e na transformação da palavra dita em imagem escrita. São propostas de análise das múltiplas realidades que os palcos e os ecrãs do TMP puderam mostrar até março, e tiveram de inventar novas formas de pertença depois disso. É a resposta imaginada ao tempo em que estivemos separados, criando brechas na história oficial da suspensão e, no limite do possível, fazer da sua publicação um exercício de programação e de reflexão sobre como pode um teatro continuar a

existir para fora das suas paredes e para lá da efemeridade dos espetáculos que apresenta. Ou na ausência destes.

São hipóteses de leitura do mundo, pensadas para ecoar o tempo que passou no presente que voltámos a reganhar.

São desafios à imaginação, tanto quanto é possível prolongar a experiência da memória.

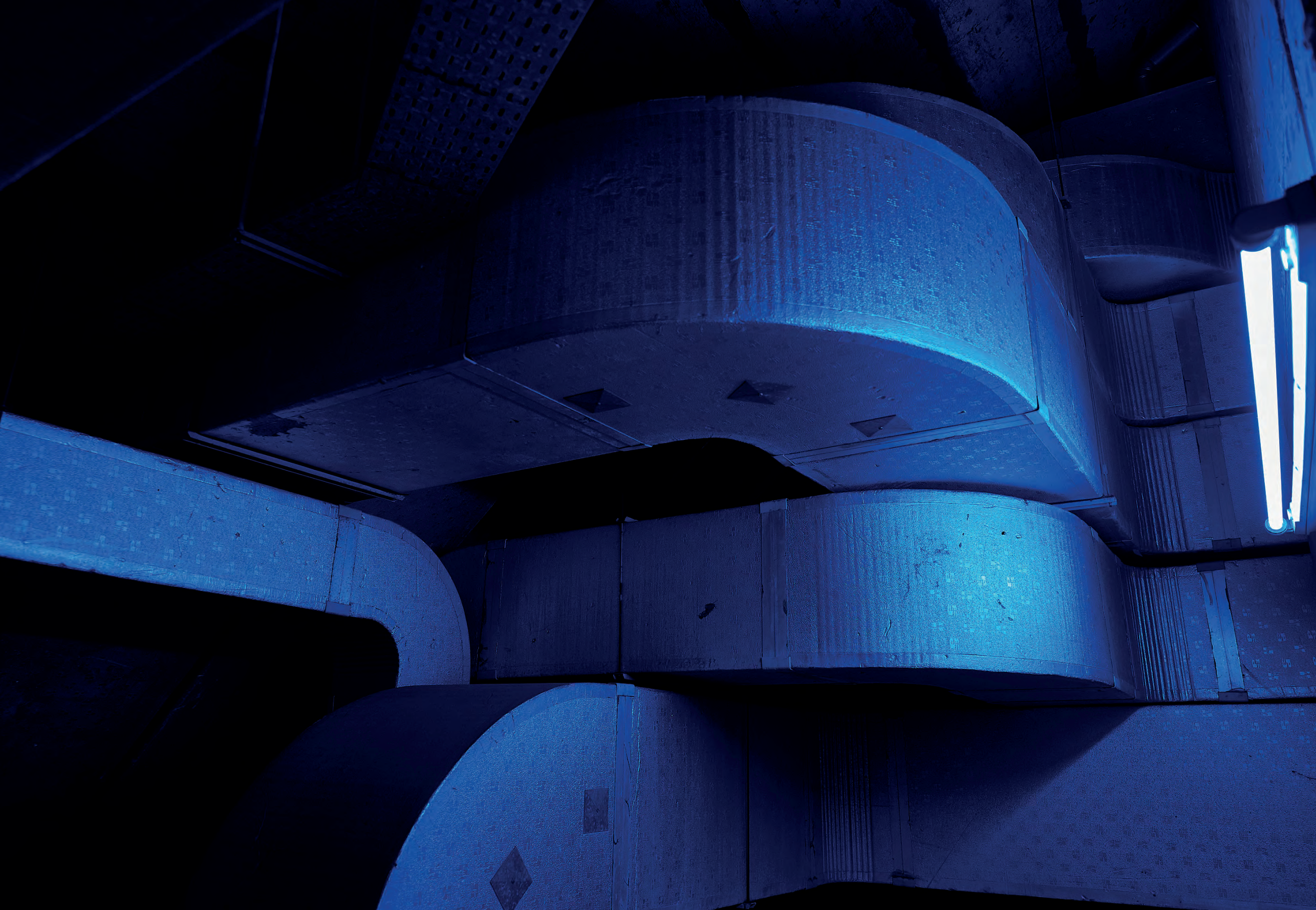
São objetos de escrita e objetos visuais que trazem o teatro, e o que o rodeia, para dentro dos limites das páginas e, na leitura, se podem relacionar com aquelas que sejam referências dos leitores.

São oportunidades para tornar o espectador em leitor, transformando a experiência e a presença físicas em tempos imateriais de leitura.

São rimas sugestionadas pela realidade e pelos questionamentos das verdades que damos por absolutas e adquiridas. São hipóteses de reescrita da história.

No início do poema em prosa *Final*, Luís Miguel Nava (1957-1995) escreve: “Não foi sem dificuldade que este livro rompeu através dos interstícios do mundo até chegar às tuas mãos, leitor, como um deserto a abrir outros desertos, criar uma irradiação simbólica, magnética, onde o branco do papel e o negro das palavras, essas cores que segundo Borges se odeiam, pudessem fundir-se e converter-se nessa outra a que, na enigmática expressão de Sá-Carneiro, a saudade se trava”. O poema termina apelando à forma como sempre imaginei que deveria ser a relação com espetáculos e, neste caso, se esta publicação os substitui, aceitemo-lo como princípio: “Acolhe-o, pois, com benevolência, que chegada a altura, havemos de arder juntos”.

Tiago Bartolomeu Costa



O que dirão de nós daqui a 100 anos

Pedro Santos Guerreiro

Que tivemos medo. Que a pandemia não foi uma descontinuidade, mas um acelerador de crises. Que a emergência do ano pôs a nu a urgência da era. Que reaprendemos o lugar da ciência e desaprendemos o tempo da história. Que estivemos amnésicos de cultura. Que acordámos para a escala da Natureza e adormecemos na escala do Homem. Que quisemos mais Estado e nos responderam com mais dívida, porque o discurso político que havia era prisioneiro do dinheiro que não havia. Que as suturas do sistema estavam a rasgar. Que aprendemos, a bem e a mal, que a única viabilidade entre a fúria e o abandono é a participação política. Que tivemos de reaprender o toque também como metáfora de uma política humanizada. Que percebemos que a desigualdade não é sustentável no tempo. Que o capitalismo desregulado não é sustentável no tempo. Que a mentira não é suportável.

Aprendi, e creio que aprendemos todos, que a mentira não é suportável numa civilização. Sem um caminho possível de referências de verdade não há entendimento e, sem entendimento, vence a força e sobra a violência. Não é possível sustentar uma sociedade sem dirimir ficções. Não é possível ter um futuro se todas as opiniões forem absolutas e todos os factos relativos. E não será possível se as instituições não se resgatarem da desconfiança, e perante elas cegarmos no escuro da credulidade a favor ou no encandeamento contra. Se tudo se anula, resta o nulo. O nulo não existe.

Gostava de pensar que não estou sozinho, que não se trata de termos de sair daqui, mas que é impossível ficar aqui. Pelo que, ou sairemos controlada ou descontroladamente. Em democracia ou despedaçando-a. Venho convocar-vos para a saída controlada, para a participação cívica e, portanto, política. Venho dizer-vos que a pandemia tirou a espoleta à granada que já tínhamos em mãos.

Vai correr tudo bem

Não foi esta a única ingenuidade inicial. No princípio da pandemia houve vários arroubos esperançosos, incluindo o da revelação da vulnerabilidade da espécie e de como ela nos tornaria mais conscientes das limitações da ciência e mais humildes perante a natureza. Ter-nos-íamos mesmo reconciliado com o planeta depois da anúncio de uma verdade esquecida?

Se for sempre ainda para responder, um dia será tarde de mais. Mas há razões para ceticismo. Os sinais revelam-se na impaciência, seja com o que no princípio nos parecia a lentidão do progresso do conhecimento específico, sobre a SARS-CoV-2, ou com a produção de vacinas. Aprendemos que o processo científico demora mais do que o nosso hábito ocidental de instantaneidades desejaria; assistimos a uma corrida por uma espécie de supremacia regional na descoberta da vacina, disputada sobretudo pelos Estados Unidos, China e Rússia, que restringiu o sonho inicial de “ciência aberta” global; preparámo-nos para a corrida seguinte na sua distribuição, com prioridade aos países mais ricos e, em cada um deles, aos cidadãos privilegiados.

Tornámo-nos ao mesmo tempo antropocêntricos e individualistas; e ampliámos a imagem da espécie num espelho convexo ao mesmo tempo que parecemos infletir a força para a mudança do indivíduo num espelho côncavo. É um paradoxo. Se uma espécie que se tem como sendo tão displicentemente poderosa no saque dos recursos naturais for afinal composta por pessoas que se veem como demasiado minúsculas para o dano ou para a reparação, o que pode uma pessoa entre dez milhões de compatriotas ou entre mais de sete mil milhões viventes? É uma pergunta diabólica.

Na lista das ingenuidades iniciais sobre a pandemia, poderíamos incluir outra ainda, a declamação do “todos por todos” como desejo de superação coletiva a um vírus “que nos torna todos iguais” e nos coloca “no mesmo barco”.

O olho nu cedo viu o que as estatísticas, um dia (ou já), demonstrarão: que o vírus aumentou as desigualdades, a exclusão, a miséria; que os primeiros a ir borda fora do mercado de trabalho, foram os precários; que os pobres foram os que menos puderam #staythefuckhome e que as suas casas eram as mais expostas à densidade contagiosa; que os mais velhos alojados em lares estavam mais indefesos; que os países mais ricos teriam meios de suporte hospitalar e social mais potentes contra os efeitos da enfermidade. Não iria correr tudo bem. Nem bem a todos.

Mais Estado menos detestado

Fixemos o olhar em Portugal. Em décadas, nunca como na resposta à pandemia terá havido tão súbita coesão em torno da importância do Estado. A esquerda sentiu-se vingada, a direita justificou a aparente contradição, mas o país, aflito, virou-se para as orientações das instituições públicas e para o socorro do Estado. Esquerda e direita divergiram nas sequências e consequências desse socorro.

Mais Estado significou, numa primeira frente, mais saúde e segurança social. Depois, apoios económicos às empresas. E numa terceira linha mais... tudo: forças de segurança a trabalhar na rua, professores a trabalhar em casa, serviços públicos à distância ou transportes públicos na proximidade. Foi lançado um largo cobertor de apoios ao emprego através de *layoff*, moratórias no pagamento de impostos e créditos, linhas de liquidez com garantia de Estado, nacionalização de

empresas “estratégicas”, contratação de profissionais para os hospitais e para as escolas, subsídios de risco, subsídios de desemprego para mais de cem mil postos de trabalho perdidos só nos primeiros meses, apoios improvisados a recibos verdes, a sócios-gerentes de micro-empresas e a trabalhadores fora do sistema, abonos e subsídios a pais para tomar conta dos filhos e a filhos para tomar conta dos pais, um novo subsídio social generalizado de valor idêntico ao limiar de pobreza...

Isto não foi apenas um *sprint* de medidas para combater a doença, a pobreza e a destruição económica, a maioria das quais teve apoio de economistas de todos os quadrantes para um período transitório de crise abrupta. Isto é a possibilidade de um olhar diferente para o “mais Estado”.

Tipicamente, as discussões em Portugal entre o “mais Estado” e o “Estado a mais” baseiam-se no peso da despesa pública no PIB, na correspondente carga fiscal elevada e no vício ou virtude dos défices orçamentais; na privatização ou nacionalização de empresas; nos salários e benefícios da função pública e na distribuição de lugares a afilhados dos partidos; na burocracia, demora de processos, lentidão dos tribunais e custos de contexto.

Estes pontos de bifurcação ideológica são razoáveis como matéria de debate político, mas a pandemia trouxe outro foco de iluminação além do da intervenção económica em sentido estrito: o de um Estado que garanta serviço público à sociedade e rede social que atenuem desigualdades.

O retrato não é famoso. A resposta dos profissionais do Serviço Nacional de Saúde foi amplamente elogiada na pandemia, mas faltava pessoal, equipamento e infraestruturas, num sistema a rebentar pelas costuras, com filas de espera, dívidas a fornecedores e em que as famílias gastam mais em medicamentos do que vários países europeus mais prósperos. A Segurança Social tem o equilíbrio futuro comprometido pela evolução demográfica, por mais que os governos garantam que não, num país de salários e de pensões baixas. São gritantes as carências em funções do Estado como a Segurança e a Defesa, a Cultura é decimal no Orçamento e centesimal no discurso político, a administração pública está envelhecida e trabalha com tecnologia obsoleta, etc. etc. etc.

A pandemia revelou que, entre as escolhas ideológicas do “mais Estado” e do “Estado a mais”, havia um patamar exigível de entendimento de que fomos abdicando por falta de dinheiro. Podemos divergir sobre se o SNS deve ser público ou reforçar a parceria com privados, mas não sobre a necessidade de ter cuidados de saúde onde e quando eles são necessários. Podemos ser a favor ou contra a subida do salário mínimo e a subsidiação mínima a inativos, mas não sobre o combate à pobreza. Podemos analisar cada investimento público, mas não tolerar escolas onde chove no inverno ou prisões onde a insalubridade é armadilha de ratos. Mesmo quem é contra um Estado de máximos, sabe que os mínimos estão nivelados por baixo.

A consequência desta degradação é a dificuldade de acesso e o aumento das desigualdades. A causa é a armadilha orçamental de uma economia de crescimento baixo e dívida elevada, que gera uma cacofonia entre cismas da direita com a redução da despesa, da esquerda com o aumento da receita e, de todos, com essa proclamação desesperada de que a solução está no crescimento económico. São formas diferentes de olhar para a mesma equação: receitas menos despesas a dividir pelo PIB. É um bloqueio que subverte as escolhas num leilão em que o pregão não é “quem dá mais” mas “quem pede menos”.

Esta submissão orçamental está no próprio discurso político, pouco imaginativo. Ela transformou a política numa arbitragem de carências e numa gestão de declínios. Essa submissão não é falsa, é bem real: há duas décadas que um primeiro-ministro afirmou que “o país está de tanga” antes de se expatriar daqui para fora. É uma das várias confissões feitas por homens com mais informação que os cidadãos comuns, e que desabafam com a existência de um “monstro” de despesa, ameaçam que “vem aí o diabo” de uma quarta intervenção externa, ponderam a “austeridade” quando “não há alternativa” e anunciam “pipas de massa” e “bazucas” de fundos comunitários, enquanto privatizam empresas oferecendo rendas garantidas, pagam para vender bancos, vendem vistos de cidadania europeia como brinde de compras de casa e dão borlas fiscais a estrangeiros que tragam residência.

Dinheiro, dinheiro, dinheiro, todo o processo de escolhas parece uma conversa irreduzível sobre menos dinheiro na política nacional e mais dinheiro da política europeia.

É por isso que não é uma futilidade antever os custos financeiros futuros do combate à pandemia. Portugal entrou em 2021 com a dívida pública mais alta de sempre e uma economia em perda de rendimentos. Foi a União Europeia que se assumiu como o soberano sem que pestanejássemos e, salvando-se a si própria, salvou Portugal do degredo de um novo resgate que, de outra forma teríamos logo estado a negociar, de novo colocando o país entre sentimentos de culpa e acusações de culpados. Podemos acorrer a um balcão de insolvências ou deitar-nos no divã do psicanalista, mas a raiz dos problemas de um país tão dependente e aberto ao exterior não pode ser isolada das doenças gerais.

O capitalismo foi sempre criticado, basta ler o que o filósofo italiano Antonio Gramsci (1891 - 1931) escreveu há um século para encontrarmos alimento de perguntas para a fome de respostas que persiste. Mas há uma vaga de pensamento recente sobre a evolução do capitalismo pós-globalização e de sistema financeiro desregulado, que declara a sua insustentabilidade, pelo crescimento imparável de desigualdades que esse sistema acelera. O francês Thomas Piketty é a “estrela de rock” (como lhe chamou o político americano Bernie Sanders) deste firmamento, mas não é o único. E a causalidade entre desigualdades e novos fascismos é tese abundante entre pensadores de livros rápidos, como o norueguês Rob Riemen, fundador do nexus Institut, ou do historiador britânico Richard Evans.

Há um diagnóstico relativamente consensual sobre a deformação de um sistema: que está a alargar o fosso entre ricos e pobres; que legaliza a evasão fiscal das grandes multinacionais e fortunas; de como essa desigualdade está a descoser as sociedades e a cozer uma lava subterrânea de raiva e frustração entre os povos; que se vai transformando em apoio a discursos radicais de extrema-direita, em discursos autoritários, protecionistas e xenófobos.

Estes alertas apavorados constatarem que o sistema favorece desenfreadamente o capital sobre o trabalho. Eles, que argumentam fracassadamente com a História, encontram-se tanto entre pensadores de esquerda, como Piketty, Sanders e o ex-conselheiro económico de Barak Obama, Robert Reich, como entre economistas liberais. O jornal *Financial Times*, bastião do mercado livre e da iniciativa privada, adotou em setembro de 2019 uma “Nova Agenda”¹ em que propõe “reiniciar o capitalismo” para resolver “a disrupção dos modelos económicos e empresariais estabelecidos”. Economistas representados neste jornal (ou na revista *The Economist*, outro bastião liberal) concordam com a necessidade de regular o sistema financeiro para “enjaular o tigre”, mesmo que diverjam na abordagem e responsabilizem mais a evolução tecnológica pelo crescimento das desigualdades, do que a ação das elites que se autopreservam e portanto devem ser tributadas, tal como defendem pensadores de esquerda. Ambas as perspetivas admitem restrições à iniciativa privada, o que os economistas de esquerda veem como solução e os liberais como ameaça.

¹ Pode ser consultada em www.aboutus.ft.com/en-gb/new-agenda/

Liberalismo não é, na essência, o “laissez faire, laissez aller, laissez passer” económico, é um sistema de pensamento político que se opõe aos sistemas de poder aristocrático e à soberania da força. É por isso preciso cautela na oposição *pop* ao liberalismo. Bem como nos elogios de algumas análises ao crescimento da China, que sublinham as virtudes do capitalismo de Estado.

A China será a próxima grande potência mundial, ante o declínio do Ocidente, que aliás agradeceu o seu sistema: na ascensão de centenas de milhões de chineses à classe média, o Ocidente viu uma força de mudança por dentro, crendo que uma população mais próspera se tornaria também mais exigente nos valores humanistas e democráticos. Este pressuposto está correto e o elogio ao capitalismo chinês deve servir para estudá-lo como aprendizagem, mas não pode transformá-lo num modelo de soberania a copiar, sob pena de concluirmos que o melhor é mesmo “suspender a democracia durante uns meses para meter tudo na ordem”, como um dia desabafou uma ministra das Finanças em Portugal.

O Ocidente oscila entre a resistência ao poderio chinês e o reconhecimento do seu sucesso, mas se cair num encantamento (como alguns pensadores ocidentais de esquerda prenunciam) e idolatrá-lo como modelo, estará a relativizar a opressão iliberal de um país de dirigismo policiado, que faz *dumping* social e ambiental, que extrai recursos no exterior, que não é democrático nem tolerante, e que pratica ou consente o desrespeito pelas liberdades e pelos direitos humanos.

Os pensadores económicos das correntes de pensamento recentes criticam o sistema capitalista, também porque estão aterrorizados com as suas consequências sobre a democracia. Não pretendem abolir o capitalismo, mas regenerá-lo, mudando-o por dentro, e enquanto é tempo. Como? Apelando ao internacionalismo por oposição ao nacionalismo, regulando o sistema financeiro, propondo alterações profundas dos sistemas fiscais e convocando a participação social para a mudança. Para que a mudança seja ordenada e evite ruturas descontroladas, sugerindo que se não for de uma maneira, acabará por ser de outra.

Exagerar e simplificar?

A sobreposição opressiva de todas estas crises foi acelerada pela pandemia. E traduz-se numa complexidade muito mais exigente do que a simplificação dos discursos políticos tende a encenar. “Exagerar e simplificar” é um velho segredo da comunicação eficaz, mas nada é tão elementar como escavar uma trincheira em que se fala sem ouvir. O “nós e eles” é a expressão retumbante dessa hipersimplificação. É uma divisão que se tornou moda sem ser nova: o politólogo e jurista alemão Carl Schmitt (1888-1985) defendia que o liberalismo é uma ilusão de tolerâncias e definia a política como território de violências intermitentes entre amigos e inimigos. O filósofo alemão Hegel (1770-1831), por seu lado, desenhou o mesmo traço quando definiu que as categorias de identidade não podiam existir

sem um oposto com que pudessem ser contrastadas: há bem se houver mal, haverá um nós se existir um eles. A diferença é que a simplificação acelerada pelas redes sociais, e alimentada pela fúria, está viciada na autossuficiência do monólogo e na surdez ao argumento contrário ou ao pensamento divergente.

Isto não é uma lição de moral. Afinal, também este texto é feito para persuadir, ainda que metralhando mais palavras do que as que municiam as frases-tiro eficazes. Isto é sim uma proposta trabalhosa, trabalhosa para si, como para mim. A de que sejamos cidadãos atuantes e politicamente ativos, porque informados, e não enformados acriticamente pelo pensamento dos outros.

Portugal não é uma sociedade particularmente ativa, o que desgraçadamente se cristaliza nas taxas de abstenção eleitoral, que um dia arrisca a pôr em causa a legitimidade do voto. Mas também se observa na abstenção pública durante as legislaturas. Ora, as escolhas políticas resultam não apenas da representatividade parlamentar delegada nos atos eleitorais, mas também, e em grande medida, da pressão quotidiana de uma sociedade ativa. Quando, em 2012, estava o país sob intervenção financeira externa e o governo quis descer a taxa social única às empresas, subindo a dos trabalhadores, ele não estava a ser irracional, a medida quadrava nas folhas de cálculo. Estava, para mais numa fase de fortes cortes de rendimento, a ser estupidamente inteligente, propondo um desequilíbrio entre capital e trabalho.

Foi o clamor social que demoveu a decisão política e arquivou a medida. Como este ruidoso exemplo há dezenas de outros que acontecem todos os dias. E há dezenas que não acontecem.

Perante a opressão deste sistema que sentimos como armadilhado, as reações fáceis são o abandono ou a fúria. A primeira é fria, a segunda é quente. A primeira é a desistência, esse niilismo que, nos anos 1960, os filósofos existencialistas tanto temeram, porque cedia acriticamente à decisão ao poder instituído, tendendo à autopreservação do privilégio. A segunda reação conduz ao fanatismo e à radicalidade explosiva, dando força a quem grita mais alto contra o poder estabelecido. Simplificando: o niilismo ajuda a inércia do sistema, a fúria decapita-o. Ambos abdicam de regenerá-lo. É por isso que, acredito, estas posições são as mais fáceis mas também as mais perigosas, como nos ensina a história da primeira metade do século XX.

A posição difícil entre o abandono e a fúria não é estar no meio, porque no meio não está a virtude, está a mediania e, portanto, a provável mediocridade. A posição difícil, porque trabalhosa e talvez angustiante, é a de se informar, ouvir posições contraditórias e depois pensar pela própria cabeça e participar corajosamente no debate. A participação social conduz à ação política. E se se deixa a participação exclusivamente aos radicais de extrema-direita, que por natureza são envolvidos, então a ação política será balizada por esses termos, seja ela a favor ou contra eles, mas sempre em função deles.

Veja-se a resposta da União Europeia à pandemia. Ela foi muito justamente elogiada em Portugal, mas pelas razões erradas: houve mais dinheiro a fundo perdido, o Banco Central Europeu na prática emitiu moeda e foram declaradas férias nas regras orçamentais. Mas o que esteve por detrás dessas decisões foi uma política europeia diferente da que por exemplo norteou a reação punitiva na crise das dívidas soberanas de há dez anos. Três mulheres (a chanceler alemã Angela Merkel, a presidente da Comissão Europeia Ursula von der Leyen, e a diretora do Banco Central Europeu Christine Lagarde) e um homem (o Presidente francês Emmanuel Macron) criaram uma nova liderança europeia que não só rompeu a virgindade das emissões conjuntas de dívida como declarou a caça fiscal a grandes multinacionais que, através de plataformas eletrónicas, prosperam na Europa criando poucos postos de trabalho e pagando ainda menos impostos. A eficácia do ataque está por verificar, e infelizmente a União Europeia está a ser mais retraída no ataque a *offshores*, mas a resposta à pandemia pode mesmo ficar na história como a viragem da UE enquanto espaço de coesão política e não apenas de subsidiação de uns para que façam comércio com os outros.

A que se deve esta mudança? Às características específicas da pandemia, que fez vítimas globais sem culpados concretos. Mas também ao medo do crescimento da política radical, numa Europa que se cindia em nacionalismos (de que o *Brexit* foi a expressão mais clamorosa, mesmo que não a mais

bruta), onde as liberdades iam sendo obliteradas em países como a Polónia e a Hungria, e em que a extrema-direita ganhava deputados nos parlamentos. A resposta comunitária não aconteceu só pela solidariedade benevolente, mas por procurar, no apoio aos cidadãos, a dissuasão ao seu abandono ou fúria.

Portugal não tem força para, sozinho, aniquilar *offshores* ou tributar multinacionais, salvar o ambiente ou regenerar o capitalismo. Mas, não só participa em decisões europeias, como tem partidos políticos que representam escolhas dos eleitores. Ser um cidadão ativo, não é apenas engrossar correntes de opinião rápida, mas criar espaço político. Sim, a pressão pública cria espaço político.

No ano da pandemia, tínhamos no Parlamento partidos moderados da social-democracia europeia, partidos de esquerda que moldavam decisões de governos minoritários favorecendo o peso do Estado e os rendimentos dos trabalhadores, partidos de direita que defendiam a iniciativa privada e alertavam para os sobrecustos do Estado, tínhamos representação ambientalista, liberal e de extrema-direita. Não foram estes partidos que criaram eleitores, foi o contrário.

Há espaço para mais representação, seja por reconversão de partidos atuais ou por surgimento de novos movimentos.

Não temos sido propriamente pioneiros em propostas políticas, basta ver que um partido liberal chegou à Assembleia da República com vinte anos de atraso e quarenta anos de deslumbramentos por

Margaret Thatcher e Ronald Reagan, chefes executivos do Reino Unido e EUA nos anos 1980. Mas não temos, por exemplo, representação de esquerda liberal, dois termos que em Portugal parecem aliás contraditórios. Partidos que proponham um Estado que garanta serviços públicos de qualidade e abrangência territorial e, ao mesmo tempo, defendam a iniciativa privada, a concorrência regulada e a existência de um sistema institucional forte e transparente de entidades independentes e com meios para servirem de freios e contrapesos.

É aqui que a perda do toque inaugurado pela pandemia entra como metáfora política. O isolamento e a solidão, o medo de abraçar, de respirar perto, de beijar ou de apertar a mão terão consequências na nossa saúde mental e no nosso relacionamento. Não sabemos quanto tempo mais demoraremos a recuperar o gesto, e se, no fim da pandemia, não explodiremos em festa contra o distanciamento ou permaneceremos retraídos num trauma. Mas esta perda do toque é também uma imagem fortíssima da desumanização da política e da economia.

Não serão a desigualdade e a miséria consentidas por uma desistência política que sacrifica os mais fracos? Não será a evolução tecnológica tendente a aproximar o mundo enquanto afasta as pessoas? Não será a volúpia do futuro, com inteligência artificial e algoritmos que evoluem sem intervenção humana, um filme de realidade científica em que o homem não encontrou um lugar mais definido? Não será a persistência da produção ao mais baixo custo uma legitimação da devastação de recursos naturais e humanos?

Se a pandemia tiver um final feliz, a esperança estará no que é humano, no que é sensível e criativo, e numa política também ela humanizada, inclusiva, solidária. Mas exigente e autoexigente. E para uma exigência esbaforida, precisamos de chão comum, de possibilidades de entendimento, de confiarmos nos cinco sentidos em vez de nos atribularmos em infinitos sextos, na razão (e imaginação) antes da intuição. Para isso, é preciso uma informação que possa servir-nos de referência para a formação de opinião e movimento participativo.

Eis o corolário: se a pandemia acelerou as tendências explosivas, e a resposta ao caos será sempre política; se a política deve ser pressionada por uma cidadania ativa e informada para proteger as democracias dos vírus populistas que as podem destruir, então, temos de nos preocupar com a matéria-prima do pensamento: a qualidade da informação.

O espaço público é o lugar de onde se fala, como define o filósofo alemão Jürgen Habermas, o que pressupõe que é também o lugar de onde se ouve. Não pode ser o lugar onde ecoa quem grite mais alto, e onde prevaleçam as acusações difamatórias que matam civicamente pessoas, ou as declamações simplórias em que “eles são todos iguais”. As *fake news* tomaram conta da perceção pública, e dominam o ponto de partida das discussões sobre democracia, no mesmo passo em que a comunicação social é vista como parte do sistema a abater, e se afunda numa crise económica devastadora que destrói jornais, jornalistas e tempo para pensar.

Não quero oferecer uma sova de argumentos sobre as soluções para o jornalismo, mas quero convocar-vos para se interessarem por elas, com a mesma exigência crítica com que precisamos fazê-lo em relação a outras instituições, começando por não pregar o caixão com pirataria de edições e contra a partilha de valor entre redes sociais e produtores de informação ou criadores artísticos, que não querendo matar a Internet, querem poder viver com ela em regime de comércio justo.

Não quero pregar sermões sobre a indispensabilidade do jornalismo, e da criação artística, para o processo democrático, cuja relativização ocasional sempre me surpreende, mas quero dizer que o medo também vive nas redações ou nos palcos quando se estabelecem limites de autocensura com receio de perder o que já se apresenta minguate. Esse medo não se vê, porque não está no que se faz e se diz, está no que não se faz e não se diz. É o medo de desafiar, de pôr em causa, de romper, de ir contra, é o medo que põe os lençóis na cama do nivelamento por baixo.

A mentira não é suportável

Não é possível conversarmos, e entendermo-nos uns com os outros, se não tivermos referentes, se descrermos das estatísticas oficiais, se nos enfileirarmos nas narrativas políticas desintermediadas em telegramas no Twitter, se não pudermos saber mais se o que alguém diz é verdade ou é mentira, se não tivermos a coragem de perguntar e de procurar a resposta. Esses referentes não são só os jornalistas, é também quem faz análise crítica,

são as instituições democráticas que vigiam o poder, são os criadores artísticos, são os cientistas de várias ciências, são os políticos se expuserem as frivolidades e perfídias dos que mentem. É cada um de nós.

A mentira não é suportável numa civilização. Se a regulação não chegar às redes sociais, se os jornais não encontrarem uma viabilidade de pluralismo, se as instituições não se recredibilizarem, se abdicarmos nós próprios de procurar os factos e as fontes de confiança, se duvidarmos sempre dos factos e da ciência, se cada denúncia for pervertida na descredibilização do denunciante em vez de reconvertida na verificação do que é denunciado, então, entregar-nos-emos à manipulação e à combustão espontânea. O espaço público anula-se, e a invisibilidade que a pandemia trouxe torna-se num modo de estar, depois de ser, e depois de existir.

Este não é, paradoxalmente, um credo pessimista. É a certeza de que não restará alternativa a encontrar um caminho de restabelecimento de referências, desejavelmente dentro da lei e do quadro institucional que fortalece as democracias, sob pena de um sistema de falsidades funcionar como chuva de meteoritos que produzirá uma extinção. O contrário da verdade é a mentira, mas o contrário da ausência de verdade não é a ausência de mentira, é o vazio. O vazio não existe. E se a verdade vier sempre ao de cima, então a verdade virá sempre de baixo. Ou a mudança se faz dentro do sistema e com a nossa e vossa (e tua) participação, trabalho e coragem, ou se fará após uma rutura súbita. Ou a bem ou a mal.

O que dirão de nós daqui a cem anos é o que dissermos nós a partir de agora. Este texto dá como resposta uma proposta, uma proposta otimista porque pré-distópica, para saber tirar a máscara no espaço público depois de ser obrigado a pô-la na rua: mudar o sistema capitalista por dentro para defender a democracia. Conseguir humanizá-lo não por pena, mas por integração, igualdade e justiça social, porque só assim se impedirá a rutura popular. Isso exige política de coragem e lei que regule. Isso exige mais Estado e mais iniciativa privada, que, não sendo pratos opostos da balança, podem ser o seu fiel.

Um Estado que firme as suas funções não apenas na Defesa ou na Segurança, mas na segurança social, anulando a pobreza e atenuando o desvalidar temporário; na saúde, garantindo socorro e prevenção em todo o território; na justiça, na investigação mais alargada e na sentença mais rápida; na educação, reforçando a formação humanística desde criança até ao fim dos cursos técnicos, incluindo história, filosofia e literatura; na cultura, para sabermos de que terra somos e para que terras podemos ir.

Este será um Estado com mais despesa e que precisa de coletar mais receita aos rendimentos que se evadem, aos lucros que se dissipam no éter e aos patrimónios desproporcionais. Não é para sacar, é para redistribuir e reequilibrar a vertigem entre capital e trabalho. Mas para isso é preciso lei - e uma lei supranacional -, o que significa força política dentro da União Europeia e, partir dela, nos acordos diplomáticos e comerciais. Para

tributar justamente também as grandes multinacionais; para neutralizar os oásis tributários dentro da UE (Luxemburgo, Holanda, Irlanda, Malta) e retaliar contra os paraísos fiscais fora dela; para dificultar as possibilidades de um sistema financeiro que pende para a desregulamentação porque tende para a ganância; para criar sobrecustos na insustentabilidade de recursos.

Mas mais lei também para favorecer a economia de mercado e a iniciativa privada regulada e, assim, a inovação, a criatividade e o risco. Mais lei e financiamento, ainda, para garantir instituições democráticas fortes e independentes, que assim vigiem e se recredibilizem, para que saibamos de novo em quem confiar, em quem acreditar, e assim regular também o excesso de poder das redes sociais, na sua apropriação excessiva de riqueza, na sua desproteção de dados, na sua autoviciação de informação. E, mais, restabelecer a “economia” dos artistas e dos jornais, na redistribuição de direitos de autor e no combate à pirataria, para que estes possam investir em criação, jornalismo e tecnologia, sem a carência que corta asas e o medo que faz voar baixinho. O futuro será político ou será o caos.

Esta propostas não sugerem a fulminação, mas a coragem do caminho entre o abandono e a fúria. A força de uma opinião pública informada serve para que a sociedade ativa pressione a política, e participando na política, permita criar mais espaço político que curto-circuite a desigualdade e dissensão, que de outra forma acabarão por irromper como espeto.

Enquanto a pandemia parou o tempo nas nossas vidas, acelerou o tempo no tempo. Entrámos em apneia enquanto o reóstato aumentou a intensidade da corrente elétrica num longo inverno. Mas é hoje que decidimos, individual e coletivamente, as escolhas para a próxima década deste século. “O que dirão de nós daqui a 100 anos?” é uma pergunta do dramaturgo russo Anton Tchékhov, nestas palavras e noutras, em *O Tio Vânia* e em *As Três irmãs*. Podemos aplicá-la às nossas ações e inações de hoje, seja na resposta à pandemia, no meio ambiente, na regeneração do capitalismo, na exigência de informação e autoexigência de pensamento, na nossa participação política ou na defesa da democracia. Noutra peça de teatro, *A Gaivota*, Tchékhov cita *Hamlet*, em que Shakespeare invoca “os melhores atores” para este “poema ilimitado”.

A história é um livro aberto. Estes são os meus sessenta parágrafos, de respostas fechadas e propostas em aberto. Uma proposta é um endosso. O próximo parágrafo é seu. ■

Pedro Santos Guerreiro,
nos idos de outubro de 2020



Apresentação do paradoxo

Luís Mestre



Tentar escrever sem a possibilidade de se entregar a várias horas de caminhada num ritmo acelerado é fortemente desaconselhado.

Michel Houellebecq
EN UN PEU PIRE — réponses à quelques amis
4 Maio 2020, France Inter

“Como é que se fala sobre este paradoxo?”, perguntou-me a voz ao telemóvel. Não faço ideia, pensei. Nem como escrever. Ou como começar. O meu dia tinha sido igual a tantos outros, enfim, tinha-me escapado.

Saí de casa; na rua esperava-me uma luz dourada, quente.

Ao fundo, as gruas dançavam ao som de metal e vozes invisíveis; tentavam auscultar as pulsações mecânicas para encontrar um ponto zero em uníssono, para depois partirem numa coreografia profícua, mas bela, para o seu desígnio: um novo monólito erguer-se-á, impávido, sereno, perante a cidade atormentada (pela doença). Só os gigantes são capazes de romper uma cidade privada de movimento.

A Rua Cinco de Outubro estava transformada num cemitério de automóveis, as massas metálicas jaziam frias dentro dos limites brancos. Os pneus deformados acusavam a catalepsia. Em cada rectângulo desenhado no asfalto, uma sepultura. O funcionário da estação de serviço da BP tinha um monte de revistas à sua volta. Socorreu-se delas para combater o tédio. Pensei em interrompê-lo, mas quando me aproximei do postigo não houve qualquer reacção à minha presença. Continuou imóvel, morto como um carro. Desisti de me reabastecer de nicotina e continuei a caminhada em direcção da Praça Mouzinho de Albuquerque.

Num dos pequenos espaços relvados, encontrei um casal de turistas. Estavam deitados, exaustos. A seu lado, uma mala de cabine com a *Union Jack* estampada; são um casal de jovens britânico. O nome dela era Cat, diminutivo de Catherine; e ele John, um nome comum para um homem comum. Cat era uma *wannabe princess*, presa ao seu amor de adolescência. Ficaram sem local para dormir quando o confinamento começou e a estadia no hotel de três estrelas terminou. Sem possibilidade de regressar e sem *plafond* no cartão *Revolut*, o ensaio para a lua-de-mel acabou. Estão noivos, mas Cat começa a perceber que ele não é, e nunca foi, o seu príncipe encantado. Bateu no fundo com este John. O seu olhar está preso nas flores que o vizinho do fim da rua, Carl, lhe trouxe quando fez dezoito anos. Ela recusou-as; estava comprometida com o John desde os quinze anos. Pensa onde estaria Carl: provavelmente concluiu a Faculdade de Medicina numa especialidade estranha, podologia ou nefrologia, e reside num *loft* no norte de Londres que comprou com a ajuda dos pais; ou vive com a sua futura mulher algures no leste de Londres. Cat pergunta-se porque recusou as flores e se manteve num regime de exclusividade com John. A espaços, podia ter saído com colegas e amigos, beber uns copos e, noite dentro, deixar-se ir no banco de trás com o jovem que lhe ofereceu a boleia para casa. Mas preferiu manter-se no sofá da sala com o John a ver *sitcoms* e sonhar com o vestido de casamento.

Será que o Carl pensaria nela nos intervalos das consultas?

John estava adormecido quando despertou num sobressalto: as gaivotas que povoavam a rotunda aproximavam-se e grasnavam sons estridentes. Estas aves marinhas são animais nojentos e cruéis. Pré-históricas. Aves gigantes, pterodáctilos pequenos. Ameaçadoras e territoriais, com bicos fortes e compridos e membranas nas patas, fazem ninhos no solo. Aproveitavam a ausência humana para dominarem e conspurcarem a rotunda. Muito brevemente, Cat e John teriam de encontrar outro local para pernoitar.

Encaminhei-me na direcção da Praça da República. Momentos depois, encontrei uma ambulância abandonada junto ao Bairro da Bouça, na Rua da Boavista. As luzes azuis do veículo complementavam o crepúsculo. Entrei no bairro e vi dois bombeiros, numa operação sincronizada, a retirarem uma maca pela janela. A idosa que transportavam estava sem sentidos; seria melhor assim. Durante todo o procedimento, os dois homens exprimiram um esgar de nojo. Percebi, quando passaram por mim, que a paciente estava ensopada nas próprias fezes. O odor pestilento entrou-me boca adentro provocando-me vômitos. Um deles riu-se.

A estação de metro da Lapa estava logo ali. Perguntei-me se haveria circulação.

Subi a rampa e vi, pela primeira vez, um grupo de *graffiters* a actuar em plena luz do dia. Os animais nocturnos estavam organizados e munidos de mochilas cheias de latas. O movimento constante aparentava uma versão de *Lick* dos Bang On A Can. Trabalhavam num único mural; nada de coisas distintas ou *tags* ruidosas. Escreveram ANTROPOCENO em letras garrafais, ao estilo Yoko Ono, na parede norte do bairro. Quem passasse de metro teria uma vista privilegiada do dispositivo artístico.

Existem várias teorias acerca do início do antropoceno. Não há um *official data*. Alguns defendem que se deu no século XVIII, quando a actividade humana provocou um forte impacto no ecossistema do planeta; outros consideram que o grande mal começou mais cedo, com o advento da agricultura ou com o aparecimento do Homo Sapiens, como exemplos. Nestas questões é comum responsabilizar um rosto indefinido: um certo grupo ou, neste caso, a população mundial.

É como culpar o coro grego pelos eventos trágicos do drama.

Creio que o herói épico teve uma palavra a dizer, ou neste caso dois (anti-)heróis. O primeiro foi Thomas Edison, que contribuiu com um elevado número de ideias e invenções que produziram um gigantesco

salto tecnológico e científico que viria a caracterizar, e alterar, o comportamento de várias gerações e a sua relação com o planeta Terra. Durante o século XX operou-se uma revolução material e científica, dissimulada e furtiva, de carácter destruidor. Tudo o que se seguiu contribuiu para a falência do planeta. Edison dizia que ‘O génio consiste em um por cento de inspiração e noventa e nove por cento de transpiração’. Ele inventou a bateria eléctrica, o microfone, o fonógrafo, a embalagem a vácuo, etc.; mas a sua criação mais conhecida é a lâmpada eléctrica de incandescência. Não inventou a luz, mas trouxe-nos o início das trevas. O segundo é um teórico chamado Edward Bernays, que combinando ideias de um sociólogo, um neurocirurgião e do seu tio, Sigmund Freud, o pai da psicanálise, concluiu que as pessoas são manipuláveis e que seria possível, sem grande dificuldade, condicionar as suas acções e decisões. Tornou-se um visionário das relações públicas e da propaganda. Não tardou que os governos, as corporações, e os conglomerados industriais se servissem das suas ideias para criar técnicas infalíveis de *marketing* e monopolizar as grandes massas. Foi, sem dúvida, um dos homens mais influentes do século XX. Transformou a sociedade num jogo soma-zero.

Aguardei o metro para depois desistir dele. O trilho, semelhante ao do comboio, perdia as suas paralelas e juntava-se na direcção do túnel. Segui viagem nessa direcção. Em poucos minutos, vi-me enclausurado numa

máquina gigante negra de ressonância magnética. Sob uma desoladora escuridão, sem luz ao fundo, encostei o meu ouvido a uma das paredes e aí ouvi algo mecânico. Eram pequenos ruídos; a pulsação de um animal.

Tic-tic-tic-tic.

Um número infinito de pulsações.

Era algo incrível; não lhe sentia o cansaço.

Percebi que era imortal; e que não pararia de bombear energia e *bits*.

Aquilo hipnotiza-me. Todos aqueles sons.

E fiquei dormente, como num sonho dentro de um sonho.

Não consegui suportar tudo aquilo. Aquele momento. Aquele cosmos miniaturizado com um número infinito de estrelas pulsantes: nano-dispositivo, nano-electrónica, nano-robótica, nano-memória, nano-física, nano-algoritmo, nano-decisões, nano-código, nano-tudo. Micro-universo; um novo mundo que afecta a nossa vida em todos os territórios. Este animal vivia num estado acima dos mortos e abaixo dos vivos. Senti-me só, durante horas, minutos, não sei. Com um sofrimento esgotante. Obscuro. Como uma sombra. Eu era a minha sombra naquela caverna negra e tecnológica.



No final do túnel, antes da estação de metro da Trindade, subi a pequena encosta relvada para evitar a força de segurança contratada para fiscalizar os passageiros e as estações.

Existe uma cada vez maior neandertalização das forças de segurança privadas; são gente que só está bem a destratar e a ameaçar. Vivem para a confrontação. A evitar, portanto.

Com ou sem bilhete.

De súbito, senti o bolso a vibrar: o telemóvel.

A voz do meu pai.

Há quinze anos que não tinha notícias dele, e isso era uma boa notícia para mim. A última vez que o vi, embora não tenhamos trocado uma palavra, foi no enterro da minha mãe. Todo o funeral foi preparado até ao mais ínfimo pormenor. Havia uma enorme tabela com instruções rigorosas e observações; e um horário, ao minuto, para ser cumprido escrupulosamente. Se retirássemos o caixão de cena e colocássemos um jovem casal, poderia ter sido um casamento. O planeamento foi deixado pela minha mãe, a responsabilidade da execução foi do meu pai que mais parecia um mestre de cerimónias do que um viúvo. A igreja tinha milhares de rosas brancas, que deixavam um perfume intenso no ar; todo o trajecto até à campa do cemitério estava cheio de pétalas; e, depois da

descida do caixão, foi servido no pátio lateral da igreja um enorme cocktail com todo o tipo de canapés, tábuas de enchidos, queijos, manteigas, patês, cremes para barrar e saladas variadas. A carta de vinhos era generosa;

decidi-me por um belo Syrah da Península de Setúbal.

Permanece um enorme mistério acerca das razões que levaram ao suicídio da minha mãe.

(Permanece um enorme mistério acerca das razões que levaram ao suicídio da minha mãe.)

O ser humano mais cruel que conheci sofria de Perturbação Narcísica da Personalidade desde a adolescência e era incapaz de qualquer afecto ou sentir qualquer empatia. Não me recordo de receber um único carinho. Algo de oculto aconteceu. Qualquer coisa espoletou uma série de acontecimentos que acabariam no seu suicídio. A queda foi rápida e brutal. E uma enorme surpresa para todos. O suicídio é algo pouco comum numa pessoa diagnosticada com aquele transtorno. O meu pai nunca tomou posse ou se responsabilizou de um único acto da sua vida. Isto inclui pelo menos uma filha bastarda, o meu nascimento e uma gravidez indesejada.

(Fui sempre tratado como um estrangeiro.)

Tudo o que lhe acontecia de negativo fazia parte de um grande conluio dos que o rodeavam; amigos, família ou colegas de trabalho. Defendia-se: não provocou um único acontecimento negativo na sua vida e nunca fez nada de errado. O telefonema inesperado incluía um convite para almoçar; desejava falar-me. Respondi-lhe que estávamos a falar naquele momento. Os almoços ou jantares com o meu pai acabavam mal, na maior parte das vezes por excesso de álcool; não parava de beber; fazia-o como se não houvesse amanhã. Após uma longa pausa disse-me que ia viver com uma mulher; sentia-se bem com ela e precisava que alguém cuidasse dele. O meu pai esperava uma resposta, não sei de que tipo; compreensão ou até apoio. Nada disse; ele desligou.

Enquanto embolsava o meu telemóvel, reparei numa jovem com vinte e cinco anos no máximo: munida com um iPhone na mão esquerda e auscultadores Beats brancos, dançava na área verde que compõe a entrada superior da estação. Vestia um fato de peça única, de neoprene fino, e calçava umas *trail* da Asics com cores fluorescentes. O seu corpo, com um contorno bem delineado pelo fato, tinha um formato de ampulheta. E pelos movimentos que produzia, ela sabia destacar os seus pontos fortes. Nessa altura reparei que as suas nádegas formavam um coração absolutamente perfeito. Dançava sozinha ao som de música que só ela ouvia.



Este fenómeno começou recentemente em Londres: as pessoas que costumavam fazer *jogging*, devido às dores nos joelhos e nos tornozelos, começaram a fazer algo que proporcionava menos carga nos seus corpos, reduzindo o número de lesões. É possível que tenha sido inspirado numa cena do filme *A Lagosta*, de Yorgos Lanthimos. Esta prática tem pontos positivos: permite exercício físico em espaço aberto ao som de boa música e nenhuma interacção; no outro extremo, temos a aula de ginásio cheia de gente faladora com baixa auto-estima, música de qualidade duvidosa e um instrutor ordinário aos gritos. Um grupo em *burnout* a tentar sobreviver *versus* um gigante, a dançar a solo, capaz de conquistar o mundo.

Desci a Rua de Camões e recordei o meu soneto preferido; em que o tormento do Poeta é a sua alegria. Fiz dele um bordão:

**“Em que pensamento eu...
Em que pensamento mereci eu ficar vencido;
onde fiquei vencido, onde mereci ficar vencido;
vencido fiquei.
O meu tormento é glória,
glória-tormento;
perco-me, vendo-me perdido;
atrevo-me, perco-me.
Perdido em contemplação,
na contemplação de vós;
a contemplar-vos com a alma perdida, alma rendida;**

que ficará desfeita em lágrimas. Em lágrimas desfeito, eu.

**Depois da alma, perco a vida;
mil vezes esta vida;
que vive para vos contemplar.
Em que pensamento eu...
ninguém o mereceu.”**

Foi com alívio que vi que as estátuas nas Praças do General Humberto Delgado e da Liberdade não tinham perdido a cabeça ou mudado de cor. O Ardina segurava um *tablet*; queixava-se do sinal fraco de *wi-fi*.

Desci para a Praça de Almeida Garrett e fiz uma pausa para fumar em frente à estação de S. Bento. (Recordei uma viagem nocturna de *wagon-lit* Assuã-Cairo; a carruagem-bar não era um espaço amigável para um rosto europeu; por um acaso sem importância desencontrei-me com um homem da renascença, o *Sir Peter Ustinov*.) Instantes depois sou abordado por dois agentes da Polícia; o carro eléctrico parou sem qualquer ruído. Um deles diz-me, sorrindo: “A viver a distopia na rua?”. Se for uma distopia *light*, sim; pensei eu. “Estamos longe de comer o pastor-alemão do vizinho no espeto na nossa varanda e a viver de morfina; construir barricadas e lançar petardos nos átrios dos museus; ou assistir à revolução da classe média provocada pelo pequeno mas insuportável aumento das taxas dos parquímetros numa das zonas média-alta da cidade, local esse que se torna no abrigo dos agitadores. O rato não se tornou na moeda de

troca...”, retorqui. “Oh, temos aqui um subversivo! Leu isso nos livros?”, pergunta o outro. “Vi num *Arranha-céus* com *Gente do Milénio* numa *Cosmópolis* distante.”, respondi. “Ponha a máscara, vamos revistá-lo!”, saem do carro deixando as portas abertas.

A revista acaba numa desilusão: tabaco, isqueiro, chaves e telemóvel. Após conferenciarem num tom baixo, decidem confiscar-me o isqueiro. “Meta-se em casa!”, ordenam eles antes de partirem no veículo silencioso.

Subi a Rua da Madeira; no topo teria uma visão do interior da estação: estava deserta e cheia de luz. As toneladas de aço e de ferro resistiam à tensão insuportável da imobilidade. Os trabalhadores portuenses, os *auvernienses* de Portugal, não estavam; seriam aos milhares num dia normal. No entanto, o amor extremo e insalubre pelo trabalho permanecia vivo e continuava a extrair-lhes forças, mas em local privado.

Criou-se um novo modelo, impetuoso e constante: o teletrabalho; a neo-santificação.

Onde o prazer é proibido.

O trabalhador atomizado sacrificou o seu lar: mais tarefas, mais ansiedade, mais angústia, menos contemplação;

nenhum coito.

Com a mente e o corpo esgotados, o *auverniense* esvazia a sua alma.

O meu joelho direito começou a ceder; sentei-me nos degraus.

De repente, dei por mim na Avenida de Rodrigues de Freitas; talvez devido a um acto de noctambulismo. Devo ter adormecido. O joelho piorou. A avenida estava envolta em penumbra; parte da iluminação pública estava fundida ou desligada; pareceu-me lógico na altura. As tílias centenárias aborreciam-se com a monotonia: não havia movimento, o vento tinha desertado; sobrava-lhes a estática Lua. Enquanto seguia na direcção da Rua do Heroísmo, ouvi uma voz. Olhei em volta; nada; ninguém. Recomecei a andar e a voz interpelou-me; parecia chamar-me. Parei e esperei que me encontrasse. Surgiu da sombra uma mulher com traços que me eram familiares. Magra, pele clara e brilhante, os olhos luziam como duas estrelas, tinha um sorriso sereno mas enganador. Na sua pele habitava a fúria contida de um tigre à espera da presa.

Perdi-me à procura do seu nome.

“Procuras o meu nome?”, perguntou.

Não esbocei qualquer resposta.

Ela começou a caminhar, os seus passos eram silenciosos; decidi segui-la.

Mal entrámos no apartamento desapareceu para a casa-de-banho. Fiquei sozinho numa sala minimal: havia ao centro um sofá castanho de couro ruidoso; na parede, em frente, estavam colados milhares de *post-its* de diferentes cores. Fiquei vários minutos a tentar absorver aquilo tudo. Vi rabiscos de todos os tipos, frases sem sentido, calão e um jargão que não reconheci; uma cartografia de projectos frustrados. Recuei e constatei que aqueles pedaços de papel formavam um mapa do centro de Paris; um percurso destacava-se: começava numa rua por detrás de Saint-Étienne-du-Mont, passava pela Place de la Contrescarpe, depois Rue Mouffetard e terminava na Avenue des Gobelins. Sentei-me no canto direito do sofá, e quando atirei o meu braço para fora dele encontrei um copo e uma garrafa de *Talisker Dark Storm*, feito na ilha de Skye da robusta Escócia.

(Devem ter passado uns vinte anos desde a última vez que o bebi. Recordei-me da forte influência do carvalho e do seu final quente e longo.)

Peguei no copo; bebi tudo de um só trago. Servi-me de novo e esperei-a.

Momentos depois, ela entrou transtornada; o seu olhar tinha-se alterado, as estrelas tinham desaparecido: “O melhor é continuarmos longe um do outro.”, disse. Seguiu-se um silêncio mais embaraçoso para ela do que para mim. Percebendo a deixa, acabo o whisky; ela

sorriu. Enquanto saía deste *myse-en-abyme*, imaginei-a madrugada adentro a vaguear pela cidade com as forças que lhe restavam; não conseguindo estar sozinha, não conseguindo estar com ninguém.

Perdi-me na rua: estaria entre um Duque ou um Visconde; talvez um Barão. Continuei sem destino certo. Os castanheiros-da-índia tomaram o lugar das tílias; pareceram-me mais joviais. Um Mercedes Classe A Limousine parou a meu lado; não me recordava de ter reservado um TVDE, muito menos um carro que pertencia à categoria *Comfort*.

“Quer boleia?”, o motorista tinha uma voz trémula.

O meu joelho dizia-me para depender da bondade de um estranho; arrependi-me assim que entrei: sentia-se no ar uma mistura de suor e urina. Regurgitei. O cheiro estava entranhado nos estofos; estragava-se ali um bom carro, o interior daquele Mercedes não tinha salvação. O motorista desculpou-se: “O cheiro incomoda-o... “Para onde vai?”.

“Rua Cinco de Outubro.”; “Prefere ir pelo centro ou pela VCI?”; “É-me indiferente.”; respondi.

O Mercedes arrancou tomando o caminho mais longo. O motorista não dominava a cidade. O cansaço fechou-me os olhos; deixei-me transportar pelo desconhecido. No entanto, a viagem não seria gratuita; o silêncio foi curto, a conversa pausada:

“Sou uma ave; um pássaro. Navego dia e noite, como o pardal de coroa branca; sete dias sem parar. Vivo neste carro. Não posso voltar a casa; já não tenho casa: não é minha, pertence a um estranho. Não sei quem ele é. Transformou-se durante o confinamento. As vinte e quatro horas por dia juntos, mudaram-no. Uma metamorfose; pouco a pouco revelou-se outro animal. Três anos juntos... e perguntei, quem és? Três anos e o olhar dele mudou, o corpo mudou, a respiração... até o odor mudou. O que fazer com um corpo assim? Ou... talvez tenha sido eu, a metamorfose: acordei de manhã e era um pássaro... Desculpe tudo isto. Acho que preciso chorar...”. “Chore.”, disse-lhe.

O pássaro insone transformou-se num dilúvio.

Saí do carro. As gruas não perderam a intensidade; a coreografia avançava num fundo azul nocturno. O sol estava prestes a nascer. Entrei em casa e preparei um café.

Deixei-me cair no sofá; fumei um cigarro e massajei o joelho.

Os projectos falhados permaneciam na parede; os *post-its* não cediam.

Terminei o café, sentei-me à secretária e comecei ■



Imagens Luís Mestre

WC PÚBLICO
VE4

 **MOFA**

MATOSINHOS
+351 215 111 117

LISBOA
+351 211 226 143

Small white label in top right corner:
RECEBIMOS O R.
N.º 123456789
DE 10/10/2017



Poesia, a suprema resistência

Curadoria de **João Gesta**

61 *Inês Lourenço*
IMUNIDADE

63 *Rosa Alice Branco*
O MAPA SHANDY

65 *Daniel Maia-Pinto Rodrigues*
NOSTALGIA

67 *João Habitualmente*
A MONTANHA QUE PARIU UM RATO

69 *Rui Lage*
ODE CAVERNÍCOLA

71 *Filipa Leal*
OS DIAS SEM SURPRESA | PLAYING GOD OU O LAVA-LOUÇA DE DEUS

73 *Andreia C. Faria*
PARA O COMEÇO

O filósofo Gaston Bachelard escreveu em *L'air et les songes* (1943) que a poesia podia, se lida em voz alta, ser a forma de nos libertarmos, quando encerrados num espaço, como a nossa casa. Num ano em que a palavra ficou suspensa, convocamos sete poetas do Porto de gerações diferentes, habituais das Quintas de Leitura, marca incontestada do Teatro Municipal do Porto, para uma memória futura fecunda, desarmante, livre e insubmissa.

O contágio redentor de Inês Lourenço (1942). A irreverência de Rosa Alice Branco (1950). A nostalgia da infância de Daniel Maia-Pinto Rodrigues (1960), agora que a idade lhe corre depressa pelos inícios da noite. O otimismo desencantado de João Habitualmente (1961). Incubar o sonho e preparar a metamorfose, a receita poética de Rui Lage (1975). A resignação irónica de Filipa Leal (1979). Por fim, o anjo, o terrível, o começo, três sinais eminentemente *rilkeanos* na poesia urgente de Andreia C. Faria (1984).

Sete gritos veementes em poemas “feitos com as sílabas dos sonhos”, instantes fosforescentes, elucubrações sobre este mundo-bicho, absoluto, que insiste em fintar-nos.

Inês Lourenço

IMUNIDADE

Nenhuma estirpe se acerca. Sempre
sonhaste uma ilha deserta
na abundância de frutos e mesmo aquela árvore
de fruta-pão que encontraste nas ilhas de coral
das leituras de juventude. Ias finalmente
acabar aquele Tolstoi em que avançaras
nas descrições militares e reatar o fio
da *Recherche* ritmicamente interrompida. Seguiriam contigo
todas as versões da Bíblia incluindo as apócrifas mais outras
tantas das *Mil e Uma Noites* porque
sempre preferiste Sherazade a Homero ou Virgílio. Todas
as cantatas e invenções de Bach mais os *lieder* de Schubert
esse maravilhoso mal-amado fidelíssimo de emoções. E a Poesia?
Todos os poemas de todos os idiomas estariam contigo
e só esse contágio milenar habitarias
num redentor naufrágio. ■

Rosa Alice Branco
O MAPA SHANDY

A propósito de um pequeno livro, o modo imaterial
de conferir sentido ao espaço, até mesmo
entre as letras quando as raparigas florescem
a primavera e trazem beijos avulsos nos lábios.
Um livro de bolso que passa de folhas,
passa de mão e de casaco e o que acontece
às letras é um mistério porque nunca ninguém lê
o mesmo livro e as raparigas refrescam os pés
e o riso num regato ou num lago citadino onde é proibido
o reflexo da pele nas águas turvas. É por isso
que os homens não sabem que as amam nesse desalinho,
ou talvez estejam um pouco atrasados na estação do ano
e baixem os olhos como se contemplassem um livro,
ligeiramente tímidos perante tal imensidão. As páginas
dão voltas ao parque e voam sem vento no coração
das raparigas portáteis, um coração de ir e vir,
a mão a portar um livro e a folha em que vovem
personagens de uma vida alucinante. Voam com o livro
preso à ilharga dos dias e jamais passam à frente
do instante. É assim que desenham o mapa da vida portátil
onde partilham a esplêndida insolência nómada,
a dispersão essencial, as feridas que alguém
oferece no caminho e só param diante das coisas
escondidas para que as rugas do olvido abram
para espaços viajantes com uma pequena mala
desfazendo a ilusão sedentária de um pisa-papéis.
A propósito de um pequeno livro onde o amor
se deita no parque e as raparigas descalças ignoram
que conspiram contra a ilusão colecionável do mundo. ■

Daniel Maia-Pinto Rodrigues

NOSTALGIA

Vão as horas pelo tempo da tarde
nos lugares que me estão distantes,
crianças correm pelas horas da tarde
pelos espaços ao sol que há no tempo.

A nada assisto do que vai decorrendo
nos lugares que me estão distantes,
correm adolescentes pelo fim das tardes
sob céus raiados em regressos a casa.

Acontecem-me longe os companheirismos da juventude
ao estar neste lugar que lhe é distante,
corre-me depressa a idade pelos inícios da noite
pelos espaços à sombra que há no tempo. ■

João Habitualmente

A MONTANHA QUE PARIU UM RATO

A montanha pariu um cão. O cão, sozinho naqueles ermos, gania de tédio. Então a montanha resolveu dar-lhe um companheiro e pariu um gato. Logo o cão transformou o ganido em furioso rosnar e divertia-se pelas tardes a perseguir o gato. Então o gato perguntou à montanha se a vida dele ia ser sempre aquilo. A montanha compreendeu perfeitamente e resolveu dar-lhe um companheiro. A montanha pariu um rato. E logo o gato transformou o miar em assanhado bufar e desatou a perseguir o rato. O rato passava as tardes a fugir do gato até que, do fundo da toca, perguntou à montanha se a sua vida ia ser sempre aquilo. A montanha compreendeu perfeitamente e resolveu parir gente. E logo começou o rato perseguindo aquela pobre gente, que via os seus haveres arruinados por esse tremendo animal. Foi então que um dos dessa gente teve a ideia de trazer um gato para sua companhia e nunca mais os ratos o importunaram. Mas outro dos dele importunava-se com os gatos. Teve então a ideia de ir buscar um cão e nunca mais os inefáveis gatos o importunaram. Mas havia outro que não gostava de cães e resolveu ir buscar um dos dele. E nunca mais os outros que eram gente mas não eram dos dele o importunaram. Daí em diante cães, gatos e ratos passaram a ser meros animais de companhia. Pelas tardes gente passou a perseguir gente e depois pelas noites e nunca mais ali houve parança ou monotonia. Depois ainda pelas madrugadas, ainda mal se via e já uma gente perseguia outra e lhe acirrava os seus cães, que passaram a atacar também os cães que os outros acirravam contra eles, num clamor de uivos e ganidos. Alguma gente aflita perguntou à montanha se a sua vida ia ser sempre aquilo. A montanha compreendeu perfeitamente e resolveu parir um deus. Mas logo uns duma gente o arrebatarem só para eles e a montanha pariu vários outros deuses, de modo que não tivessem uns que invejar os dos outros. Atónita, olhou do alto do seu cume para o imenso bulício que provocara a seus pés: gatos perseguiram ratos, cães perseguiram gatos que perseguiram ratos, gente perseguia gente que era perseguida por ratos que eram perseguidos por gatos que eram perseguidos por cães. E deuses perseguiram gente, gente perseguia deuses, deuses perseguiram deuses que perseguiram gente. Cansada, perguntou-se a si mesma se a sua vida ia ser sempre aquilo. E compreendeu perfeitamente que nunca mais ali haveria sossego, mas apenas gargalhadas e urros de uns e gemidos e sangue dos que corriam menos e ficavam por baixo. ■

Rui Lage
ODE CAVERNÍCOLA

Grutas vivas, ecoantes,
gargantas rumorosas do invisível,
juncadas de ossos misturados de feras
e antepassados,
covas onde o luto primeiro pernoitou.
Secretos cinemas de hematite e manganésio negro
onde a tocha projectava a migração das manadas
e o filme propício das caçadas,
antes da foice, do arado,
das enxadas.

Grutas de iniciados, recônditos sifões
do outro mundo, ânforas escuras
onde os sonhos estagiam e as metamorfoses
se preparam.

Grutas com mãos debuxadas a carvão
e pegadas de criança em fina argila vincadas.
Grutas de harpas cristalinas, pneumáticas,
de estalactites dedilhadas, cavernas quentes,
incomunicadas.

Igrejas pétreas onde os santos são equídeos
e auroques, mandatários da tribo
para atar à rocha um sentido
no país invertido onde o breu é o astro sortilégio
que a servidão do visível revoga
e os ardis da superfície desfaz.

Acharei uma gruta resguardada,
no mato dissimulada ou em falésia alcandorada,
com fenda a jorrar um pouco de água
para o branco da calcita triturada.
No ocre hei-de untar os dedos
e pintar a tua vulva
numa parede estrelada, orquídea rara,
antecâmara do mundo.

E que lá fora avance o deserto e o plástico,
e aquáticas se tornem as cidades,
e as florestas devenham infecundo pasto
e os mares estéreis caldos, sem pescado.
Que trine o último pássaro
e o pólen seque nas flores, por insectos intocado.

Lavrem lá fora as pestes,
finem-se os hábitos vorazes.
Eu estarei na gruta a incubar o sonho,
vírus benigno nos pulmões da terra.
Terei por lucidez o mistério e o recuo por conduta,
o amor ao distante,
a renúncia à luta. ■

Filipa Leal

OS DIAS SEM SURPRESA

Os dias mais silenciosos são dias magros
como a diet coke, dias em que nem sequer notamos
os navios doentes, navios de quarentena onde,
felizmente, nunca poderíamos ter chegado a entrar,
nunca teríamos chegado a chegar
por não sermos capazes da primeira partida.

Os dias mais silenciosos não são tristes:
são de rejeitar cruzeiros fixos, pasteleiros de máscara
de ferro a fazerem bolos doentes para hóspedes doentes.

O mundo, Drummond, o vasto mundo está horrível
e tudo o que consigo é pedir um copo de branco,
Dona Ermelinda de Freitas, o mais barato na esplanada
cheia de gente espantada com ainda haver sol.

Os dias mais silenciosos têm uma bandeira vertical,
caída de não haver vento, e muita gente
a andar de bicicleta.

Aos 40 anos, tudo o que desejo são estes dias
sem surpresa: chegar ao céu, sentar-me,
efectuar o pagamento no acto da entrega. ■

PLAYING GOD OU O LAVA-LOUÇA DE DEUS

Hoje salvei um bichinho da conta enquanto arrumava a
cozinha (tirei-o do lava-louça com um papel e atirei-o
pela janela) e pensei que Deus pudesse salvar-nos
também enquanto arruma a cozinha d'Ele mas, por
favor, sem nos atirar pela janela. Amém. ■

Andreia C. Faria
PARA O COMEÇO

Pedem-me poemas,
que lhes force o esqueleto
para que apareçam na radiografia deste tempo
os ossos muito limpos.

Pedem-me a flor de um verso
desabrido, menos que precário,
uma flor para a lapela deste grande mundo.

Pedem-me as partes raras dos meus dias,
a terra toda à espera
da minha lombada legível, as minhas
palavras caducas.

Paremos então a meio desta página
onde venho
pródiga
imprimir o anjo
para o começo do terrível ■



Dos corpos e dos milagres

João Garcia Miguel

Este texto foi escrito segundo a obra *POEMACTO*, de Herberto Helder, onde o poeta extrai, como um exercício geométrico de escrita, as linhas do poema do romance *Húmus*, de Raul Brandão. De igual modo, extraí, num exercício matemático, linhas do texto *APRESENTAÇÃO DE UM ROSTO*, de Herberto Helder, e dispu-las numa ordem outra, acompanhando-as de desenhos. Acrescentei depois uma escrita entrelinhas que estabelece diálogos com o poema e o poeta e as suas personagens. Chamo a esta escritura instrumental um ou uma *POEMAÇÃO*.



O texto caiu às sortes, gotas de tinta chuva formando carreiros de letras impressas numa ordem geométrica imperceptível ou quase. Lidas as frases acrescentaram-se as vozes. Fizeram-se organismos das letras. E das letras fizeram-se órgãos. Outras vezes lidas e outras vezes dissolvidas novamente organizadas. É um trabalho que não parece ser. E através dessas operações fizeram-se de novo surgi-las noutros lugares às letras e às palavras. Tem como base todo este trabalho uns exercícios de matemática que falha. Frases furtadas e separadas de um texto às quais se adjudicaram outras frases que emergiram numa geometria que se compõe como uma acção sistemática e imperfeita. É um poema e acção. Esperou-se — nesse exercício de esperança de fazer exercícios que algo surgisse de novo. Esperou-se uma gravidez feita de acasos. De sortes. Esperança que ao abrir um documento novo, ao estender um lençol num bosque, ou ao buscar uma folha de papel algo aconteça. Um milagre. Somos um clube de trabalhadores e trabalhamos o milagre. Incansáveis trabalhadores da espera. Tanto faz que aconteça ou não. Fazemos exercícios. Contamos que ao acontecer — se vier nalgum instante a dar-se, porque os milagres dão-se assim sem mais — que não se repita. Um milagre nunca se repete e é por isso que se dá. Oferece-se. Isso é o mesmo que dizer que ao ler é por entre linhas que pressentimos o milagre que se escapa. Fugidio como bandeira de luz. Os olhos — saltando como bolas — fortuitamente por entre letras e chão, ao acaso e num exercício de ginástica interna despoletam movimentos interiores. Pequenos milagres por entre as fibras da alma. Através dos olhos ligam-se os ouvidos com as mãos, a barriga com os pés, os dedos com as borboletas. Exercícios da carne. Deslocações impercetíveis. Fugitivas. Um corpo monta-se num círculo. Em andaimes. A prática, a exercitação, o desempenho, o uso frequente de actos de leitura conduz à circularidade. À subida e à descida, à entrada e à saída. O círculo é o contrário do milagre: é o mundo. O mundo está contido no exercício dos corpos dos quais somos involuntários prisioneiros. O mundo sem milagres é insuficiente para atingir a liberdade dentro e fora dos corpos. É por isso que o milagre nos incendeia. E consome as esperas e os corpos.

milagre que não é precisamente uma arbitrariedade
nasce fundo numa luz
dorme numa cabeça
molhada deitada
numa almofada

se calhar não chegam a compreender
as palavras
o degelo do corpo
as cabeças

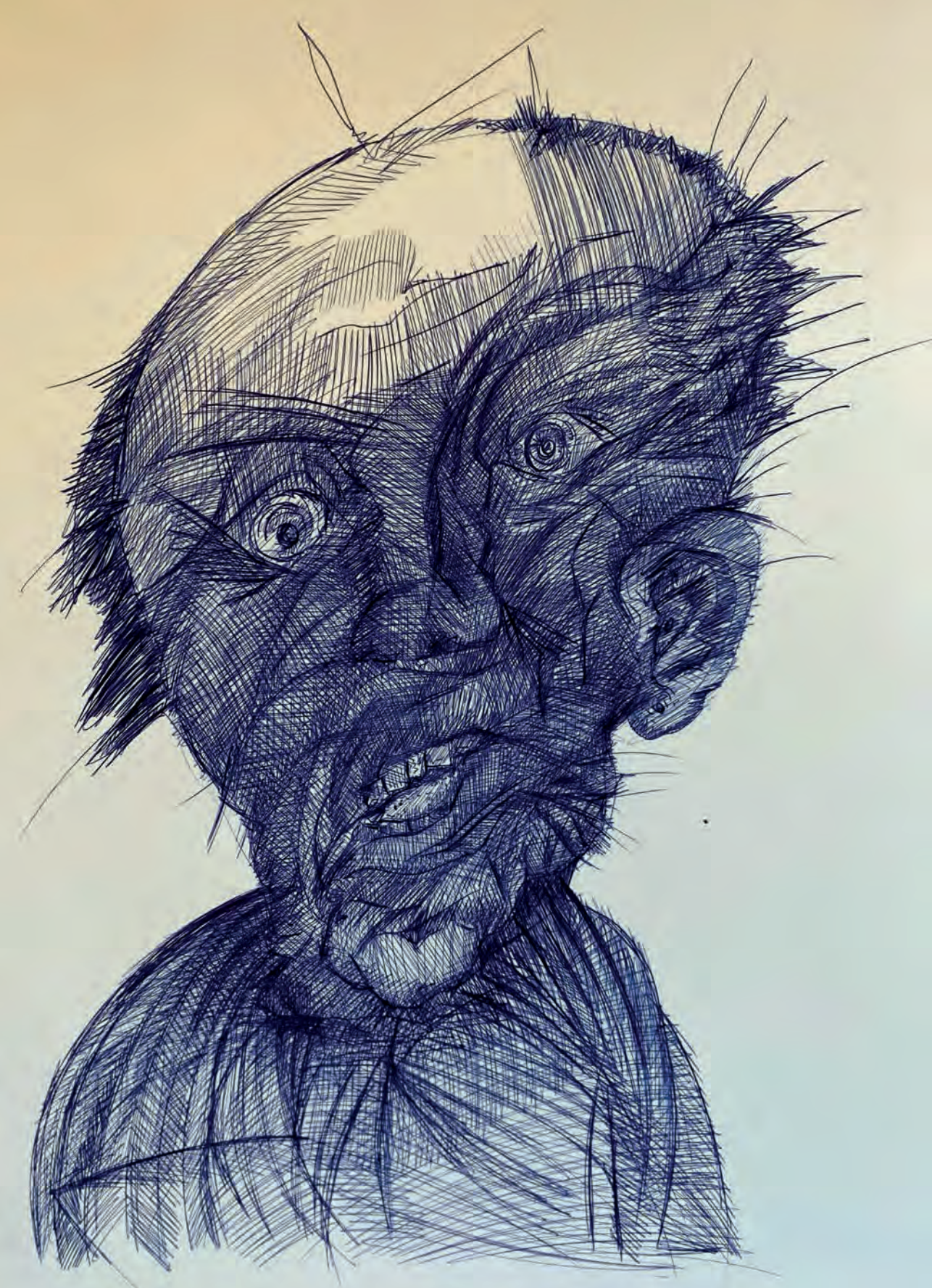
objectos para a criação de espaço, espelhos para a criação
de imagens, pessoas para a criação de silêncio
esses criminosos sem crimes

o amor e a palavra são belos crimes — e imperdoáveis
porque a mão que transpira
empola o livro
queremos coisas simples que
as pessoas estão confusas
e andam silenciosas

gostaria de escrever o livro de que tenho medo, mas os
meus dias, afinal longos, são ameaçados pela esterilidade
sinto primeiro e vejo depois
duas linhas invisíveis que
sobem ao lado de lado
dos corpos
entram pelos ossos maxilares
e seguram os olhos

é fascinante, debaixo de uma luz que brilha tanto
a fogueira cá dentro a arder
e os olhos a diminuir





chega o verão, e subo à montanha, e vou para o mar
apanho pedras que
trago nos bolsos e que
ameaçam esmagar-me os testículos
embrulho num papel o meu medo
os papéis

são um motor, trabalhando ininterruptamente; os papéis
trabalham pelos dias dentro e no meio da noite
e o motor não me deixa fechar os

olhos
não me deixa dormir e

divago pela casa, bêbado de hesitação, dissipo-me em passos,
mergulho em sonos brutais

há um olho que se abre
um estômago que se fecha e murmura
como um pegador de fogos

porque fizeste isso?

porque regaste as rosas
e os pés com gasolina
não sei digo e

quem sou eu para que me ataquem as vozes?

porque não te calaste
porque fizeste do silêncio a tua
velocidade

oiço a minha voz a dizer-me que

ando à procura da minha velocidade

a fazer exercícios de combustão
a ligar e desligar os motores das palavras

se me aplicar bastante, segundo uma regra minha
interior que hei-de descobrir, ficarei com os pés queimados
descobri a Índia,
fui eu que descobri
a Índia afinal com as

mãos quentes e seguras que fazem desenhos sobre a mesa,
no ar, na conversa

sinto a pequenez a crescer
como uma bola
sinto em mim um casulo de onde
nasce uma borboleta e no corpo

das pessoas, a alegria fervia dentro dos corpos — via-se isso
uma borboleta pequena e branca
a mudar de cor
uma borboleta lá bem
no sangue a ferver

sou um homem de pouca qualidade
espero
multiplico-me por zero
aconteço-me noutra dimensão
ocorro-me num paralelo amarelo

não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma
roubo frases
aprendo a ler
a barriga dos bichos
de onde saem os
animais e

amo-as em pânico

as barrigas das raparigas
penso, oiço?

Talvez diga



escrever não é uma simples volúpia, ou uma responsabilidade moral. Deve ser um acto de cruel religiosidade, uma espécie de inteligentíssima expiação do crime obscuro de não ter morrido esse meu crime esse meu ódio à palavra é um amor à palavra que se disse e à palavra paralela que ficou a boiar na boca mas

sou um sôfrego: tenho o talento do amor que impele o corpo a tornar-se sopro e som e por fim palavra a morrer antes de nascer esse talento que é meu e eu

creço, durmo só
tenho uma almofada molhada onde deito a cabeça e faço mapas de baba e abro a mão e

tiro do bolso o meu pequeno canivete e, no braço nu, traço um golpe fundo
como uma língua uma estrada não sei se me lembro para onde fui e depois

é o meu espectáculo e o monstro aparece em cena abre um chapéu de chuva e vira-o do avesso — abana o corpo e deixa cair dos bolsos os testículos e

descubro também que sou pobre esmago a pobreza e as ameixas que roubei dentro dos bolsos e o vermelho suja-me as mãos e tenciono

aprender devagar e penosamente o ritmo da feminilidade, aquele lugar onde elas têm vestidos claros e riem, ou onde de súbito ficam silenciosas e são lentas
fecho de seguida o corpo e não aguento



elas nunca terão a minha violência

deito tudo o que é meu
num lençol estendido e
mais outra vez sinto que

criei durante a minha doença
passei dias e noites a tremer

com medo dos

devoradores de testículos

habitantes do lado oculto
de onde o milagre se levanta
e refugiei-me no

trabalho das mulheres

o trabalho de sentir o calor dos peitos
esses fios feitos de palavras missangas
e perigos de vida

a idade é: cada vez mais atenção. Só te resta isso, caminhador:
o perigo

e ainda restam mais palavras
que desconhecem os teus pés
fazem-te tropeçar no coração
sublinho a desonestidade e o carácter
das que incendeiam a
testemunha que ressuscita
entre a frase e a ânsia

arranjamos um quarto, despimo-nos, e depois estamos noutra
quarto, e estamos a despir-nos, e de novo a fazer amor, quatro,
seis, oito em cima do tapete — o terrível milagre de uma
alucinação de pernas, braços, seios, mãos, sexos, coxas, cabeças,
vestidos, camisas

e os
olhos deixando
buracos no silêncio que

os blocos do diálogo. O diálogo avançava e recuava
empurrando as testemunhas
ressuscitando o motor que trabalhava

e

o papel

alimentando as pessoas caladas, um pequeno motor silencioso
às voltas tontas
às voltas sorrindo
duas bolas nas margens
e uns olhos a ver o rio em

câmara-ardente



muito melhor assim
a memória tão quente
a ir e a voltar como um animal
a escavar no ressuscitado
esse olhar que me olha e eu

compreendia tudo, e despira a roupa para meter-me nu
na terra mole, e comera terra, e andara à roda até cair para o lado
li isto num livro
um livro americano talvez e
sinto que sou africano e

teatral eu, sim — mas uma cabeça cheia de terrível amor
escrevo livros e
mato todos os meus ressuscitados
leitores e depois em silêncio

parti para um lugar, com o propósito de semear cabeças de
crianças, e ouvi-las cantar quando o dia acaba
e escrevo livros para crianças
escondidas atrás das páginas
escondidas atrás das portas
guardei e perdi-as as

cabeças de crianças

caídas dos meus bolsos

à força de conhecer tanta gente, ganhei uma inteligência
muito aguda — inteligia as pessoas

fiz tantos exercícios
que não cabem nas palavras e caem
como coisas
que se procuram nos bolsos e
é claro

masturbava-me muito depressa, porque era preciso encher o
espaço, encontrar alguém, morrer depressa

uma mão puxou-me pela gola
e a voz

perguntou medo? Só tenho o meu disse, o meu terror

e trabalho o ressuscitar
trabalho as fúrias que me dão e

ela voltou-se e pôs-se de joelhos na cama, dobrada e disse
mete no cu

sou um escultor e peço desculpa
por todas essas palavras que caem mal
não tenho instrumentos esculpo com canivetes
e abro estradas nos bolsos das calças

sou uma espécie de puta eu, e não tenho medo, murmurou

eu trabalho na terra
trabalho com as mãos

o que nos vai acontecer?

trabalhar o amor
ser assim o amor
vamos perder-nos

acordados. Há muitas coisas por cima das cabeças deles.

Vejamos: fome? Sim. E cansaço? Sim. E doença e frio e medo? Sim,
sim. E ela voltou mais tarde. Escuta, disse eu, não tenho medo.

Trazia café e cigarros. Vamos salvar isto, murmurei

trabalhamos o corpo disse eu
trabalhamos o milagre disse ela
trabalhamos e
estamos perdidos e
eu digo

salva isto tudo

faz um milagre
chama as testemunhas e

como arranjas algum dinheiro às vezes?

faço uma bola
abro as palavras e
ponho crianças dentro



a última vez que me decapitaram

foi a primeira vez
que cortaram a luz
essa luz que

vinha pelas nossas costas e, no espelho, parecia que os
nossos corpos saltavam para diante, como tremendos anjos
brancos, cheios de uma violenta anunciação

a luz batia-nos nas mãos e saltava
a luz escondia e ressuscitava os
corpos que

saltavam na luz. Éramos fortes como o diabo. Merda, disse ela,
temos de salvar tudo

principalmente a música

somos os anjos

escutamos a música
percorrendo a carne
abrindo-a e

se soubessem matavam-nos

aos ressuscitados
aos que olham
eternamente como estátuas
o resto

era uma técnica: os telefonemas. Mete-se uma moeda,
sai uma pessoa. A voz de uma pessoa

mete-se uma moeda nos olhos
sai um milagre
sai um corpo ressuscitado

sejamos sensatos. Não é possível meter uma moeda, ouvir uma
voz, e dizer: dê-me tempo, nome, inteligência, amor

tudo o que cai sempre que cai
cai por acaso
quando caímos é por acaso
que o chão nos segura e

não te entregues ao acaso

entrega-te à dissolução
ao roubo
aos olhos
à música e ao amor do anjo que

cerca-te como um anel de prata em brasa, e então tu ficas
fascinado

pela fascinação que fizeste nascer no anjo

são as asas
que crescem nas minhas costas
que me fazem doer e põe-me todo a
tremor e eu

tremia, era um modo agora de conhecer o meu corpo — e ela, sim
incorria nessa ciência de conhecer o corpo, tremia: e o nosso amor
estava a ser vermos o corpo tremendo, vendo cada um o seu corpo e
o corpo do outro

encostávamos as asas
e tremíamos e fazíamos aqueles
trejeitos que o corpo faz
para acomodar as camisolas
e adormecíamos



sabem? — é bom ver dormir uma pessoa

o sono a deslizar pela pele
a raiz da luz a arranhar e

ficaram as mãos

a olhar
as mãos decepadas a olhar a

raiz do sorriso é a mesma raiz das mãos
os olhos ligados a esse nervo antigo
que esconde o fogo e a luz
lá onde nasceu a raiz e o pé
interiormente

nunca se sabe bem se nos merecemos a nós mesmos
somos a subida de soluços
oprimidos e noutros tempos caídos
para o fundo da carne
tu

possuis uma alta voltagem — tu sim, poeta inédito
lanças pedras
partes vidros
circulas pela velocidade e roubas o

sinal que diz

não tocar

fazes festas aos medos

desfazes em pó os joelhos e

trabalhas

a engasgar
a terra e os perigos

amas

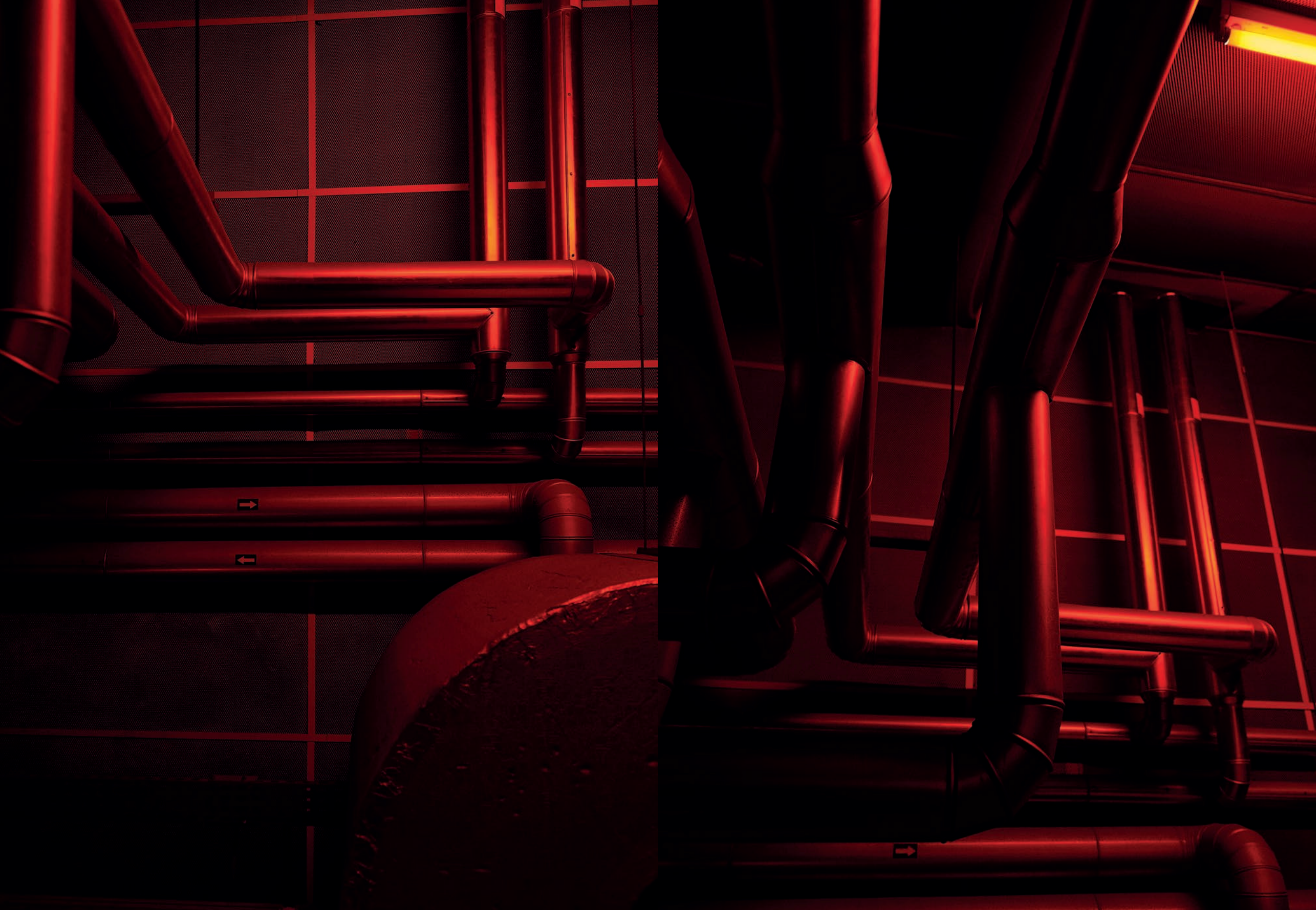
o canivete e a língua aberta
cortada por onde bebes o sangue
e sabes a perigo sabes a beijos
e meus irmãos é

demasiado pesada a vossa festa

oiço dizer estou perdido e
de dentro dos meus gestos
nasce uma borboleta
que voa e desaparece como eu
o desempregado

operário da paixão ■





Carta branca

Quem são, o que dizem e como querem ser vistos aqueles que encontraram, no início do seu percurso profissional, um espaço de trabalho que é, também, um lugar de pesquisa e conhecimento muito para lá da dimensão autoral, no Teatro Municipal do Porto?

Ana Isabel Castro e a dupla Guilherme de Sousa e Pedro Azevedo, JAA! Jovens Artistas Associados, cujo trabalho ficou invisível em grande parte da temporada, criaram, a partir das matérias que os ocupam – o espaço e o desaparecimento, a interdisciplinaridade e descoberta das fronteiras e das formas, o discurso artístico e criativo e o que deixam por adivinhar – projetos que rasgam as fronteiras de uma publicação e convidam a olhar para a prática performativa como um verbo, ao mesmo tempo, de ação e de suspensão.

São olhares distintos sobre o processo de criação e a afirmação de uma identidade artística e pessoal, captados como se fosse um tomar de pulso ao que, definindo-os, pertence já ao passado.

BICHO

110 Ana Isabel Castro

D.I.Y. - Do It Yourself

116 Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo

Ana Isabel Castro



1.

O teatro fechou as portas, os auditórios mergulharam no silêncio, as cadeiras ficaram vazias.

2.

As cadeiras dos teatros são locais inusitados que acolhem movimentos íntimos, interpretados por espectadores durante performances alheias. Se os teatros fechassem e o público não mais pudesse assistir a espetáculos, as cadeiras perderiam a sua função. Acabariam por envelhecer sozinhas e gastas; converter-se-iam, paradoxalmente talvez, num espólio digno de exibição museológica. O público, esse, continuaria a ser público. Não poderia sentar-se e “coreografar-se” a si próprio numa cadeira, mas poderia voltar ao teatro para assistir às marcas do seu desgaste. E registrar essas marcas, talvez, para quando a memória, corroída pelo tempo, lhe falhar.

3.

Têm várias designações: caruncho, gorgulho, termite, broca das árvores... Mas tratamo-los genérica e carinhosamente por bicho da madeira. São vermes indesejáveis que se instalam nos móveis e que os corroem ao longo dos anos, num processo moroso de perfuração e sobrevivência. O bicho come a madeira para sobreviver. Instala-se e contagia, como um vírus, outras madeiras das redondezas (outros móveis, outros soalhos). E deixa o rastro da sua ação antiga e implacável.

4.

Não sei como recordarei estes tempos tão memoravelmente atípicos, mas quis que a memória estivesse, uma vez mais, presente. Mais do que criar uma memória, interessou-me forjar os seus despojos. Quis afastar-me, ainda que apenas aparentemente, da escrita coreográfica para criar um objeto que imprimisse, nos seus contornos, a passagem do tempo. Decidi criar a cadeira *in situ*, em colaboração criativa com o Francisco Choupina, que trabalha na manutenção deste teatro desde 1997. Até agora, todos os meus trabalhos partiram da memória – ou abordaram-na de alguma maneira.

Em vez de apostarmos na construção de uma cadeira de raiz, reciclámos peças de cadeiras antigas e danificadas do Grande Auditório. Juntos, executámos uma nova cadeira velha – que é, também, uma velha cadeira nova. A sua deterioração foi coreografada; o seu envelhecimento ficcionado. A cadeira foi devidamente manipulada, lixada, envernizada e perfurada por brocas travestidas de bichos, que deixaram o lastro do seu trabalho na base da cadeira.

5.

O bicho alimenta-se da cadeira em madeira do teatro. Eu alimento-me do teatro. A cadeira que criámos para o 89º aniversário do Rivoli foi confinada. Está isolada em acrílico. Pode ser vista, mas não pode ser tocada. Deixou de ser uma cadeira, perdeu a sua função, tornou-se memória e está fadada a transformar-se em pó. Nada há de pessimista nisso. Outros bichos virão. Outros artistas também. ■





D.I.Y. - Do It Yourself

Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo



Ao longo do nosso percurso temos procurado trabalhar na fusão de diferentes disciplinas artísticas, como o teatro, a dança, a performance ou a instalação.

A natureza dos projetos e as respetivas abordagens têm promovido uma fusão de diferentes metodologias de abordagem artísticas, relacionando, frequentemente, o universo das artes plásticas com o das artes performativas, de forma natural e “quase” involuntária, a que não é alheio o facto de assinarmos o trabalho em conjunto. O nosso trabalho é, também, o resultado das influências nos percursos de cada um. Esta simultaneidade situa o trabalho num lugar de convergências interdisciplinares.

Numa análise influenciada pela pandemia que nos afetou em 2020, quisemos responder à participação no *Cadernos do Rivoli* com uma reflexão sobre o que já realizámos, refletindo sobre o modo como a plasticidade do trabalho performativo se equiva à dimensão performativa do trabalho plástico.

Questionámo-nos sobre como tornar o conteúdo de um caderno, ou o seu manuseamento, num acto “performativo”. Tal como nas instalações que temos vindo

a desenvolver, onde o público é convidado a interagir directamente com o objecto, propomos ao leitor transformar-se no agente de transformação deste processo editorial, através de um *Faça você mesmo* (D.I.Y., *Do It Yourself*). É uma espécie de colaboração artística para os tempos em que não pudemos estar juntos.

A proposta é simples: vamos construir/compor uma imagem. Neste desdobrável poderá encontrar uma composição de imagens e, junto com a publicação, alguns marcadores preenchidos por diversos autocolantes - personagens, elementos de referência ou objectos cenográficos, resultantes do registo fotográfico dos nossos projectos. Tudo isto — a imagem-base e os autocolantes — constitui-se como material de trabalho do leitor.

O que propomos é um exercício semelhante ao do artista: organizar elementos de natureza diversa, criar uma composição e escolher. Sobretudo escolher. Ou editar. E isto através de uma ação tão banal como colar um autocolante. “Escolher”, neste caso, pode ser decidir ignorar a composição, colar o autocolante no vidro do carro, na porta do frigorífico ou onde bem entender. ■





Atenção: Este painel de controlo é utilizado para controlar a iluminação das salas de espetáculos. Não toque nos botões sem a autorização do pessoal técnico.

Atenção: Este painel de controlo é utilizado para controlar a iluminação das salas de espetáculos. Não toque nos botões sem a autorização do pessoal técnico.

- | | | | |
|------------------|---------------------|----------------------------|--------------------|
| Grande Auditório | Teatro Experimental | Sala de Ensaios | Cine Estúdio |
| Café Concerto | Foyer e Carrizina | Carpintaria e Zona Técnica | Sala de exposições |

Diálogos

Diálogos Performativos

- 124 *PARTIR P.E.D.R.A.*
por Cristina Planas Leitão e Alice Ferreira
- 128 *LA FIESTA*, de Israel Galván
THE DEAD LIVE IN OUR DREAMS, de Hooman Sharifi
por Mónica Guerreiro
- 134 *CRASH PARK, LA VIE D'UNE ÎLE*, de Philippe Quesne
10000 GESTES, de Boris Charmatz
por Afonso de Becerra de Becerreá
- 140 *UM PRIVILÉGIO CARACTERÍSTICO*
ONIRONAUTA
de Tânia Carvalho
por Tiago Bartolomeu Costa

Diálogos Fílmicos

- 146 *AGNÈS VARDA, ALÉM-VARDA, A INFINITA JUVENTUDE!*
por João Sousa Cardoso
- 154 *AS MULHERES E OS FANTASMAS DE PETER HANDKE,*
CHRISTIAN PETZOLD E PEDRO COSTA
por José Bértolo

As formas de diálogo potenciadas pelos projetos apresentados ao longo de uma temporada são, muitas vezes, desejavelmente imprevistas. Surgem do universo de cada espetáculo, filme, conversa ou concerto, independentemente de terem sido previstas em ciclos. Muitas vezes resultam de coincidências de calendário, outras vezes temáticas ou geográficas, mas nas mais felizes das oportunidades, nascem porque uns exemplos convocam outros e, espectadores que todos possamos ser, acrescentamos camadas à memória que cada um deles suscita.

Nas páginas que se seguem, promovem-se diálogos e rimas entre espetáculos de dança e teatro, propõem-se relações entre discursos e olhares artísticos no cinema, sugerem-se abordagens para lá do que foi programado e apresentado, numa viagem atemporal sobre alguns exemplos entre o muito que o Teatro Municipal do Porto ainda conseguiu mostrar entre setembro 2019 e março 2020, mas não apenas.

Neste resgate e reinscrição da memória, espera-se que os textos encontrem os espectadores-cúmplices que partilharam as salas, e aqueles que, não o tendo disso, se possam sentir agora pertença da mesma memória.

Partir P.E.D.R.A.

Cristina Planas Leitão e Alice Ferreira



Clara Andermatt So Solo | P.E.D.R.A.

Em janeiro de 2018, antes de entrar para a equipa artística do Teatro Municipal do Porto, o PARALELO – Programa de Aproximação às Artes Performativas convidou-me para integrar o projeto P.E.D.R.A. enquanto coreógrafa assistente.

Nessa primeira edição, sob o olhar atento da Clara Andermatt, trabalhei com seis adolescentes: Alice Ferreira, Ana Beatriz Sequeira, Dalila Pereira, Flávia Freitas, Maria Beatriz Costa, Maria Catarina Diogo e Vanessa Ferreira. Juntas, partimos e moldámos o *So Solo*, a icónica peça que a Clara criara e dançara em 2010. *So Solo* seria, então, interpretada e recriada a partir da visão, dos desejos e das questões destas seis curiosas.

Debruçámo-nos sobre temas como a solidão, o amor, a obsessão, o corpo animal e visceral, usando os elementos cénicos como motor de trabalho para este solo coletivo, num exercício de criação. A partir do P.E.D.R.A., todas elas ficaram a conhecer o trabalho da Clara, o meu, e o que é estar em palco. A partir do P.E.D.R.A. todas elas continuaram ligadas ao Teatro.

Como exemplo desse percurso, da abertura da cidade através da memória coreográfica e da criação contemporânea, destacamos a experiência de Alice Ferreira, que voltou a participar na segunda edição do P.E.D.R.A., onde trabalhou o repertório de Francisco Camacho, orientado por Joana Providência.

Cristina Planas Leitão

A transformação do penedo em pedra

Alice Ferreira

O projeto P.E.D.R.A. veio materializar um desejo que apenas consegui sonhar depois do Rivoli mostrar. Foi através das inúmeras peças a que fui apresentada que consegui perceber que, para além do apreço pela criatividade humana que via em palco, parte do entusiasmo que me levava a sentar-me da borda da minha cadeira no teatro, quase a cair de tão absorta, era o desejo de saltar dela e correr para o palco eu também. A Oficina do Espectador deu-me a escada, e depois de a subir pude olhar em redor e ver todos os projetos entusiasmantes e oportunidades criativas das quais queria ser também parte integrante.

O trabalho criativo do projeto P.E.D.R.A. veio prefaciado do seguinte desafio: ao mesmo ritmo que trabalhava com Cristina Planas Leitão a metamorfosear a peça de Clara Andermatt, encontrava essa transfiguração em mim mesma. Encontrar em mim a artista que até agora via sempre de fora: nas peças que via no Rivoli, na coreógrafa da peça a explorar, na coreógrafa que nos auxiliou a explorá-la. Os grandes temas que tratámos tinham de ser diminuídos e moldados à dimensão das nossas mãos pequenas. Mas por muito que alterados e polidos até adquirirem diferentes formas, a composição da matéria artística era a mesma.

Os temas que me cabiam como um par de calças largas tinham de ser vestidos, e eventualmente cresci nas minhas roupas. Foi um projeto que me mudou a composição. Ainda que pequena já era feita de partes grandes. A apresentação da peça foi então o culminar da harmonia que tinha encontrado ao longo deste processo. Pegar na pessoa que era - alguém inexperiente, meramente espectadora - e na pessoa que o Rivoli potenciava - uma artista, performer em palco. O resultado foi algo no meio, alguém que pegou nesses grandes termos e encontrou espaço onde os organizar dentro dela. Transformar-me, no palco que me mostrou o teatro, em parte dele.

Sinto-me, assim, vinculada ao Rivoli. Aquele que me ligou efetivamente à atuação, depois de me dar a conhecê-la. Se, ao olhar para trás, vejo que conheci o teatro pelas mãos do Rivoli, quando suponho e antecipo um futuro em palco, dirijo os agradecimentos finais a esta instituição. Por grande e intimidante que o projeto parecesse, fui encontrando as respostas para o desafio, acabando por me polir e transformar um bocadinho. Encontrei um meio termo entre o meu tamanho e o do desafio, sendo esse sempre maior do que o tamanho com que comecei. ■



Clara Andermatt So Solo | P.E.D.R.A.



Clara Andermatt So Solo | P.E.D.R.A.

Transitórios

Mónica Guerreiro

Na temporada 2019/2020 do Teatro Municipal do Porto, identificamos a vontade de entender o palco não apenas como território para experimentação artística e confronto entre disciplinas e técnicas, mas também enquanto campo fértil para a indagação que a dança e a música podem lançar sobre o mundo que habitamos e a pessoa que somos. É nesse lugar do desafio a uma identidade coletiva – redefinida a partir daquilo que lhe é específico, numa abordagem quase etnográfica – que se situam *La fiesta* e *The Dead Live On in Our Dreams*, de Israel Galván e de Hooman Sharifi, respetivamente. Nas viagens que proporcionam, ambos os espectáculos revisitam conceitos familiares (as tradições persa ou sevilhana) e reinventam géneros assimilados (as músicas do mundo ou danças do mundo) para se afirmarem obras singulares, subjectivas e comprometidas consigo mesmas.



Israel Galván *La fiesta*

Oferecer modalidades de conhecimento do mundo através de veículos como a inspiração, a sugestão, a comparação ou a imaginação é uma das mais transformadoras forças da criação artística. Uma obra de arte pode proporcionar-nos uma visita ao mais íntimo de nós mesmos, ou gerar uma forte experiência compartilhada, pública e colectiva. Podemos aprender mais sobre o nosso bairro ou sobre uma comunidade longínqua da qual nunca ouvimos falar (e que possivelmente não existe). A viagem que nos possibilita a obra de arte pode ser curta, cruzando realidades que nos são familiares, paisagens que não destoam do nosso quotidiano, ou transportar-nos a outro planeta, a uma fantasia de seres imaginários, a uma existência de séculos passados ou futuros, ou a várias destas ocasiões em simultâneo, numa complexa teia de referências e mundividências reais e ficcionais em permanente re-ecuação, janelas que abrem janelas que abrem possibilidades. Estes veículos de que a arte se serve – e que comecei por exemplificar – convidam-nos a entrar em trânsito. Em transe. Em trânsito. São transitários.

No caso dos espectáculos ao vivo, o trânsito proposto é particularmente intenso, pois a emoção não é mediada. Não há dispositivos de gravação, de edição ou de transmissão a gerar diferimento. A viagem mágica acontece aqui e agora, e nós escolhemos (ou somos escolhidos) entrar no vagão. A cada novo *black-out*, “agradecemos que desliguem os telemóveis ou outros aparelhos com sinal sonoro e desejamos um bom espectáculo”: no minuto seguinte, qualquer coisa pode acontecer.

A metáfora do transitário cumpre bem aquilo que pretendo aqui desemalar como proposta para a leitura de dois espectáculos da temporada do Teatro Municipal do Porto: do bailaror espanhol Israel Galván, a peça de grupo *La Fiesta* apresentada no Rivoli; do coreógrafo norueguês (com origens iranianas) Hooman Sharifi, *The Dead Live On in Our Dreams*, dueto apresentado no Palácio da Bolsa.

Um transitário é um mediador, um intermediário das operações de transporte internacional, utilizando todos os modos de transporte (marítimo, fluvial, aéreo, ferroviário, rodoviário ou multimodal). É um operador, algo que está entre as ligações, que faz com que seja garantida a continuidade. Nestes dois espectáculos, há ligações bastantes entre mundos que se contactam, se contam, se contagiam (isto se conseguirmos recuar a um momento em que a utilização deste verbo, no sentido metafórico e não literal, ainda gozava de alguma liberalidade). Nas viagens que ambas as obras proporcionam – e porque também têm em comum uma distensão temporal que se oferece a alguma contemplação, guiada desde logo pela excelente exploração musical – podemos atrasar ou falhar a rota, mas a continuidade das operações de transporte internacional está assegurada: não temos como nos perder.

Ambos os trabalhos (integrados na secção internacional da programação) activam uma forma própria de intersecção da dança contemporânea com expressões artísticas tradicionais, oriundas da cultura popular (neste caso, de raiz europeia). Nisto, operam um trânsito entre estilos, séculos, concepções de cultura, contextos de criação e fruição, relação entre actuação e público, recuperando e recontextualizando normas e práticas para forjar uma experiência nova, feita no presente e que se destina ao público dos nossos dias. Por outro lado, ambos situam o âmago da sua economia narrativa num trânsito constante entre os movimentos do corpo e a música interpretada ao vivo, de tal maneira que a banda-sonora se institui como um elemento constituinte de primeiríssima importância. Mais: não é possível conceber a eficácia de nenhum destes espectáculos sem a presença dos músicos (e, no caso de *La Fiesta*, também dos cantadores) e a vibração dos instrumentos, que são responsáveis pela enorme carga emocional de que os trabalhos não abdicam. Seriam portanto tão legitimamente considerados espectáculos de dança ou concertos, e por isso surgem, e bem, na programação enquanto exemplares do género “dança/música”.

Integrando múltiplas expressões de cultura popular em formatos inteiramente devedores dos cânones e das convenções das artes performativas contemporâneas, as obras em análise proporcionam esta deslocação (como bons transitários que são) entre códigos e instâncias de representação. No caso de *La fiesta*, opera uma descontextualização de práticas sociais e regionais centenárias, da cultura cigana, mourisca e judaica, e que se começou a desenvolver na Andaluzia, com expressões artísticas próprias (música, dança e canto) recentemente declaradas parte do património cultural imaterial da Humanidade. Em *The Dead Live On in Our Dreams*, a dedicatória fúnebre é acompanhada por música tradicional da antiga Pérsia, actual Irão, cujas raízes são imemoriais e que também resulta de um caldo de culturas e influências múltiplas (o reportório tradicional de música clássica iraniana, que corporiza o essencial da cultura musical persa, também está inscrito na lista da UNESCO). Geografias e tradições riquíssimas, secundadas por criadores e intérpretes de excepção, que as manobram e integram com liberdade e inventividade, construindo novas intenções expressivas, de índole pessoal e contemporânea. (O exercício oposto da frequente “desconstrução” associada às artes cénicas hodiernas.)

O lado pessoal a que me refiro pretende aludir a uma outra característica que ambos os trabalhos patenteiam: são espectáculos cuja concepção e desenvolvimento está umbilicalmente ligada à biografia dos seus criadores, às suas circunstâncias particulares e (como se costuma chamar) “identitárias”. A história de vida de cada um, a sua geografia pessoal e sentimental, as tradições culturais e as formas expressivas que estiveram presentes no seu contexto familiar, são chamadas a compor (não a esgotar) o mosaico de referências verificáveis. Israel Galván nasceu em Sevilha e os pais eram dançarinos de flamenco. Hooman Sharifi é de ascendência iraniana e estudou ballet clássico e moderno em Oslo, depois das primeiras experiências no *break dance*. Os trânsitos entre escolas

(académicas ou familiares), países, tradições herdadas e a vontade de inovar dentro daquilo que lhes corre no sangue são muito genuínos, e por isso também são ambos espectáculos em que se reconhece a vertente “biográfica”, além da componente “étnica”. Músicas do mundo?

Tematicamente muito distintas, dado que numa se reflecte sobre a solidão e a perda e noutra sobre a convivência e a *joi de vivre*, as duas propostas encontram-se contudo num território comum em que, se as observarmos para lá do que está à vista, têm muitas características em comum. Sons em trânsito, gestos em trânsito, movimentos e histórias e corpos que fazem as vezes de transitários, levando-nos consigo em operações de transporte internacional. Veículos para conhecermos o mundo, conhecendo-nos a nós próprios.

Vários estrados, cadeiras e mesas servem de cenário para uma descontraída reunião de velhos amigos, familiares, vizinhos ou colegas de ofício. Ambiente de fim de festa, talvez alguma embriaguez, noite sem horas contadas. Nos *tablaos* assim montados, cantam à vez, dançam vagarosa ou energeticamente, percutem as mesas e as pernas continuamente com as palmas das mãos marcando o ritmo de base ou acompanhando um momento mais empolgante do aparente improviso. Competem entre si, outras vezes colaboram. Não faltam duelos, desafios, desgarradas. Jogo de exibicionismo e técnica, palmas batidas que são incentivo e aplauso. Enxertando sevilhanas, canto lírico, tilintar de moedas precipitadas e pisadas, o recriador do flamenco Niño de Elche, órgão de fole indiano, violinos, guitarras, instrumentos de percussão, cantores do coro grego Byzantine Ensemble Polytropon e estalidos de língua, caixas de ritmo batidas no tórax, Israel Galván ufano em triunfalismo de preto vestido: neste “aparelho dramaturgico” (a expressão é mesmo da ficha técnica, não é minha) simuladamente descoordenado, tudo segue uma ordem determinada e o efeito de acumulação resulta numa experiência partilhada cativante, sensual, inteira, intensa. É um espectáculo de músicas do mundo, sim, absolutamente.



Israel Galván La fiesta

Com o seu longo figurino preto, a figura de Sharifi contrasta com o dourado do adereço abandonado no centro do espaço da acção, que nos espera desde o início do espectáculo e que exerce um contraponto plástico mas também sonoro aos elementos circundantes. Mortalha de ouro, invocação dos defuntos que habitam os nossos sonhos, como no título da peça?

A especificidade do contexto de apresentação alterou significativamente a recepção de *The Dead Live On In Our Dreams*, pois o formato de apresentação, com o público a rodear a acção, gerou uma proximidade física que não é favorecida na disposição frontal palco-plateia. Esta situação foi explicada por Hooman Sharifi nos primeiros minutos do espectáculo, habitualmente visto em *black box*. Como

artista de origem persa, a apresentação de um trabalho no denominado “salão árabe” resulta numa talvez involuntária ironia, não sendo possível abdicar de um confronto com o peso histórico, estético, societal, religioso, de tais referências. Tendo sido questionado com o costumeiro desafio ao visitante “qual o defeito que encontra neste salão?”, Sharifi pensou para si próprio que o erro era mesmo chamarem-lhe salão “árabe”. A resposta certa, porém, está numa intencional dissimetria de uma das portas de acesso, descentrada uns cinco centímetros para obviar à perfeição (seria uma afronta, já que perfeito só mesmo o Criador).

Movimentos do torso, dos ombros e dos braços formam um vocabulário de intenções nesta coreografia que se oferece como uma oração. Uma ladainha



Hooman Sharifi The Dead Live On In Our Dreams

extática e vibrante, hipnótica, circular, num crescendo de intensidade que quase evoca os rituais dervixes, sensação trazida pelo acompanhamento musical ao vivo, de Arash Moradi, com o *tambur* turco, dos instrumentos de cordas mais antigos do mundo. Amplas, as deslocações no espaço do coreógrafo e intérprete desenham fundamentalmente sequências circulares, sobre o próprio eixo ou em expansão por toda a área cénica. Noutro momento, um dos braços ganha um peso desmesurado e compromete o equilíbrio do corpo. Cambaleante, o corpo gira sobre si procurando manter-se vertical mas acaba por capitular ao peso do braço. A proposta joga-se em tonalidades de dramatismo e solenidade. Quando finalmente se liberta do cobertor dourado e de todas as amarras, o

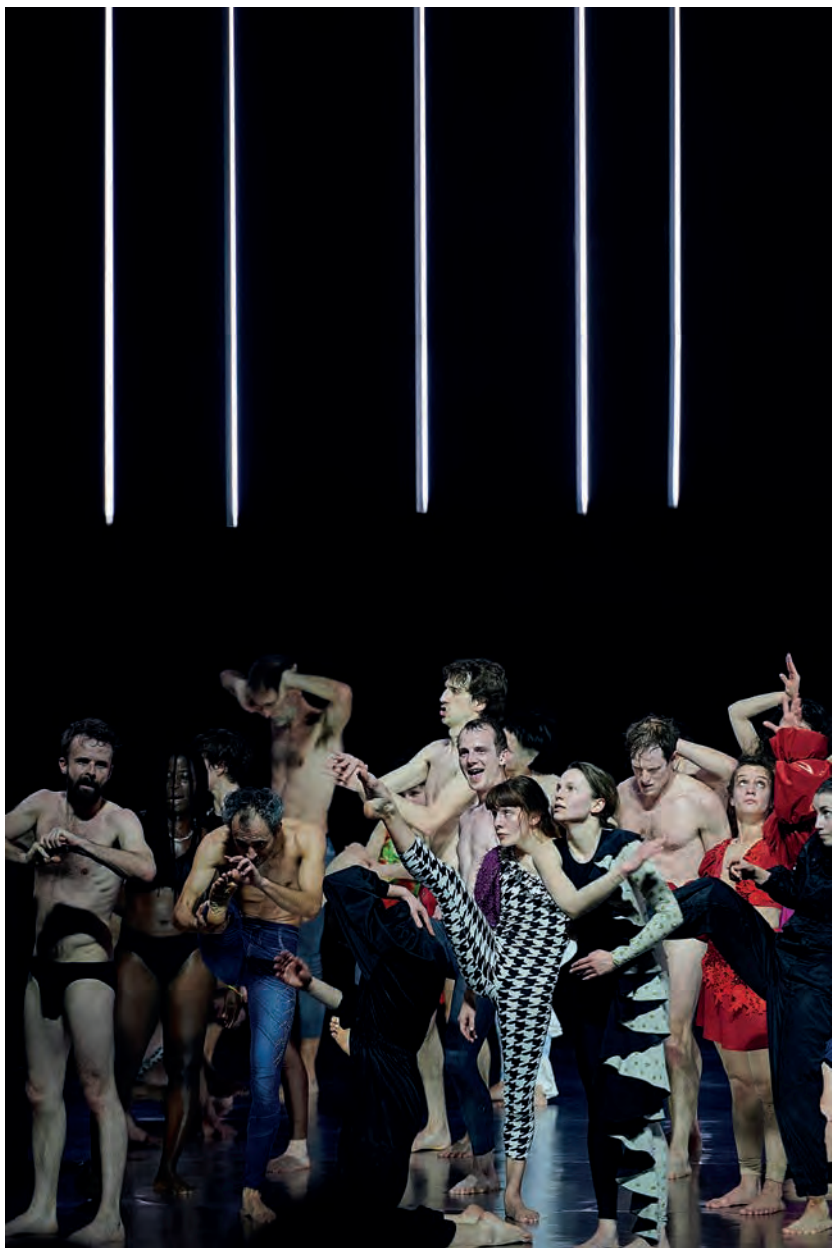
bailarino entrega-se a uma sequência de movimentos mais veloz, sem a *gravitas* que o vinha caracterizando, mas mantendo o essencial da expressividade na parte superior do corpo – vénias, abraços no ar, círculos desenhados com a cabeça, com os ombros, com as mãos – girando sobre si e percorrendo todo o espaço da acção, aproximando-se do público como se num agradecimento final.

Reconhecidos pela companhia nestas jornadas, fazemos por recuperar o fôlego. Um ritual intimista ou uma festa comunitária, ou algo de mais inesperado, à procura de um sentido para o comum. ■

La fiesta apresentou-se a 27 setembro 2019, no Grande Auditório do Rivoli.
The Dead Live On In Our Dreams apresentou-se a 25 e 26 outubro 2019, no Salão Árabe do Palácio da Bolsa.

Mundos artificiais

Afonso Becerra de Becerreá



Boris Charmatz 10000 gestes

Em *Crash Park, la vie d'une île*, Philippe Quesne vê numa ilha deserta a possibilidade ideal (e surreal) para observar e expor o comportamento de uma comunidade que foi (tragicamente) isolada do caos quotidiano. Um acidente de avião dá lugar a uma não-narração na qual o palco se assume como um habitat que alberga o mundo.

Em *10000 gestes*, Boris Charmatz cria uma floresta exuberante de gestos corporais, vocais e sonoros, que logo se expande dos 23 bailarinos para a plateia do teatro, num desafiante exercício de horizontalidade que desmistifica a ideia de obra de arte.

Afinidades possíveis entre as duas (anti-) peças? A assunção do ridículo e um ambiente assumidamente lúdico de sequências, expostas em contraste com um contexto simbólico de contornos funestos: o acidente de avião, no espetáculo de Quesne, e o apelo ao *Réquiem* de Mozart, na obra de Charmatz.

Em *Crash Park, la vie d'une île*, a personagem principal é um ecossistema artificial, algures entre o onírico e a diversão. O próprio conceito de ilha advém de um preceito dramaturgico que parece reger as criações do encenador e cenógrafo francês: o palco como lugar privilegiado de observação dos comportamentos de uma comunidade, isolada do ruído do mundo, do caos quotidiano. O palco como uma espécie de laboratório de análise das condutas que os seres adotam, ou que podemos adotar, quando nos juntamos. O palco, como um microcosmo autossuficiente, um habitat fechado sobre si mesmo que alberga ou pode albergar o mundo.

O espetáculo começa com uma projeção de vídeo, na qual os intérpretes surgem como passageiros e como tripulação de um voo. A câmara deleita-se em mostrar-nos caras e corpos dormentes, de olhos tapados, na feliz inconsciência do sono. Apresenta-nos diferentes formas e figuras do sono, extremando-as, em alguns casos, até à caricatura, em tudo contrastantes com o modo como a tripulação se esconde para beber licor. A expectativa de um destino funesto está presente, mas é, ao mesmo tempo, atravessada por excentricidades que escapam ao lado lógico e verosímil de semelhantes situações. E se, em vez de acidente trágico, um avião amarasse numa ilha desconhecida, e estes passageiros e tripulação se vissem personagens de um filme, ou de um romance, de aventuras?

Com isto, Quesne dá-nos já a chave da peça: o jogo que não oculta o seu prazer no artifício e na especulação com hipóteses imaginativas e fantásticas, o jogo que nos conduz ao onírico.

Essa observação é um exame isento de intriga dramática, já que não assistimos à representação de um relato ou de uma história. Livre dessa intriga dramática, a nossa expectativa ganha perante essas paisagens cénicas, uma profundidade que se concentra em detalhes isolados, em matizes estranhos ou familiares, em reconhecimentos e em estranhezas. A intriga que se gera dessa forma, com esse tipo de dramaturgia, deve ser muito similar à de um entomólogo ou à de um cientista que dissectiona o que vê, que se assombra perante os detalhes dessa natureza artificial, e que, como se não bastasse, pode também formular hipóteses.

Entretanto, o piano à esquerda do proscénio, que soa sem que ninguém o toque, eleva a sua intensidade sonora. Alguns atores, vestidos com um roupão branco, entram pelos corredores da plateia, trazendo uma enorme maquete de avião. Uma atriz lidera a comitiva com uma máquina de fumo, fabricando as nuvens que a maquete do avião atravessa num voo conturbado. A procissão percorre a plateia e desaparece, enquanto o ecrã cinematográfico se eleva e... surpresa! Em palco, à direita, surge um enorme rochedo com palmeiras; o chão fica encharcado, simulando o mar. À esquerda, ao fundo, os restos do avião e a cintilação de luzes de emergência ou dos raios de uma tempestade, como se viessem do interior dos escombros. À frente dos restos do avião, à esquerda, umas rochas teatrais. Tudo isto contornado por um pano pintado em tons amarelados ou dourados, com umas enormes nuvens.

A cenografia deixa de estar ao serviço da reprodução mimética de um espaço ficcional para se converter num ente animado, num dispositivo de jogo tanto ou mais eloquente (na produção de sensações, emoções e significados vários) do que as próprias atrizes e atores e do que elas e eles nos possam contar.

Como num parque de diversões (algo que já acontecia em *La mélaconlie des dragons*, apresentada no Rivoli a 16 de fevereiro de 2018, ou ainda, de maneira muito explícita, em *Swamp Club*, apresentada a 18 de julho de 2015), ocorrem em palco fenómenos espetaculares com um toque entre o naïf e o kitsch: a aparição de um par de toupeiras do tamanho de pessoas; a explosão de géiser de espuma que sai de uma das janelas do avião sinistrado; trovões, relâmpagos e chuva; uma discoteca no interior do rochedo; etc. As atrizes e os atores simulam ser sobreviventes de um voo acidentado, sem dramatismo, sem verosimilitude. Fingem nadar e alcançar um rochedo com palmeiras de plástico. Fazem um *tour* turístico, numa espécie de paródia. Também se disfarçam com folhas verdes de plástico, emulando uma tribo primitiva e exótica de postal. Dançam. Cantam. Encontram bananas e um coco. Um deles dança com o esqueleto. Abrem um bar de cocktails no interior do rochedo, sinalizado com um letreiro em néon. A empregada

do bar anuncia títulos de livros de Gaston Bachelard, Gilles Deleuze, Samuel Beckett, Michel Tournier, etc.. Um polvo gigante invade a gruta onde dançam. O rochedo com as palmeiras gira. Os tentáculos do polvo saem pelos furos abertos no rochedo, ouvimos e vemos uma paródia de um filme de terror de série B. Vencem o polvo gigante, mas saem da caverna-discoteca vestidos como na época da Revolução Francesa (uma das várias mutações que as suas aparências foram experimentando ao longo das diversas fases deste jogo intitulado *Crash Park, la vie d'une île*).

A ironia é necessária à sobrevivência e este parque de diversões é, em si mesmo, uma ironia. A imagem de despreocupação e alegria oferece-nos uma visão fantasiosa da humanidade. Poderíamos pensar que a situação e as personagens evocadas nos apresentam a emancipação do ser humano contemporâneo ocidental capaz de converter qualquer aparente adversidade em distração e ócio. É, portanto, uma visão otimista, que apela a uma certa inconsciência primigénia e à capacidade de brincar como crianças. Também apela a essa necessidade de inventar outros planetas, outras ilhas, outros mundos dentro deste mundo.

A mesma observação de uma comunidade feliz nas suas diferenças e comportamentos surge na peça *10000 gestes*, do bailarino e coreógrafo francês Boris Charmatz. A equação entre o comum, o individual e os espaços de jogo que se geram nessa intersecção denotam, do meu ponto de vista, uma ligação subtil entre estes dois criadores franceses.

Se Philippe Quesne se dedica a fazer chocar entre si corpos e imaginação, Boris Charmatz criou uma dramaturgia colaborativa com 23 bailarinos, com a instrução básica de realizar gestos e movimentos únicos, produzidos por cada um dos 23 bailarinos ao longo de uma hora, numa soma de 10000 gestos, sem que nenhum se repita. Portanto, a própria ideia de peça é paradoxalmente contestada por essas células de movimento, dos quais a atração radica precisamente na sua qualidade imanente e formal de serem efémeros. São gestos que existem enquanto fulgurações que se extinguem para que outros gestos surjam, sem que sejam uma solução

de continuidade causal assinalável. Estamos perante uma surpresa contínua, multiforme e, conseqüentemente, multiemocional, onde os movimentos e os gestos, em muitos casos, também produzem movimentações, ou emoções, no público.

Acabo de constatar a utilização paradoxal da palavra “peça” para me referir a uma proposta na qual cada elemento constitutivo ou compositivo é irrepêtil e, portanto, não experimenta um desenvolvimento nem tem uma continuidade que possa estabilizá-lo ou dar-lhe um sentido de unidade. Porém, esta premissa dramaturgica é simplesmente uma opção, talvez a mais clássica, para gerar a sensação de obra de arte.

Em *10000 gestes*, a fragmentação e a paisagem, características das dramaturgias pós-dramáticas, encontram a sua coerência e coesão artísticas na musicalização desses gestos, na tensão rítmica que, por acumulação da diferença, gera hipnose na receção, e ainda no contraste entre o coletivo e a singularidade.

O nosso olhar periférico é atraído constantemente por um qualquer movimento, enquanto que o olhar central se foca num determinado estímulo que, de forma misteriosa, capta a nossa atenção.

A exuberante floresta de gestos na qual os 23 bailarinos se desdobram constitui uma pletera cinética que, à partida, impressiona pela entrega e pela singularidade energética de cada uma das diferentes presenças que se movem em palco.

Um movimento transborda o palco, devido não só às deslocações, às vezes vertiginosas, do fundo ao proscénio e vice-versa, ou em diagonais e círculos. O ímpeto da maioria das sequências gestuais e bailadas (semelhante à eletricidade do *Réquiem* de Mozart, numa gravação da Filarmónica de Viena, conduzida pela temperamental batuta de Herbert von Karajan) produz uma amplificação da energia e do movimento, de uma força centrífuga que alcança o público.

Tal acontece também porque estamos perante não apenas gestos corporais, mas também perante gestos vocais, que incluem sons guturais, alguns deles derivados do próprio esforço físico, decorrentes de um trabalho físico com a própria voz. Portanto, nestes casos, a fisicalidade vocal impõe-se



Philippe Quesne Crash Park, la vie d'une île

e prevalece sobre a morfologia corporal do movimento que se esteja a dar nesse mesmo momento. Gestos vocais de som inarticulado entre a animalidade e a humanidade. Gestos vocais nos quais aparece a palavra, em frases soltas, em vocábulos díspares, que contrastam com o contexto pela sua própria deslocalização, pela sua própria disfunção pragmática. Uma disfunção que é também a tônica dominante nas atitudes daquela trupe de *Crash Park, la vie d'une île*, principalmente quando chegam à ilha.

Há uma vibração física constatável nos sons produzidos pelo corpo, por exemplo, o bater com as palmas da mão em diferentes partes do corpo, mesmo que seja o corpo de uma outra pessoa ou em alguma parte do corpo sobre o chão. Todos esses gestos sonoros, na sua natureza de ondas sonoras, vibram e tocam a nossa pele e os nossos tímpanos, tal como, visualmente, somos afetadas/os pelos impulsos pessoais que batem na produção dos gestos faciais e corporais. É, portanto, uma irradiação que tem a sua base nas personalidades dentro de uma simultaneidade que origina oposições e complementaridades, analogias e disjunções, dispersões e concentrações.

A coreografia de Charmatz não parece transitar pelos parâmetros mais convencionais ou habituais, segundo os quais percebemos uma voz ou uma poética autoral inscritas em cada movimento do elenco, bem como na visibilidade de uma partitura desses movimentos.

Em *10000 gestes*, a coreografia parece estabelecer-se a partir de uma organização ou agrupação de gestos pessoais, por analogia, por diferentes famílias e intensidades. Por exemplo: pantomimas abstratas e desvinculadas de qualquer referente; movimentos e gestos mais suaves em oposição a outros mais fortes e agressivos; imitações de luta, simulações de sexo ou de movimentos e gestos relacionados com a ternura, o erotismo ou o amor; movimentos e gestos de desespero e críspação, alegria e festa; sequências animalizadas ou outras nas quais prima a verticalidade ou o salto em oposição a outras nas quais prima o peso, a horizontalidade e a gravidade... Em suma, uma espécie de amostra de todas as reações e gestos pelos quais o ser humano pode passar, tal como acontece em *Crash Park, la vie d'une île*.

Essas famílias de movimentos e gestos corporais, vocais e sonoros, em interação com a forte personalidade



Boris Charmatz 10000 gestes

mozartiana que se canaliza no *Réquiem*, vão orquestrando zonas diferenciadas com um certo desenvolvimento, que se mantêm ativas, estabilizando-se, até ao cumprimento de uma atmosfera, sensação e grupo de emoções que, uma vez explorado, transita, sem pausa, para outra zona, com outra família de movimentos e gestos de diferente tensão.

Uma antipeça caracterizada pela tensão rítmica da diferença de gestos e movimentos, no eixo sincrónico e diacrónico. A unificação e o sentido de unidade são conferidos pelo tempo (velocidade) e pela intensidade dos gestos e movimentos diversos, ou por disposições espaciais, no seu desenho e percurso, na sua dispersão ou concentração, em grupos numerosos, em duos, trios, quartetos...

É como se toda a peça fosse uma soma de gestos e de movimentos que foram aumentando a temperatura da sala e expandindo a sua exuberância, a sua vitalidade, até que nos atinge diretamente na última parte, onde o teatro se transforma na floresta de movimentos que antes se cingira ao palco.

Essa mistura final de intérpretes e de público - até ao ponto de toda a peça se transferir do palco para a plateia -

é a constatação de uma horizontalidade que desmitifica a ideia de obra de arte. Nesse sentido, *10000 gestes* também pode parecer uma antipeça, onde o prazer dos sentidos perante o entusiasmo pletórico dos estímulos gestuais, físicos (visuais) e sonoros nos faz sair de nós mesmos e dissolve a nossa personagem social de espetadores.

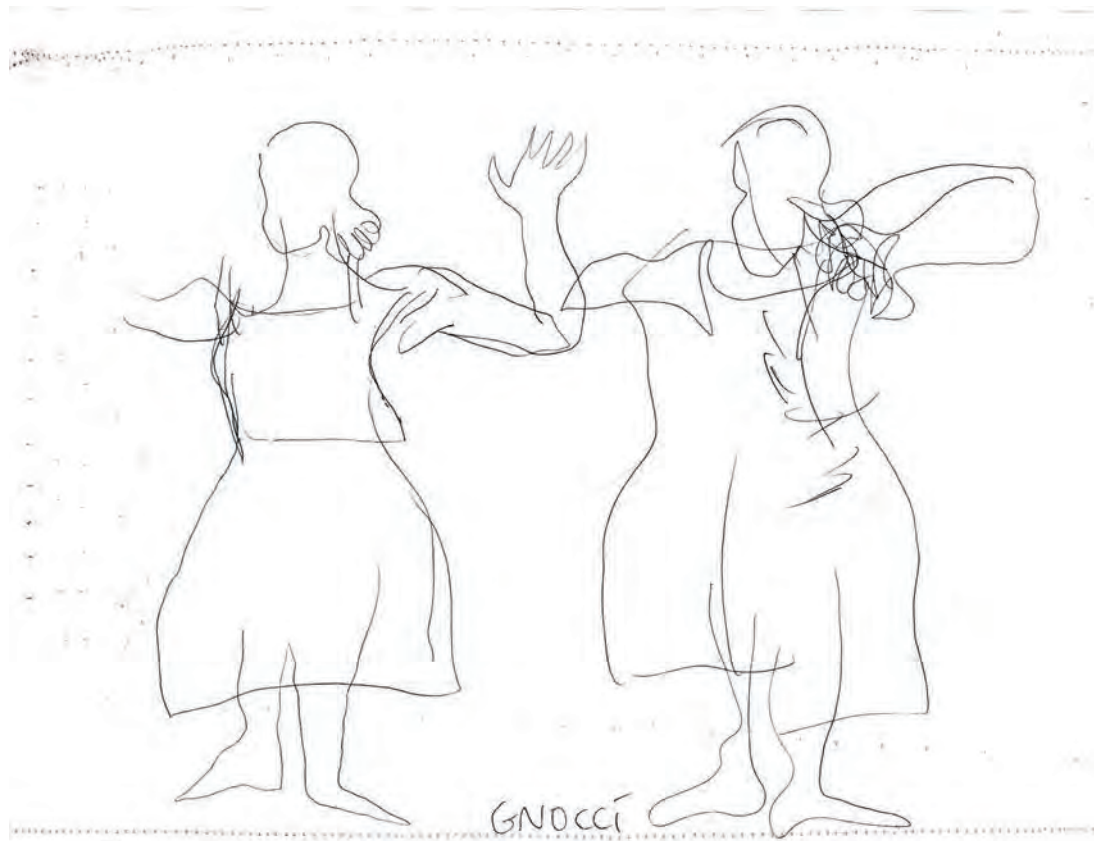
Os singulares universos de Philippe Quesne e Boris Charmatz provam que a arte é uma questão de participação e de contágio, mais do que uma questão de compreensão intelectual. A singularidade destas duas propostas cénicas, no teatro e na dança contemporâneos, afasta-se dos maneirismos a que nos habituámos, produzindo um efeito de curiosidade extrema que nos cativa. A surpresa contínua não deixa tempo para raciocínios lógicos, mas para o prazer e o fascínio. E a profunda humanidade que floresce em palco desperta a nossa empatia. ■

Crash Park, la vie d'une île apresentou-se a 15 e 16 novembro 2019, no Grande Auditório do Rivoli. *10000 gestes* apresentou-se a 15 e 16 fevereiro 2020, no Grande Auditório do Rivoli.

Secar as lágrimas com uma chávena de chá

Tiago Bartolomeu Costa

Ao longo dos anos, e a cada coreografia, Tânia Carvalho foi desenhando uma narrativa para a relação entre o corpo e o movimento que liga, de modo muito inusitado, porque imprevisto, a primeira peça que apresentou no Teatro Municipal do Porto, *Um privilégio característico*, em 2002, e o último espetáculo apresentado na temporada anterior, antes de se entrar em confinamento, *Onironauta*, a sua última criação. Uma viagem pela memória impressiva de um discurso coreográfico, dos mais ricos e exigentes da dança contemporânea portuguesa.



É o cartaz de *Um Privilégio Característico* que ainda hoje está emoldurado no gabinete da direção, tal como sempre esteve desde que, em 2002, esse solo de Tânia Carvalho marcou o início da sua relação com o Rivoli. Seriam precisos 18 anos até que um novo espetáculo seu e em nome próprio se voltasse a apresentar aqui. É verdade que em 2017 Tânia Carvalho apresentou no Campo Alegre, então já integrado no Teatro Municipal do Porto (TMP), *Glimpse – 5 room puzzle*, de 2016, palco que a coreógrafa conhece bem pois entre 2011 e 2014 apresentou-se nas *Quintas de Leitura*, com a performance *MADMUD* (2011 e 2012) e com um excerto de uma coreografia de 2008, *Danza Ricercata* (2014).

A relação com o TMP começou a ser refeita nesse reencontro no Campo Alegre, e em 2018 num programa que a Companhia Nacional de Bailado (CNB) lhe dedicou, integrando três criações, a saber, as remontagens de *Olhos Caídos* (2010) e *A Tecedura do Caos* (2011), e *S* (2018).

Imaginemos agora que é possível observar as principais linhas do trabalho de Tânia Carvalho a partir de dois detalhes: o cartaz de *Um Privilégio Característico* e a curiosidade de que *Onironauta*, a última criação de Tânia Carvalho, ter sido o espetáculo com o qual o TMP deu por suspensa a temporada 2019/2020.

Banhado de uma luz tépida, cor-de-rosa, em tudo contrastante com a imagem da mulher agarrada aos limites da cadeira, mostra a coreógrafa, também intérprete, captada numa posição de suspensão daquilo que imaginamos ser uma violenta ação ou, equivalendo-se, manifestando intensa contenção para não expor o tumulto interior que a demora e ocupa.

O cartaz é, em tudo, revelador das múltiplas camadas através das quais Tânia Carvalho constrói um trabalho assente numa ideia de ação em confinamento, ainda muito longe do que hoje temos como significado corrente, mas muito perto de uma qualidade dramaturgica e de afirmação que caracterizou alguns dos solos assinados por coreógrafas na viragem da década, como *Haikus*, de Sónia Baptista (2001), *One Woman Show*, de Cláudia Dias (2003) ou *O belo é apenas o começo do terrível*, de Vitalina Sousa (2003), apenas

para elencar alguns exemplos, no feminino e, por isso, falsamente limitados a um discurso sobre a mulher, também enquanto artista, e onde os gestos do quotidiano são paradoxalmente coreografados na dupla condição de banais e afirmativos, quase autodestrutivos e derrisórios.

No caso particular de *Um privilégio característico*, podia-se já antecipar aquela que seria uma marca distintiva do trabalho coreográfico que Tânia Carvalho desenvolveria, em intenso contraste, entre os seus solos e as peças de grupo onde, a espaços, a solidão invadia o movimento dos intérpretes, em permanente ansiedade de fuga de uma espiral centrífuga. Refiro-me a uma procura e marcação de um espaço através de uma gestão da escala do movimento que, na profusão de intenções que vai revelando, intensifica esquemas narrativos inclusivos.

É certo que os movimentos desenhados por esta personagem confinada num espaço ao mesmo tempo revelador de uma intimidade quotidiana (como se pressupunha através das cadeiras onde se servia de chá ou se maquilhava, e o microfone, ao canto, através do qual se dirigia ao público, num lugar de resgate e liberdade), não tinham, mas já anunciavam, a sua impressão expressionista, gutural, e até acidamente pragmática - elementos coreográficos e dramaturgicos através dos quais Tânia Carvalho construiu outros solos, como *Direção oposta* (2003) e *Explodir em silêncio nunca chega a ser perturbador* (2005), e ao qual voltou, numa sinceridade e liminarmente austera clareza em *Captado pela intuição* (2017), onde as relações de contraste, a partir da velocidade e do tempo, entre os braços e o rosto, recuperavam materiais que haviam estado nos solos iniciais e, muito em particular, em *Como se pudesse ficar ali para sempre* (2005).

Em *Um privilégio característico*, a espera era também algo que sucedia dentro do movimento, numa suspensão da realidade para melhor antecipar, ou preparar, o que seriam as consequências de uma determinada ação. Essas suspensões, prolongadas, faziam da espera a própria ação e, através da sua mecânica repetição, consolidavam o próprio movimento.

Uma exposição que os mostrou no Convento de São Francisco, em Coimbra, em outubro 2020, intitulava-se precisamente *Toledo*, que significa, “ato ou dito tolo ou impensado”, mas nesses desenhos, ampliando o tanto que habita as suas coreografias, o que vemos é o puro prazer em fazer do erro, do equívoco, da surpresa e da tolice a matéria de denuncia e de exposição de paradoxos, vícios e inimizabilidades.

No sadismo que esses desenhos revelam - em tudo amenizado pela gentil certeza do traço - esconde-se um profundo prazer em tornar inconsequentes todas as ações, como se, apesar de fixadas, ambicionassem ser imateriais todas as imagens que ali se guardam.

Isso já lá estava em 2002, por exemplo na trágica sequência da mulher que tenta secar as lágrimas com uma chávena de chá, momento de intensa e prolongada agonia cúmplice, apenas suportável pela evidente estratégia de sobrevivência a si mesma, e à situação causada, que a personagem varre para debaixo da sua memória, de tão banal que se tornou.

As personagens de Tânia Carvalho, sejam as que interpretou ou que criou para outros, viveram sempre numa fronteira entre a consciência da imagem de si mesmos e a milimétrica gestão do impacto dos estilhaços do que as rodeava. Por exemplo, em *Doesdicon* (2017), criado para a companhia Dançando com a Diferença, os corpos dos intérpretes eram revelados em toda a sua superficial diferença dramaturgica, manipulando a fantasia grotesca que sobre eles se poderia projetar, do mesmo modo que em *Orquéstica* (2006) o coletivo era exposto à violência da identificação, num exercício de mimese e espelho que, anos mais tarde, em *O reverso das palavras* (2013), se tornará na base de uma viagem para constituição de uma identidade coletiva, já sem o perigo de que a metamorfose seja o processo através do qual se anula o indivíduo.

Em *Um privilégio característico*, ainda vemos um corpo que busca um espaço de afirmação, através de movimentos que se desenham perto do rosto, ou posições das pernas evocando a herança de um conhecimento balético que foi o seu, em formação. E vemos, de forma muito clara, o tanto que sempre lhe interessou logo desde

muito cedo e que, como escrevi em 2014 no Blog Teatro Público, a propósito de *A tecedura do caos*, foi uma marca distintiva do seu trabalho: “uma capacidade de transformação do movimento em algo que existia a partir de uma intensa possibilidade de construção, como se o corpo fosse um constante ponto de fuga e, na multiplicação de corpos, o movimento – como vimos em *De mim não posso fugir, paciência!* – fosse aquilo que de mais próximo existe desse desejo de escape”.

Revelava-se, assim, ou relia-se, que o que nos perturbava em *Orquéstica* e *Icosahedron*, era precisamente “o modo como, na gestão de uma massa, a coreógrafa ensaiava modos de a construir como um todo a partir de exposições diferentes, como se tratasse cada corpo como uma fotografia numa imensa paisagem”. Ora, precisamente, em *Onironauta*, Tânia Carvalho explora uma ideia de coletivo que parece existir para lá da fixação do movimento, como se a sua materialidade importasse menos e a imagem que a frase coreográfica possa propor seja, agora, incandescente e assumidamente imaterial. Interpelando a origem grega dos vocábulos óneiros (sonho) e náutés (navegante), explora-se uma nova dimensão para o seu movimento, já sem o seu centro no palco, e na mediação entre as presenças e as marcas – as imagens – que criam, ou deixam, mas no espaço mediado entre os intérpretes, como se fosse o espaço entre eles a matéria que, agora, importa coreografar.

Ao não fixar o movimento em estruturas que o delimitem, num exercício de transferência de intenções como ainda não havia experimentado – nem sequer em *27 Ossos*, a sua peça mais espectral –, a coreógrafa parece ter integrado no desenho do seu movimento o que descobriu ao trabalhar com os corpos de baile das companhias de repertório do Ballet da Ópera de Lyon, para o qual criou *Xylographie* (2016), inédito em Portugal, e *S*, para a CNB.

A extrema precisão, fragilidade e sinceridade de um movimento que se revela através das dobras da imagem que cria, num exercício de análise pontilhista do lastro deixado pelo movimento na memória de um corpo que não aquele que acabou de o realizar, é a chave de uma peça devedora de um intenso questionamento sobre a importância do gesto e que, curiosamente, estrutura *Captado pela intuição*, referido anteriormente.



Ao longo dos anos, e fosse nos solos, nas peças coletivas ou nas que assinou para coletivos que não dirigia, houve sempre uma intensa vontade de atirar o corpo para a luta, para usar uma expressão cara a Pier Paolo Pasolini, como se, tal como vimos em *Um privilégio característico*, o corpo fosse um palco tão amplo quantas as possibilidades oferecidas pelo próprio palco onde se instalava. Essa condição de corpo vazio – ou de corpo que se expunha ao vazio – assume em *Onironauta* uma condição limite: reescrever-se – e inscrever-se - dentro de um intenso vocabulário transformado em perífrases e fugas. O que agora sucede, em amplo contraste com as peças de grupo – e que se já pressentia nas falsas pistas que estruturavam *Glimpse – 5 room puzzle* (2016), onde o vocabulário que antes se expunha, caminhava cada vez mais para uma interioridade e uma intimidade imprevisível.

É que a coreografia vai se rarefazendo, mais do que se transformar, num gesto de ampliação da suspensão a que fiz menção como marca de *Um privilégio característico*. E, nessa rarefação, vai constituindo fértil solo para se reinventar, já não como discípulo de uma narrativa linear, mas arquiteto de uma nova memória, certamente partilhável, sobrevivente para lá das referências, capaz de construir e autonomizar um vocabulário próprio e distinto.

Se referi a importância que me parecem ter tido as criações para o Ballet da Ópera de Lyon e para a CNB, para esta nova perspectiva de construção coreográfica, é porque me surgem como evidentes as oportunidades narrativas e dramáticas introduzidas por um movimento que já não pretende apenas expressar, ou sublinhar, mas observar as consequências da sua intervenção. É um movimento que se expande ou contrai a partir de elementos que sendo invisíveis



são pressentidos, como o momento em que os bailarinos se observam e, nesse reflexo, se veem, e a nós. Talvez como ainda não experimentara – ou talvez sim, mas numa outra escala, nos exercícios para não-profissionais a que se dedica desde 2007, *Movimentos diferentes para pessoas diferentes* –, Tânia Carvalho usa o espaço entre os intérpretes, o espaço entre o intérprete e o palco e o espaço entre o palco e a plateia, para nos perguntar se nos reconhecemos e se, na arquitetura do movimento, por mais complexa que nos possa surgir, conseguimos identificar o que nos é característico. ■

Um Privilégio Característico apresentou-se entre os dias 19 e 21 setembro 2002, no Pequeno Auditório do Rivoli. *Onironauta* apresentou-se a 6 e 7 março 2020, no Grande Auditório do Rivoli.

Os desenhos que acompanham esta páginas são assinados por Solveig Phyllis Rocher que, na temporada 2019/2020, acompanhou os espetáculos apresentados no TMP. Registam as impressões da artista na fixação do movimento do espetáculo *Onironauta*, de Tânia Carvalho.

Agnès Varda, além-Varda, a infinita juventude!

João Sousa Cardoso

Figura incontornável e singular do cinema de autor/documental/experimental francês e mundial da segunda metade do século XX e dos primeiros anos do século XXI, Agnès Varda (1928 – 2019) foi uma das cineastas a marcar presença no Rivoli nos últimos anos, no âmbito da parceria que une, desde 2016, o Teatro Municipal do Porto e a Universidade Lusófona.

O realizador espanhol Victor Erice, o diretor de fotografia suíço Renato Berta e a cineasta norte-americana Bette Gordon foram as personalidades que se seguiram. Todos eles apresentaram as suas obras e partilharam os seus percursos na sétima arte em *masterclasses* abertas a estudantes e a cinéfilos da cidade.



Desde 2016, o Teatro Municipal Rivoli tem na Universidade Lusófona do Porto (ULP) um parceiro institucional que vem trazendo à cidade e ao seu palco algumas das mais singulares personalidades do cinema contemporâneo: Agnès Varda (França) em 2016, Victor Erice (Espanha) em 2017, Renato Berta (Suíça) em 2018 e Bette Gordon (EUA) em 2019. Em 2020, por razão da inesperada pandemia e a dias da chegada do cineasta Júlio Bressane (Brasil) ao Porto, a *masterclass* na universidade e o ciclo retrospectivo da sua obra no Teatro Rivoli anunciados havia muito, tiveram obrigatoriamente de ser reagendados para 2021. Este é, pois, o bom momento - uma certa pausa a que fomos convidados - para a avaliação das qualidades e das consequências desta gradual construção que foi tecendo ligações muito efetivas entre o cinema, o teatro municipal, a comunidade universitária e a cidade.

Quase todos os programas tiveram como contexto o MULTIPLEX, à exceção do ciclo VARDA, HONORIS CAUSA dedicado a Agnès Varda, no âmbito específico da atribuição do Doutorado Honoris Causa pela Universidade Lusófona. E quase todos os convidados são cineastas, à exceção de Renato Berta, que é diretor de fotografia. E assim, na pauta regular numa parceria continuada, que tem sido muito produtiva e desejamos desenvolver e aprofundar no futuro, pressentimos a dança ondulatória entre a regra e a exceção, própria dos encontros vivos.

Antes de nos determos nas características de cada obra cinematográfica, na ressonância estética e política entre elas e no modo particular como ativaram relações com o público do Porto, existem alguns princípios que interligam os quatro programas. Lembramos alguns destes princípios: os ciclos são partilhados entre os espaços da universidade e do teatro municipal; o cineasta está presente, profere uma lição pública (ou *masterclass* na declinação pop) na universidade e introduz o filme de abertura da retrospectiva ou debate-o no final com os espectadores no Rivoli (em mais de uma sessão, nalgumas edições); as sessões têm entrada gratuita;

e os trabalhos de produção, promoção e registo para arquivo são também assumidos pelos estudantes finalistas da licenciatura de Comunicação Audiovisual e Multimédia da ULP, sob a supervisão dos docentes do curso, prolongando as competências e os canais habituais do Teatro Municipal.

Para os cineastas, estes dias representam a oportunidade de encontro com o público de uma cidade (incluindo a sua comunidade académica), longe da agitação tradicional dos festivais de cinema ou do ambiente cinéfilo das cinematecas; para o público é uma oportunidade extraordinária para, em três dias (geralmente com duas sessões diárias, ou três em certas edições), tomar contacto com o conjunto de uma obra de relevo do cinema mundial; para os estudantes, o MULTIPLEX constitui uma experiência em balão de ensaio do que será a vida profissional no campo da produção audiovisual num contexto institucional privilegiado e de aprendizagem prática no terreno. Por estes motivos, esta parceria Teatro Municipal do Porto/Universidade Lusófona não apenas promove o encontro entre um autor de cinema consagrado e a heterogeneidade de públicos de uma cidade, abrindo corredores entre a universidade, o teatro municipal e os cidadãos, como promove as articulações entre a formação, a fruição e o debate no campo do cinema. De certo modo, estes ciclos de cinema transformam o teatro municipal numa escola aberta e a universidade numa ágora em torno de um écran, lugar de projeções, de fastasmagorias e de elaboração das subjetividades dos indivíduos que contribuirão ativamente para os destinos da *polis*.

E aqui chegados, surge naturalmente a pergunta sobre o critério de seleção: porquê os autores escolhidos? Que arco de sentido os irmana, se observarmos o itinerário desta parceria, ao cabo de cinco anos e com o olhar colocado na próxima edição dedicada a Júlio Bressane? Alguns critérios mantiveram-se constantes e remontam às edições do MULTIPLEX anteriores à parceria com o Rivoli que contaram com Boris Lehman (Bélgica) em 2011, Manoel de Oliveira (Portugal) em 2012, José Luis Guerín (Espanha) em 2013, Agnès Varda, em 2014 e Pedro Costa (Portugal)

em 2015. Antes de mais, afigurou-se-nos como prioritário um programa de horizonte internacional dedicado a cineastas do nosso tempo; por outro lado, num momento cultural governado pela última novidade e pela generalizada celebração dos autores emergentes – o que é de saudar e necessário! –, pareceu-nos, desde cedo, importante trabalhar em contraciclo e promover um encontro entre gerações. No contexto amplo do cinema de autor, procurámos os cineastas mais velhos com obras consolidadas, de modo a suscitar, no encontro com o público, um tempo com outra densidade, expectativas temperadas e talvez uma renovada qualidade de atenção e de escuta. Com a idade, a experiência acumulada dos autores garantiu invariavelmente testemunhos de maturidade relativamente à indústria do cinema e ao sonho da autonomia criativa, uma dominada lucidez sobre o seu trajeto profissional e a própria assinatura, um desprendimento salutar que ensina o público mais jovem e auxilia aqueles que começam agora a filmar. Na faixa etária dos cineastas convidados, todos eles acima de 70 anos de idade, encabeçada por Agnès Varda com 88 anos, inclui-se Manoel de Oliveira como convidado do Multiplex em 2012. Nos seus admiráveis 103 anos de idade, defendeu-se batendo com a bengala nas pernas de uma estudante recusando ajuda para subir as escadas em pedra do edifício centenário da Reitoria, ofereceu-nos a única *masterclass* que proferiu numa universidade e apresentou *Francisca* (1981) numa cópia restaurada da Cinemateca Portuguesa na sala do Passos Manuel. Sendo o cinema uma arte do tempo e da procura inglória de suspensão da vida, à medida que o nosso caminho se desenhava, compreendemos que esta parceria consolidava um património vivencial singular que foi ganhando forma e deixará lastro em gerações que participaram nestas sessões no Rivoli num contacto em proximidade com um velho autor que procurámos compreender melhor numa delicada circunstância que vai revelando o carácter excepcional.

Outro interesse que sempre guiou o nosso programa foi o de convocar autores provenientes de diferentes geografias refletindo distintas escolas e tradições

cinematográficas, havendo ultrapassado as fronteiras europeias com Bette Gordon (representante do cinema independente de Nova Iorque) e, em breve, com Júlio Bressane (associado ao cinema marginal do Rio de Janeiro, oposto ao Cinema Novo brasileiro). Neste mosaico de obras e de vozes, cada convidado contribuiu inequivocamente para um olhar poliédrico sobre o cinema contemporâneo e a sua reverberação numa cidade industrial de dimensão média na periferia europeia como é o Porto.

Valerá a pena determo-nos em Agnès Varda (1928 – 2019), a única convidada, nestes anos, que repetiu presença no programa e a primeira figura nesta parceria Rivoli/Lusófona, estabelecendo assim a ponte entre os primeiros cinco anos do MULTIPLEX e o início da associação ao Teatro Municipal.

Em 2014, recebemos Agnès Varda que proferiu uma *masterclass* memorável na Universidade Lusófona. Dois anos mais tarde, em 2016, Agnès Varda regressou ao Porto para a atribuição do Doutorado Honoris Causa pela mesma universidade e acompanhou a abertura do ciclo retrospectivo VARDA HONORIS CAUSA, dedicado à sua obra no Teatro Rivoli. A partilha da mesma ambição entre o teatro e a universidade relativamente ao papel do cinema na construção de cidade via-se confirmada. A nova parceria, inaugurada por Agnès Varda, ampliava a visibilidade pública e alargava o espectro de espectadores, imprimindo um renovado sentido a um caminho na cidade que vinha de trás e tinha uma história.

No contexto de VARDA HONORIS CAUSA, a Varda acedeu a uma conversa pública, com certa informalidade, no café do Rivoli, a poucas horas da abertura do ciclo. Em pouco mais de uma hora de troca de ideias, com uma plateia lotada e em atento silêncio, conseguimos apontar alguns dos eixos fundamentais de uma obra invulgar que atravessou a segunda metade do século XX e irrompeu pelo século XXI com o espírito de um renovo surpreendente. Varda aprofundou algumas das questões por que se bateu (a *cinécriture*, o feminismo), as convicções e o pragmatismo que acreditava caberem ao artista (a tradição das disciplinas artísticas,

a liberdade criativa, a relação com as instituições) e algumas das inquietações (a condição feminina, o estrangeiro, a morte) que subtilmente atravessam um trabalho que se foi libertando de *a priori*, ganhando em vulnerabilidade e em hospitalidade aos encontros fortuitos e aos convites. A Varda foi aprendendo, com o tempo, a rir de si mesma e rimos com ela todos os que ali nos encontrávamos naquela tarde. Hoje, um ano depois do desaparecimento de Agnès Varda e enfrentado o mundo graves crises (não apenas sanitárias), refletimos com acrescida clareza sobre a atualidade do legado – estético, político e ecológico - que nos reserva o olhar da cineasta numa obra manifestamente insubordinada.

Filha de pai grego, nascida em Ixelles, na Bélgica; deslocada com a família, na Segunda Guerra Mundial, para Sète, uma vila de pescadores na costa francesa do Mediterrâneo (povoado onde rodará a primeira longa-metragem, *La Pointe Courte*, em 1955), sempre atraída pela América onde viveu em dois períodos distintos (1968-70 e 1979-81), Agnès Varda foi uma mulher movida pela curiosidade sobre os outros e a novidade. Antes da criadora acolhida pelas artes visuais desde a Biennale di Venezia em 2003, antes da cineasta, antes da fotógrafa, existe uma Varda que anseia por observar, ouvir, indagar os porquês com uma tenacidade quase infantil, procurando compreender os lugares e a razão dos seus habitantes. Lembro-me, por exemplo, na noite de abertura de VARDA HONORIS CAUSA no Rivoli, do modo inoportuno como interrompeu abruptamente o discurso ao perceber que, por motivos logísticos, a curta-metragem com que abríamos a sessão seria projetada sem legendas: “Mas porque não legendaram? Há uma parte do público que não vai compreender!” E perturbando a formalidade do momento diante do público de um grande auditório esgotado – e colhendo a cumplicidade de muitos que riam diante da desconcertante frontalidade da Varda - repetia com insistência, voltando-se para mim: “Porquê?!”. Trata-se de um episódio anedótico, parece simples, mas o itinerário de Agnès Varda é justamente o de um moroso trabalho de depuração e de progressiva autonomia relativamente a uma certa ideia de

enquadramento, fotográfico, cinematográfico ou institucional. A obra da Varda é o testemunho de uma série de operações de emancipação necessárias, responsáveis e generosas que desaguaram numa fase final de carreira com muitas solicitações, o reconhecimento artístico e o prestígio cultural aguardados durante uma vida, sempre com a graça de uma atitude *childish* de quem entende a relatividade dos juízos de valor. E a astúcia sobre o aleatório das circunstâncias que a Varda – mulher de negócios que desde cedo auto-produziu os seus filmes – sempre manteve. Esta capacidade de desenquadrar os imaginários duma sociedade ou de permitir ver à distância e mais aprofundadamente o universo do cinema talvez seja um traço de união indelével entre os quatro convidados.

Compreender a obra da Varda pressupõe, num primeiro momento, compreender a busca duma possível independência relativamente a uma indústria do cinema controlada pelos homens. A criação da sociedade Tamaris Films em 1954 destinada à produção de *La Pointe Courte*, rebatizada Ciné-Tamaris em 1975 e que deu chão a toda a obra do casal Agnès Varda – Jacques Demy, é dessa aspiração a primitiva e mais audaciosa expressão.



Num segundo momento, esse caminho é acompanhado pela desconstrução duma certa conceção do lugar da mulher na cultura francesa e no cinema, interessando-se, desde cedo, por figuras femininas invisíveis, deslocadas, marginais ou estrangeiras. A angústia de Corinne Marchand traduzida na deambulação solitária pelas ruas de Paris em *Cléo de 5 à 7* (1962) – a cantora refém duma beleza canónica e exposta ao olhar de todos – em busca de si e da independência que lhe negam (que rima com o soldado obrigado a partir para a Argélia, país em guerra pela independência nacional) explode, mais tarde, na revolta de Sandrine Bonnaire em *Sans Toit ni Loi* (1985) e evolui enfim para a irradiação alienígena de Jeanne Birkin em *Jane B. par Agnès V.* (1988). Todas exatas encarnações para uma renovação das representações do feminino. A progressiva libertação culminará em *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), de modo particularmente comvente na sequência em que a Varda filma as manchas na pele envelhecida das próprias mãos e compara esta estranha beleza às manchas de humidade que descobre no teto lá de casa (e onde reconhece os impressionistas), no regresso de uma viagem ao Oriente.

E não por acaso, neste filme, as questões do corpo apresentam-se intensificadas – como na filmografia seguinte - pelo recurso à *handycam*, favorecendo imagens de acrescida implicação física da cineasta, cruzando a ficção e a autoficção no interior do género do documentário, na primeira pessoa e numa elocução voluntariosamente feminina.

Num terceiro momento, existe o amor por Jacques Demy (1931 – 1990), uma vida em comum e a libertação necessária da sua sombra depois do luto. Ao contrário da Varda que - até ao sucesso de *Les Glaneurs et la Glaneuse* e apesar do pontual êxito comercial com *Cléo de 5 à 7* e *Sans Toit ni Loi* - conheceu até tarde uma produção irregular, a estima confidencial da crítica e de um público restrito, a carreira de Jacques Demy foi sempre amplamente aclamada pelo público francês e internacional. Há uma cineasta resistente, mulher de Jacques Demy. E há uma Varda florescente que surge com o desaparecimento de Jacques Demy. Entre uma e a outra, existe a Varda dos anos de despedida e luto, quando lhe dedica um belo filme - *Jacquot de Nantes* (1991) - que Demy imaginou como percurso pela sua infância, que Varda filma quase sob sua orientação e que estreia um ano depois da morte do amante.

Em 2006, Varda na sua condição de viúva dedica-se a filmar mulheres que na ilha de Noirmoutier (que Demy e Varda frequentam desde 1962 e onde tinham casa) perderam os seus companheiros, pescadores de profissão. Daí resulta a instalação *Les veuves de Noirmoutier*, apresentada na exposição *L'île et elle* na Fondation Cartier, em Paris, naquele ano, e o documentário *Quelques Veuves de Noirmoutier*. Na conversa que decorreu no Rivoli, Agnès Varda recordou o trabalho, dando-o como exemplo da indispensável associação entre “uma inspiração humana” e “o desejo de um dispositivo” justo: “Reparei que é uma categoria de que não se fala. Há documentários sobre pescadores, operários, desempregados, sobre emigrantes, mas eu nunca vi um documentário sobre as viúvas, a categoria da viúva. E quis escutar as viúvas.” Num círculo de 14 televisores, acompanhado pelo mesmo número de cadeiras e auscultadores, cada filme-retrato de uma viúva dirige-se, de cada vez, a um único espectador.

Foi a um “feminismo feliz” que se dedicou desde os anos 60, como afirmou naquela conversa no Rivoli. E sublinhou, na perspetiva de quem cresceu na guerra, que participou em muitas campanhas e assistiu a conquistas e a fracassos no século: “A primeira reação é a denúncia. Mas a combatividade, a solidariedade, a amizade entre as mulheres é o importante. Não basta gemer, é necessário lutar!”. E explicou ainda: “Fiz um único filme verdadeiramente feminista: *Une chante, l'autre pas* (1976) com uma equipa em que o número de homens e mulheres era igual, uma equipa paritária. É possível que as mulheres se interessem pelas técnicas do cinema, sobretudo se querem ser cineastas. Resultam equipas muito mais alegres e agradáveis”. E sobre o filme que contava 10 anos de luta, desde o direito à contraceção até à legalização da interrupção voluntária da gravidez, rematou: “Era preciso cantar, cantar Engels, Marx, Simone de Beauvoir. Porque se o dissesse de modo sério, as pessoas ficariam furiosas!” Agnès Varda descortinava, assim, um precioso segredo da sua capacidade de entendimento e de comunicação. No mesmo encontro, partilhou ainda excertos de filmes seus, incluindo o fragmento de *Agnès de ci de là Varda* (2011), a mini-série televisiva que apresenta Manoel de Oliveira de bengala e chapéu a imitar o Charlot de Charlie Chaplin, que filmou num encontro entre os dois, havia poucos anos, nos jardins do Museu de Serralves. A Varda insistia na importância de libertar a palavra da prédica e o discurso da autoridade ao mesmo tempo que valorizava a experiência partilhada das imagens com a comunidade provisória que reconhecia numa reunião com a sua plateia, alimentando a conversa com vagar e a reflexão desassombada. A espantosa impressão produzida por uma velha cineasta a irradiar jovialidade, fazendo prova do real prazer no exercício da transmissão cultural de inquietações atuais e de saberes acumulados por via do cinema marcou-nos, estou certo, a todos.

Nos anos seguintes, os autores acolhidos – Victor Erice, Renato Berta e Bette Gordon – continuariam esta genealogia de bons conversadores, convidados disponíveis e interessados nos espectadores diante de si.

Talvez por não se encontrarem a promover um filme e se manterem marginais a um certo xadrez da competição profissional, talvez pela sageza com que a idade brinda alguns temperamentos, talvez pelo contexto académico do ciclo afastado das grandes capitais e dos circuitos mediáticos (mesmo que o jornal *Público* tenha dedicado uma especial atenção em duas longas entrevistas por Francisco Noronha a Bette Gordon e a Julio Bressane, nos últimos dois anos, como convidados do MULTIPLEX), o perfil dos convidados acaba, *a posteriori*, por revelar o comum perfil do autor discreto, com uma obra incerta e original, ocupada pelas mesmas interrogações sobre as relações - íntima e política - entre o trabalho, a profissão e a poética do cinema.

Renato Berta, com uma vasta experiência em cinquenta anos de rodagem junto de figuras tão diversas como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Patrice Chéreau, André Téchiné, Louis Malle, Alain Resnais, Claude Chabrol, Amos Gitai ou Manoel de Oliveira, partilhou o trabalho técnico e a psicologia que devem assistir um diretor de fotografia que se coloca ao serviço do sonho de cinema de um cineasta. Com impressionante agudeza crítica, testemunhou das hesitações dos cineastas e dos problemas práticos a ultrapassar para construir luz e obter a fotografia correta que cumpra a visão de um autor. “Gostava de filmar pessoas... Talvez operários a saírem de uma fábrica...” dizia-lhe vagamente Jean-Luc Godard na preparação de *Sauve qui peut (la vie)*, em 1979, o que apontava a porta aberta a uma lógica tendencialmente colaborativa entre o cineasta e o diretor de fotografia; método de trabalho bem distinto do arriscadíssimo projeto *No Smoking/Smoking* de Alain Resnais (1993), em que Berta também assinou a fotografia, rodado num ambiente de estúdio absolutamente controlado, recriando espaços de exterior com recursos frequentemente artesanais, descrevendo uma série de episódios da rodagem com o humor que esclarece e desmistifica os processos de produção cinematográfica.

Victor Erice mostrou-se o exemplo do cineasta granjeado por um reconhecimento crítico internacional quase unânime, mas que voluntariamente se foi afastando para

um lugar mais recolhido que lhe permitisse pensar à distância o fenómeno do cinema e ensaiar pequenos projetos experimentais. Talvez por isso tenha sido tão surpreendente a sessão com os operários da antiga fábrica têxtil de Guimarães que rodaram *Cristales rotos* (2012) e se deslocaram ao Porto para rever o filme em sala e reencontrar o cineasta. A média-metragem que integrou o projeto “Centro histórico”, conjunto de encomendas por parte de Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura a quatro cineastas (com Erice, foram convidados Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Aki Kaurismäki) e que o cineasta assume como “esboço para um filme em preparação” comprovava afinal a capacidade de mobilização social da experiência de rodagem de um filme e a sua potência na metamorfose das auto-representações.

Numa dinâmica diversa, entre a contra-cultura e o contexto competitivo da indústria audiovisual americana, revisitámos com Bette Gordon, em 2019, uma obra construída no tempo dividido entre o ofício de realizadora e o de professora na Columbia University School of the Arts, em Nova Iorque; mas, sobretudo, a sua filmografia traduz uma cineasta movida pela consciência de género e que conheceu e viveu os meandros da vibrante cultura *underground* da Nova Iorque dos anos 80, que participou na vitalidade da comunidade artística do East Village, de que o seu filme de estreia *Variety* (1983) é um documento histórico eloquente. *Variety* descreve a narrativa de uma jovem que encontra emprego na bilheteira de um cinema pornográfico de Times Square, tratando da emancipação sexual feminina, num elenco protagonizado, entre outros, pela fotógrafa Nan Goldin na interpretação do seu próprio papel. Como num dos filmes mais recentes, *Handsome Harry* (2009), Bette Gordon tratará da questão dos direitos da comunidade *gay* descrevendo o conflito entre as práticas sexuais e o conservadorismo moral acompanhado da violenta repressão no seio da instituição militar. Se *Variety* ecoa de um outro lugar de fala o mesmo “feminismo feliz” de Agnès Varda, *Handsome Harry* antecipa questões psicanalíticas ligadas à roda viva do desejo e à ordem social, que reencontraremos, no Rivoli em 2021, nas

formas exaltantes de liberdade e anarquia do cinema de Julio Bressane, em parte rodado sob a ditadura militar.

Que produção de sentidos entre a presença destes autores no teatro municipal, a sua palavra e o seu tempo de vida se traduz na construção da cidade futura? A disrupção das narrativas cinematográficas proposta pelo conjunto dos ciclos relativamente às estéticas dominantes abre seguramente um lugar privilegiado de encontro, de sensibilização e de intercâmbio cultural, entre autores relevantes do cinema contemporâneo e os públicos do Porto, muitos deles, a iniciar-se numa obra. O universo de cada autor conduz a novas perspetivas sobre questões sociais, políticas, estéticas, ecológicas emergentes – e urgentes! – do nosso tempo, confrontando o olhar dos habitantes da cidade tantas vezes desacertados consigo mesmos, entre si, com visível dificuldade na tarefa fundamental de se localizarem no planeta comum. Na confluência dos parâmetros científicos e pedagógicos da academia com a responsabilidade na formação cultural que também cabe a uma estrutura pública dedicada às artes do espetáculo, a Universidade Lusófona e o Teatro Municipal do Porto desdramatizam as fronteiras institucionais, instalam um campo local de possibilidades na vivência do cinema que se inscreverá duradouramente no espírito dos cidadãos, contribuindo para rasgar os horizontes da cidade e da cidadania. O itinerário deste programa consolida, ano após ano, uma história viva feita de presenças e de presenças espectrais, proporcionando novos referentes para um mais amplo imaginário coletivo, um património em edificação sem preço, uma comunidade além-infância. O cinema é, justamente, a atividade produtivamais capacitada para servir este músculo impercetível que une o sonho e a visão à real transformação da *pólis*. E que evoluirá naturalmente com a infinita juventude da cidade. ■

Previsto para 2020, o ciclo dedicado ao cineasta brasileiro Júlio Bressane foi reagendado para 2021.

As mulheres e os fantasmas de Peter Handke, Christian Petzold e Pedro Costa

José Bértolo

Em Novembro de 2019, *A Mulher Canhota* (1978), de Peter Handke, *Phoenix* (2014), de Christian Petzold, e *Vitalina Varela* (2019), de Pedro Costa, integraram a programação da Medeia Filmes para o Teatro Campo Alegre, no Porto. Distanciando-se em diversos pontos, estes filmes partilham, no entanto, elementos centrais: todos são protagonizados por mulheres; todos versam sobre os complexos relacionamentos que estas mantêm ou mantiveram com os maridos; e todos acompanham, finalmente, um processo de emancipação do estatuto de esposa e a simultânea conquista de uma vida nova e independente. Deste modo, os três filmes são *feministas* — sem que se associem, no entanto, a nenhuma corrente programática —, e entroncam na vasta tradição do *woman's film*, a qual eles reatualizam de acordo com as poéticas do cinema moderno e contemporâneo em que se inserem.

Dados o vigor e a intensidade dos retratos que os filmes traçam das suas protagonistas, o espectador abandona a sala de cinema com uma sensação de assombro, isto é, sai do filme *assombrado*. Para isso contribui o facto de as três protagonistas comportarem uma assinalável dose de mistério, proporcional ao seu poder de fascinação. As suas histórias terminam sem que saibamos *exactamente* quem elas são, nem as razões do efeito hipnótico que têm sobre nós. Mulheres de poucas palavras, elas escondem, por debaixo da expressividade dos seus rostos e dos seus corpos, um mundo de ideias ao qual não nos é possível aceder inteiramente.

Marianne, Nelly e Vitalina são, simultaneamente, *mulheres e símbolos*, e os seus dramas pessoais permitem a Peter Handke, Christian Petzold e Pedro Costa reflectir, também, sobre o novo existencialismo burguês dos anos 70, as tensões profundas na Alemanha do pós-guerra, e a rota de destroços deixada pelo colonialismo português.

Sempre silenciosa, de porte direito e gestos medidos, parecia feita de madeira, a funcionar automaticamente.

Gustave Flaubert, *Um Coração Simples*

Marianne

O lugar de Peter Handke no Novo Cinema Alemão assenta sobretudo na sua colaboração com Wim Wenders. Porém, é hoje evidente que *A Mulher Canhota* merece um reconhecimento semelhante ao que reservamos às melhores obras de cineastas como o próprio Wenders, Margarethe Von Trotta, Werner Herzog ou Rainer Werner Fassbinder.

É, aliás, de Fassbinder que Handke parece aproximar-se aqui, particularmente de *O Medo do Medo*, um filme televisivo de 1975 no qual uma mulher, casada e mãe de um filho, entra numa espiral de alienação. Tal como o telefilme de Fassbinder, a obra de Handke centra-se numa mulher casada, mãe de um filho e misteriosamente alienada. À melhor maneira dos “novos cinemas” da década de 70, ambos se apresentam, também, como uma variação sobre os códigos de um género: no caso, o melodrama. E, por fim, os dois filmes são, com efeito, sobre a (im)possibilidade de conhecer uma personagem.

No filme de Fassbinder, Margot encontra-se em pleno processo de desintegração psíquica. Ela revela ter plena consciência da crise que atravessa e procura compreender as suas causas. No entanto, esse gesto revela-se infrutífero e ela fica reduzida à devastadora condição de espectadora de si mesma. Impedida de interromper a sua degeneração psicológica, Margot é condenada a um esvaziamento identitário do qual nem o falso (e irónico) *happy ending* a pode resgatar.

Como Fassbinder, Handke investiga a dificuldade, e mesmo a impossibilidade, do cinema como forma de conhecimento. À semelhança de Margot, Marianne (Edith Clever) atravessa uma crise existencial e, portanto, experiencia um intenso processo de transformação interior. E, no entanto, nada sabemos sobre aquilo que se passa *dentro de si*. Contrariamente a Margot, que procura *compreender* a sua situação e, conseqüentemente, a situação dramática que o filme encena, Marianne conserva-se esfíngica do início ao fim.

Na verdade, aquilo que a impenetrabilidade desta personagem torna evidente é a própria natureza do cinema enquanto meio de representar o mundo. Na transparência do seu mostrar, o cinema é também, por excelência, a arte da opacidade. Parece paradoxal, mas não é.

Ao contrário do que sucede com a literatura, ele não nos permite ter um acesso directo à mente das personagens, porque a matéria-prima de que é feito não são as palavras (isto é, discurso e pensamento), mas sim as coisas. Como tal, o cinema oferece-se mais à exterioridade do que à interioridade, mais às acções do que à psique. É a arte epidérmica das superfícies. Vindo da literatura, Handke revela perceber — melhor do que muitos cineastas a tempo inteiro — que, na versão cinematográfica de *A Mulher Canhota*, a sua Marianne não pode ser dita, mas apenas mostrada.

Então, se Fassbinder encenava o problema do conhecimento ao nível da consciência da própria personagem, Handke desenvolve uma questionação semelhante, mas realizada a um outro nível mais directamente relacionado com o próprio *medium*. E, deste modo, Marianne passa a simbolizar o filme. Na sua imperscrutabilidade partilhada, tanto a personagem como o filme revelam ser um *puzzle* que jamais poderemos completar.

Assim, *A Mulher Canhota* não pode senão frustrar o espectador que procura *compreender* verdadeiramente o que se passa para além das acções que lhe são dadas a ver. No início, o marido de Marianne, Bruno (Bruno Ganz), regressa a Paris depois de uma viagem à Finlândia. O casal passa uma noite num hotel e, no dia seguinte, Marianne tem uma ideia (ou, tal como nos diz, em voz over, “uma epifania”): o marido deve sair de casa imediatamente. Ela comunica-lho, sem oferecer explicações. Nem o marido, nem nós, alguma vez vimos a saber se Marianne conhecia as razões que a levaram a afastar o marido. Na verdade, supõe-se que o facto de ela nos falar de uma “epifania” sugere que a sua acção foi ditada apenas pelo instinto.

São sinais quase imperceptíveis como este que levantam o véu sobre a mente da personagem. Por um lado, somos forçados a não saber o que lhe vai na cabeça. Por outro lado, somos convidados a suspeitar que a própria Marianne poderá não saber inteiramente o que lhe vai na cabeça. Aparentemente, ela escolheu abandonar-se a uma acção instintiva, a uma existência que se furta à explicação e ao sentido. E a sua primeira (re)acção foi abandonar o marido que a mantinha, inevitavelmente, presa a

certas estruturas sociais, necessariamente conservadoras. Tal como a protagonista de *Um Coração Simples*, o conto de Flaubert que está a traduzir, Marianne, no seu silêncio insondável, “parece feita de madeira, a funcionar automaticamente”.

Uma das grandes lições que Fassbinder aprendeu com os seus mestres, Max Ophüls e Douglas Sirk, foi que, em cinema, aquilo que não pode ser comunicado aos espectadores através de palavras pode sê-lo através de meios especificamente cinematográficos, tais como o enquadramento ou a *mise-en-scène*. Embora Handke não pratique este ensinamento com o esmero opulento de Fassbinder, é notório que *A Mulher Canhota* procura compensar o emudecimento e a natureza elusiva da sua protagonista através de outros meios estritamente cinematográficos.

Na fase final do filme, ao passear num bosque com o seu filho, Marianne passa por uma tabuleta onde podemos ler “Carrefour de la femme sans tête”. *Cruzamento da mulher sem cabeça* parece um título que caberia bem a esta obra. Em primeiro lugar, o filme apresenta-nos a situação existencial dilemática de uma mulher que se encontra *no cruzamento* entre a condição de mulher livre, de esposa e de mãe. Em segundo lugar, esta mulher parece notoriamente esvaziada, uma espécie de *zombie* ou fantasma, que age motivada por “epifanias”. Uma mulher *sem cabeça*, portanto.

Ao longo do filme, percebe-se uma insistência na apresentação parcelar do corpo desta mulher, que tanto pode ser vista “sem cabeça” como “sem corpo”. Numa das primeiras sequências, a câmara repousa, primeiro, sobre a aliança que está na mão direita de Bruno, para depois revelar a aliança na mão esquerda dela. De acordo com a tradição, o anel de noivado é usado na mão esquerda, passando para a direita após o casamento. Com efeito, o plano que isola a mão esquerda da *canhota* Marianne transmite-nos que ela não está, do ponto de vista simbólico, *realmente casada*.

Noutros momentos, a apresentação parcelar do corpo da actriz Edith Clever sugere, também no plano simbólico, a sua fragmentação interior, e, em concreto, a separação entre o seu corpo e a sua mente.

Logo na abertura, quando Bruno chega junto de Marianne, no aeroporto, ele abraça-a. A câmara está por detrás dele. Com o seu enorme casaco, a figura masculina esconde a mulher, deixando visível apenas a pequena cabeça, iluminada num azul pálido, como se pertencesse a outro mundo.

A inteireza é sistematicamente negada a Marianne. Num outro momento, pouco depois de passarem pelo cruzamento da *mulher sem cabeça*, o filho fotografa a mãe. Num plano aproximado, vemos, na polaroid que Marianne segura nas mãos, a cabeça desta, *decapitada*, enquadrada contra o céu.

Dividida entre as suas funções de mulher livre, de esposa, de mãe, de filha (o pai visita-a por um dia), de tradutora, de cinéfila (os filmes de Ozu vistos na tela, o seu retrato na parede da casa, os seus *pillow shots* revistos nos fios eléctricos e na linha de comboio dos subúrbios parisienses), de amiga, de amante potencial (há um jovem actor que, quando lhe toca, gera um choque eléctrico), Marianne permanece, afinal, uma *imagem* cujo *sentido* nos é negado.

A sua presença fez desvanecer o fantasma metafísico da razão.

Honoré de Balzac, *A Mulher de 30 Anos*

Nelly

Phoenix, de Christian Petzold, é um dos mais complexos e instigantes descendentes de *Vertigo*, de Alfred Hitchcock. Deste filme, Petzold retoma a questionação das fronteiras entre a vida e a morte, a reflexão sobre a obsessão amorosa e a problemática da representação.

Em *Vertigo*, Judy é uma mulher contratada por Gavin Elster para interpretar o papel da sua esposa, Madeleine. Ela desempenha o papel na perfeição, seduzindo um segundo homem, Scottie, que é tornado testemunha de um falso suicídio (o de Judy, no papel de Madeleine) que esconde, na verdade, o homicídio da verdadeira Madeleine.

Mais tarde, enquanto faz o luto pela mulher que amou e perdeu, Scottie encontra na rua uma outra mulher que lhe traz à lembrança Madeleine.

Não admira que ela lhe faça lembrar a morta, dado que se trata de Judy, a mesma pela qual ele se apaixonara no passado, embora com outro nome, outra cor de cabelo, outras roupas. Scottie e Judy travam conhecimento, e a segunda parte do filme mostra uma história

dupla e coincidente: por um lado, Scottie transforma Judy em Madeleine, vestindo-a e penteando-a como a outra; por outro lado, Judy, que aceita entrar no jogo da representação por amor, aguarda o momento em que Scottie poderá finalmente vê-la e amá-la como quem ela é realmente (Judy), e não como a mulher em quem deseja transformá-la (Madeleine).

No fim do filme, quando Judy já é exactamente igual a Madeleine, ela sucumbe à mesma morte que simulara anteriormente, enquanto desempenhava o papel da outra, ao cair do cimo de uma torre.

Tal como *Vertigo*, *Phoenix* tematiza o jogo, a representação e o amor, observando as relações de poder que se estabelecem entre um homem e uma mulher. Contudo, ao passo que, no filme americano, todos os envolvidos perdem, no alemão, pode dizer-se que a mulher sai vencedora.

Nelly (Nina Hoss) é uma judia que sobreviveu à passagem por um campo de concentração. Quando o filme começa, ela está desfigurada e coberta de ligaduras. Ela vive uma vida que é uma espécie de morte, e a falta de um rosto é o símbolo dessa mesma *morte*, dessa *inexistência*, de uma condição, enfim, eminentemente espectral. Assim se explica, portanto, que ela comece por se fixar na ideia de voltar a ter o rosto que tivera no passado, antes da guerra, antes da entrada no campo de concentração, antes de ser afastada do marido, Johnny. É como se, readquirindo o rosto, Nelly recuperasse, também, a identidade e a vida que viveu outrora.

Quando, no hospital, o médico lhe pergunta “que aparência deseja ter?”, ela responde: “quero parecer-me com quem era antes.” O médico explica-lhe que possuir um novo rosto pode ser vantajoso, dado que ele lhe permitirá ser simultaneamente *a mesma pessoa e uma pessoa diferente*. Mas ela insiste: “quero parecer-me *exactamente* com quem era antes”. Criatura esvaziada, espécie de monstro ou fantasma, ela não quer ser múltipla, mas sim una. Inteiramente Nelly.

No hospital, ela encontra duas fotografias suas: numa delas, está entre amigos; na outra, está com o seu marido. Voltar a ter o *rosto de Nelly* — aquele que se vê nas fotografias — anuncia-se, assim, como o passaporte para *voltar a ser Nelly*, para recuperar o passado perdido em que podia

sorrir, divertir-se com os amigos, e amar o seu marido, sendo, por fim, amada por ele.

Depois da cirurgia, Nelly tem, finalmente, o seu rosto de volta, necessitando apenas de esperar algum tempo até que as marcas da operação desapareçam. Com o seu rosto recuperado, ela passa a dedicar-se a uma nova obsessão: reencontrar o marido. Só assim poderá reviver o cenário plasmado nas fotografias que vira no hospital. Ela encontra-o no bar Phoenix, mas ele — tal como Scottie, em *Vertigo* (a quem alguns amigos chamam, também, *Johnny*) — não a reconhece como a mulher perdida, pois está convencido de que a sua esposa morreu. No entanto, e tal como Scottie, ele detecta nesta segunda mulher — que se apresenta como Esther — uma inegável e perturbadora semelhança com a morta. Propõe-lhe, então, um papel num pequeno teatro. Pois, tal como Gavin Elster em *Vertigo*, Johnny (Ronald Zehrfeld) tem um plano. Depois da morte de toda a sua família, Nelly herdaria um património considerável. Porém, estando ela morta (assim pensa ele), Johnny não tem como apresentar-se enquanto marido e, logo, co-herdeiro. Portanto, é necessário que Esther se faça passar por Nelly, com quem é tão parecida, para poder receber a herança através dela e “restituí-la” a Johnny.

A segunda parte do filme consiste na transformação gradual de Esther em Nelly. Johnny veste-a com as roupas da esposa, penteia-a e maquilha-a como a esposa, ensina-lhe a andar como a esposa, e obriga-a a aprender a caligrafia e a forjar a assinatura de Nelly. Este processo culmina na sequência final, em que ela, que se revela “uma pupila muito capaz” (como alguém diz em *Body Double*, outro descendente de *Vertigo*, realizado por Brian de Palma), está já perfeitamente apta a desempenhar o papel de... si mesma.

Petzold desafia os limites da verosimilhança com uma ousadia incomum no cinema contemporâneo de matriz realista. Porém, *Phoenix* é um filme que deve ser visto na sua dimensão simbólica, como um sonho significante ou, até, um mito (ou não se intitulasse *Fénix*...).

No filme de Handke, não temos acesso ao que se passa na mente de Marianne, sendo obrigados a permanecer na superfície, especulando sobre que coisas residirão naquela consciência inacessível. Em Petzold,

existe uma porosidade entre exterior e interior, forma e fundo, que nos convida a decodificar a psique através das acções das personagens. Em ambos os casos, são as figuras femininas que — entre opacidade e revelação — solicitam um gesto interpretativo. No que toca a Nelly, a grande questão que o espectador se coloca é esta: por que razão ela não diz a Johnny que é a sua mulher, ao invés de aceitar entrar na pequena peça por ele orquestrada?

Esta pergunta é a chave para aceder ao *twist feminista* operado por Petzold sobre o original de Hitchcock. Logo no início, Lene (Nina Kunzendorf), uma amiga de Nelly, conta-lhe que foi Johnny (que não é judeu) quem a entregou aos nazis. Ela diz não acreditar, mas a semente da dúvida fica, afinal, plantada. Ficando esta informação em estado latente, quando ela reencontra Johnny, mais tarde, não sabe se está perante o seu amante ou o seu traidor. Aceder à proposta dele — entrar num jogo de representação que, lembremo-nos, visa, desde o início, herdar o dinheiro da esposa — talvez lhe permita descobrir *quem ele é realmente*. E, deste modo, o filme de Petzold é, também, sobre uma mulher que testa o carácter e a fidelidade de um homem. Enquanto nós, espectadores, perguntamos por que razão ela aceita desempenhar um papel na comédia de Johnny, Nelly pergunta-se: “será Johnny digno da minha devoção?”

O desenvolvimento do filme revela-nos que este homem é, efectivamente, um indiscutível vilão melodramático, que denunciou Nelly, se divorciou dela sem ela o saber e agora procura apoderar-se do seu legado familiar, contratando uma impostora que se fará passar por ela para que ele o possa reivindicar.

Na última sequência, Nelly e Johnny encontram-se, finalmente, reunidos com os amigos. A peça que Johnny orquestrou durante todo o filme está agora em curso. Esta é uma peça para poucos actores, em que participam apenas ele, simultaneamente encenador e personagem, Esther/Nelly, e os poucos amigos do casal. O guião desenvolve-se de acordo com o previsto, até que Nelly instaura uma ruptura, criando o seu próprio número dentro do número de Johnny. Tendo sido *performer* antes da guerra, e Johnny pianista, ela propõe oferecer aos presentes uma interpretação de “Speak low”, acompanhada pelo marido ao piano.

Em pleno número, Nelly canta “Speak low”, e o marido percebe, finalmente, que aquela que pensava ser Esther é, afinal, a mesma Nelly que julgara morta. Refém do oportunismo e da ganância, Johnny estivera cego para a verdade. Sem ter de lho dizer por palavras, Nelly diz-lhe, agora, *quem ela é* e, também, *que sabe quem ele é* (isto é, o seu traidor). Ela diz-lhe, ainda, usando a letra da canção, que não há vida para ambos após o fim deste número:

*We're late, darling, we're late
The curtain descends,
everything ends too soon, too soon*

Ironicamente, se, no início, a grande obsessão de Nelly era voltar a ser ela mesma, podemos dizer que, no final do filme, ela consegue finalmente sê-lo. E consegue-o *em pleno acto performático*. Sem o saber, através do seu plano maquiavélico, Johnny — outrora carrasco, agora (perversamente) salvador — contribuiu para que ela pudesse tornar-se verdadeiramente em quem tinha sido no passado, primeiro, devolvendo-lhe os seus vestidos, depois, caracterizando-a tal como ela fora antes da guerra, e, por fim, restituindo-lhe os seus amigos e a sua profissão: o canto e a *performance*. Dir-se-ia que, em *Phoenix*, é usando a *máscara de Nelly* que Nelly se transforma em si mesma.

Mas, como acontece em todas as histórias de metamorfose, a Nelly que temos no final de *Phoenix* não pode ser exactamente a mesma das fotografias vistas no início. A mulher no final sobreviveu ao Holocausto, a um campo de concentração, e à dura aprendizagem de que o homem que amava acima de tudo foi, afinal, o responsável pela sua quase destruição. Ela renasce como uma fénix, mas uma fénix *tatuada* de sofrimento (simbólica e literalmente, já que traz agora no antebraço o código numérico dos campos). Porém, renasce inteira, ou *inteiramente Nelly*.

Sinto muita angústia e muito receio, porque habita em mim como que um mundo de espectros, de que nunca me consigo verdadeiramente livrar.

Henrik Ibsen, *Espectros*

Vitalina

O filme de Pedro Costa começa após a *desaparição* de Joaquim, um imigrante cabo-verdiano em Lisboa, e imediatamente antes da *aparição* da viúva, Vitalina Varela, que chega a Lisboa depois do funeral, sem ter podido ver o marido vivo uma última vez.

As dinâmicas entre aparição e desaparecimento, bem como entre presença e ausência, estão na base de todo o filme de Costa. E isto acontece porque elas são fundamentais, também, na vida da própria Vitalina Varela.

O título *Vitalina Varela* origina, em si mesmo, uma muito significativa (con)fusão entre *filme* e *personagem*, para além de nos reenviar para um rol de histórias directamente formadas de acordo com a vida das suas heroínas, de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, a *Lola Montès*, de Max Ophüls, a *Barbara*, de Petzold. Para além disso, Costa filma Vitalina como se filmavam as grandes estrelas do período clássico, como Greta Garbo ou Joan Crawford. Mais especificamente, pode dizer-se que Costa filma a sua actriz como Josef von Sternberg filmava Marlene Dietrich.

Tal como por vezes sucede nos filmes que compõem a série Sternberg/Dietrich (sete filmes ao todo, entre *O Anjo Azul*, de 1930, e *The Devil is a Woman*, de 1935), também aqui Vitalina só surge em campo volvidos vários minutos do início. E, à semelhança do que sucede em *Morocco* ou *Shanghai Express*, *Vitalina Varela* começa com a protagonista a chegar a um novo lugar. Num primeiro momento, vemos o avião, e, depois, os trabalhadores do aeroporto a instalarem a escada, uma espécie de *red carpet* para a gloriosa entrada de Vitalina. Finalmente, um grande plano mostra os pés da heroína na escada, ainda antes de lhe podermos ver o corpo — o que nos reenviaria, justamente, para o fim de *Morocco*, em que Dietrich tira os sapatos para melhor perseguir um homem no deserto africano.

A entrada de Vitalina é, assim, digna de uma estrela de Hollywood. Num texto recente, publicado no n.º 115 da revista *Trafic* (“Deux yeux dans la nuit. *Vitalina Varela* de Pedro Costa”), Jacques Rancière lembra-nos precisamente que este filme português encontra uma inspiração directa nos modelos

e nas estruturas do cinema clássico. Contudo, ainda que Costa filme Varela como Sternberg filmava Dietrich (o fascínio pelo rosto, a insistência no *close-up*, o corpo iluminado em *chiaroscuro*), há uma distinção importante a fazer: se, em *Morocco*, a protagonista só tira os sapatos no fim, depois de passar todo o filme confortável e elegantemente calçada, aqui vemos, desde logo, os pés nus de Vitalina. Pedro Costa retoma o melodrama, mas despe-o de elementos decorativos e redu-lo ao osso, o que tem implicações tanto a nível narrativo (a acção minimal) quanto a nível visual (o estilo sóbrio, hierático, assente sobretudo em jogos de luz e sombra, do director de fotografia Leonardo Simões).

Tomamos conhecimento da história da relação entre Vitalina e Joaquim pelas palavras da própria viúva. Sozinha na casa obscurecida de Joaquim, por diversas vezes Vitalina fala com o homem ausente, reconstruindo a narrativa do seu passado. E, falando simultaneamente com o morto e connosco, espectadores, ela coloca-nos, também, por um efeito de virtual coalescência, no lugar do morto. A narrativa que Vitalina partilha connosco é uma história de, justamente, desapareições, ausências e, acima de tudo, descoincidências espaciais: em quarenta anos de casamento, conta-se um número limitado de dias em que ambos puderam beneficiar da co-presença.

Depois do casamento — pelo registo, no dia 14 de Dezembro de 1982, e, na igreja, no dia 5 de Março de 1983 —, Joaquim passou apenas quarenta e cinco dias em Cabo Verde, durante os quais ambos construíram a sua casa com as próprias mãos. Mas, a certa altura, o marido partiu para Portugal (para nunca mais voltar), abandonando a mulher e a habitação. Sozinha e grávida, Vitalina concluiu, depois, a construção da casa.

Por conta da sua carga simbólica, a casa de Cabo Verde é, com efeito, o elemento paradigmático do filme. Na sua materialidade, ela representa o relacionamento de Vitalina e Joaquim: uma casa (/um relacionamento) que ambos começaram a construir juntos, mas cuja construção ficou suspensa devido à partida dele, que a deixou inteiramente nas mãos da mulher. Uma casa (/um relacionamento) onde ele nunca chegou a viver e onde ela viveu toda

a vida, sozinha, durante quarenta anos, “à espera do bilhete de avião para Portugal”. Ela ficou com a casa, ou seja, com os destroços de um amor perdido (“daquela clareza e daquele amor, não resta nada”, diz-nos Vitalina), ao passo que ele, nos becos de Lisboa, na Buraca, em Coimbra, em França, andava “atrás dessas mulheres da rua, como um borrego que foge do curral”. E deste modo ele acabou por desonrar a memória do mesmo amor que Vitalina, por seu turno, honrou ao permanecer na casa de Cabo Verde. Ela ficou *sozinha no casamento*, tal como se vê literalizado numa fotografia que surge logo após o título do filme, e na qual vemos Vitalina, jovem, envergando o seu vestido de noiva, mas estranhamente desacompanhada.

A descoincidência espacial dos amantes, ao longo dos quarenta anos que viveram apartados, é marcada pelo jogo opositivo que se estabelece entre as duas casas. Como resposta desvirtuada à casa de Cabo Verde, Joaquim constrói a casa de Lisboa, onde passou a viver e para onde Vitalina se muda agora, depois da morte dele. Esta é uma casa reminiscente das habitações de bairros dos filmes anteriores de Costa, que surgem em *Ossos*, *No Quarto da Vanda* ou *Juventude em Marcha*. Casas pequenas, escuras, sujas, definitivamente provisórias. “Esta tua casa está um trabalho muito mal feito”, diz Vitalina. “As janelas são bueiros. Portas de merda, bato com a cabeça nelas todos os dias. A casa que fizemos juntos, em Cabo Verde, é incomparável.”

A casa de Lisboa traduz, assim, a vida diminuída à qual Joaquim se entregou, um símbolo do seu falhanço. É por essa razão que Vitalina a detesta e bate com a cabeça nas portas, como se *não coubesse* nesta casa que Joaquim nunca chegou a melhorar, embora tivesse planeado torná-la digna de acolher a mulher um dia.

Vitalina — e a casa que trazia consigo — era a promessa de vida que Joaquim poderia ter escolhido, ao invés de escolher ir para Lisboa, construir esta casa, um “trabalho muito mal feito”, e viver uma vida de indignícia, pontuada de pequenos crimes e mulheres de rua (há, também, uma amante de que se fala, e que vemos em fotografias no início). Mas se esta casa é uma “figura simbólica”, ela

possui, também, uma ostensiva materialidade. Estes tijolos, este cimento, este telhado que aterroriza Vitalina nas noites de tempestade, são tudo aquilo em que Vitalina pode tocar agora, neste momento em que a possibilidade de tocar em Joaquim está perdida para sempre. A casa é, com efeito, Joaquim reconvertido em matéria arquitectónica, defeituosa na construção, tal como ele fora no plano moral.

Disto, o que ressalva — e que, com efeito, retoma o final de *Phoenix*, embora em termos muito distintos — é a ira de Vitalina. Esta mulher está furiosa por ter sido abandonada e não parece tentada a perdoar. Na primeira ocasião em que interpela o morto, diz: “estás espantado, não estás? Não esperavas a minha visita. Nem na hora da tua morte me querias ao teu lado”, e acrescenta: “não confio em ti nem na vida nem na morte. O teu corpo... nem no cemitério nem no caixão, não o vi. Estás morto? Estás debaixo da terra?” Mais tarde, pergunta-lhe se ele deitou fora todas as cartas que ela enviou para Lisboa, muitas delas, presumivelmente, sem resposta.

Tal como muitas vezes sucede em melodramas familiares, centrados em figuras femininas, o homem é o carrasco da sua esposa (lembremos *Phoenix*, em que este tópico é tornado explícito). Porém, aqui, Joaquim é um carrasco por omissão e por auto-silenciamento, ao invés de o ser por acção deliberada. Ao abandoná-la, ele mesmo se transformou no fantasma que assombra Vitalina. E nesse processo, pondo a vida dela numa suspensão impossível de rectificar (a morte dele não potencia um efeito de *closure* para Vitalina), fantasmagorizou-a também, para sempre. A Vitalina que vemos é, assim, uma mulher póstuma, que não pode senão recordar a vida que podia ter tido durante muitos anos, mas que teve apenas durante quarenta e cinco dias.

Morta em vida, Vitalina tem o destino de todas as personagens de Pedro Costa, o mesmo que, aliás, vitimou Joaquim: radicar-se em Lisboa, o cenário para o triste espectáculo de fantasmagoria em que estas mulheres e estes homens se cumprem absolutamente enquanto sombras (“dessas sombras que nós somos feitos”, como diz o padre), enquanto *zombies* (como em *I Walked with a Zombie*, o filme de Jacques Tourneur convocado em *Casa de Lava*), enquanto *fantasmas*.

Lisboa — ou, melhor dizendo, os “bairros desfavorecidos” de Lisboa — é o lugar purgatorial que ultima o falhanço da vida destas personagens. Joaquim, como Ventura, foi vítima directa do “sistema”. E, tal como escreve Rancière, “estes homens não são os culpados, mas sim o sistema. E é o sistema que deve ser julgado”. Esta é a visão do espectador informado, que possui as chaves para descodificar ideologicamente as histórias contadas por Pedro Costa, vendo-as por aquilo que elas *significam*. Mas, para Vitalina, Joaquim não é — como é para nós — uma *figura simbólica*. Ela não pode vê-lo como uma vítima do sistema, uma metáfora, mas sim, apenas, como um homem. E, enquanto homem, ele é responsável pelos seus actos, e merece, por isso, punição.

Na sua interessante leitura do filme, Rancière salienta que Vitalina não sabe, sequer, “o que é o sistema”. Ela não pode saber, portanto, que é, também, uma vítima desse mesmo sistema. Tal conhecimento resultaria numa abstractização de si mesma: Vitalina estaria *em representação* de todas as mulheres africanas que sofreram os efeitos colaterais do colonialismo *a partir da figura do marido*. Mas ela sabe que, perante si mesma, ela não está *em representação* de nada, tal como Joaquim não estivera *em representação* de nada. Vitalina sabe, apenas, que foi destruída por um homem que morreu com as mãos sujas do sangue dela. Ao conceber o seu filme de tal forma colado à experiência de Vitalina, Pedro Costa convida-nos também, desta vez, a suspender provisoriamente a ideologia e a viver vicariamente um pianíssimo e obscuro melodrama. ■



Nas páginas seguintes, imagens inéditas de rodagem de Vitalina Varela, gentilmente cedidas por Pedro Costa.





WORST OF

José Maria Vieira Mendes



1

(O pior é que fica)

A (*sussurrando*): O pior é que fica.

Só de pensar em tudo o que se podia queimar...

As memórias, a nostalgia... e todo o sentimento de amor pelo...

A paternidade... A descendência. A linhagem.

Tanta coisa.

Mas é tudo a fingir. É fogo de vista. Quando pensamos que as coisas estão mortas... É só zombies. Um filme de terror. Estou sempre a ver alguém cheio de saudades e que decide ressuscitar. Porque afinal é tudo ótimo.

Não quero nada disto. A caridadezinha.

É péssimo. É tudo mau. Só quero que acabe depressa.

E ainda agora começou.

Cheira mal. Faz-me mal. E ainda por cima dá-me vergonha.

Que vergonha. É mesmo triste.

E não ficou no passado, não.

Não é uma coisa só do século passado, não é só de antigamente. Também é de agora e do futuro. Está a acontecer.

É tão triste.

É por isso que eu... Não sei.

Puxa-me para baixo. É uma energia que...

Só me dá vontade de chorar.

Faz-me velho. Seca-me a pele.

Isto devia era acabar tudo.

2

(O pior é começar)

B: Para mim o pior é começar.

C: Para mim só há uma coisa que... Aquilo das pessoas mudarem a maneira de falar. Parece que começa tudo a falar da mesma maneira e a mexer-se da mesma maneira...

B: Achas estranho, é?

C: Não sei. Há uma uniformização qualquer, uma sintonia.

B: Hm hm...

C: Não sei... sempre igual. Fica tudo igual. Parece que é tudo o mesmo. Falecemos, matamos, amamos muito e amamos sempre do mesmo. E o tom... o tom com que se fala... não sei. E ainda por cima é contagiante. É uma coisa que não consigo evitar. Começo logo a falar assim e a ser...

B: Está bem visto.

C: A senhora...

B: Senhora?

C ... já reparou, por exemplo, que, quando aqui estamos, nos dá uma vontade imensa de sentar em cima de um baú.

B: É verdade, é do pior que há.

C: E também sentimos uma necessidade imensa de pintar a face.

B: E há quem pinte...

C: E a senhora não acha isso...?

B: Aborrecido?

C: Estranho, não sei. Por exemplo: os sentimentos.

Parece que os sentimentos são todos iguais. Que choramos todos da mesma maneira e nos rimos todos da mesma maneira. *(B ri-se?)* Há qualquer coisa que nos faz, entende? E não sei bem o que sentir.

É reconfortante, por um lado, porque reconheço e identifico, mas por outro lado... Não sei... não sei bem.

B: Olha que pena. E por acaso já pensaste porque é que será assim?

C: Já! Como é que adivinhou?

B: Não sei... Talvez por “o senhor” ter ar de quem pensa.

C: Tão querida...

B: Então conta lá para a gente ouvir. Mas faz isso bem feito.

C: Eu dou sempre o meu melhor.

B: Ainda bem.

C: Então, antes de mais, eu diria que há um envelhecimento generalizado que contribui fortemente para o estado das coisas.

B: Hm hm.

C: E claro que há um conjunto de episódios e, já agora, de tomadas de decisão... Enfim, toda uma conjuntura: a inquisição, a censura, os anos de ditadura... E a geografia, claro. Digamos que a situação periférica do país... longe de tudo, uma quase ilha...

B: Acho que me vou sentar num baú. *(Senta-se.)*

C: E depois todo o peso de uma tradição... e simultaneamente da falta dela. Ah! E a situação financeira, claro está, as dificuldades cíclicas. E o tamanho, a pequenez... Isto é tudo muito pequeno, somos todos vizinhos. E claro que depois faltam parceiros. E falta qualidade. E as disparidades, sociais e regionais. E a falta de literacia e o analfabetismo e a história e a intolerância e a mediocridade...

D *(como se ali entrasse pela primeira vez)*: Ai Jesus que merda! Isto é mesmo merda. Nunca pensei que fosse tão merdoso. É mesmo incrivelmente merdoso. Ai este cheiro a merda! Nada contra. Mas é que abre-se a porta e é um cheiro! Nunca pensei que fosse tão intenso. É mesmo uma merda de todo o tamanho. É do pior que há.

C: Esse seu caminhar não engana ninguém, minha senhora. Vê-se mesmo que chegou.

D: Estás a falar comigo?

C: Dizia que esse seu andar não engana. Que se vê mesmo que chegou.

D: Um pé à frente do outro...?

C: Mas bem desenhado para que nada se perca.

D: Ninguém se quer perder no princípio...

C: Vê-la assim, cara senhora, confesso que me dá um certo conforto.

D: Sempre tive jeito para fazer de almofada. E então o que é que se faz por aqui hoje?

(O pior é a choradeira)

B: Merda.

D: O costume. Está certo. E quando é que acaba?

B: O mais depressa possível.

D: Ora assim é que eu gosto. *(Para C)* Então vá, rapazinho. Vamos lá perder a inocência.

A: O pior é a choradeira. Eu a sério que quando vejo choradeira desconfio logo. Já não posso com pedinchices. Como se eu não soubesse de onde é que vem... Aquela coisinha dos olhinhos tristes, do “não me batam que eu não faço mal a ninguém”... Mas estão a querer enganar-me para quê?

B: É a ver se pega.

A: É para ver se eu não vejo. Querem molhar-me os olhos que é para me tapar a vista. E depois vou contra tudo e é o olho negro, uma perna partida... Estás-te a rir? Já me aconteceu. Dois meses de muletas. Mas também foi uma vez e nunca mais. Não me voltam a apanhar.

B: A mim também uma vez fizeram-me chorar tanto que comecei a ver tudo em sépia e a preto e branco. Horrível. Uma coisa horrível. Só via gatinhos e peluches e golfinhos e ursos polares e merdas assim. Nunca mais.

A: É preciso ter muito cuidado. Quando dás por ti, estás de mão dada a uma mão toda peganhenta e estás a concordar com tudo e já nem sequer estás a ouvir, porque é tudo dito em algodão doce.

D: E com muita humildade. Nunca vos disseram coisas com muita humildade? A mim estão-me sempre a dizer coisas com muita humildade.

B: Eu, por acaso, quando me começam a dizer coisas com muita humildade, tapo os ouvidos. Portanto...

D: Isso é capaz de ser boa ideia. E consegues mesmo não ouvir nada?

B: Se for preciso, também faço aquilo do ló ló ló.

Sabes? Tapas os ouvidos e ló ló ló...

C: Mas isso não é um bocado infantil? Quer dizer, nada contra, mas...

B (*destapando os ouvidos*): O que é que ele disse?

D: Estava a chamar-te infantil.

B: Ai que bom. Adoro isso. E também achas que eu não devia pôr tudo no mesmo saco e que devia mostrar um bocadinho mais de respeito...

C: Não é isso, também não é preciso... Eu só acho que devemos dar a oportunidade à outra pessoa para...

D (*interrompendo*): Esse teu ar bonzinho é pintado ou foi uma plástica?

C: Uma plástica?

D: Não sabes? É possível fazer. Uma operação plástica para ficares com ar bonzinho.

B: Conheço várias pessoas.

C: Posso só explicar o que estava a tentar...

A: Eu acho que ele nos quer fazer chorar.

D: Deixa-o tentar.

C: Então se me permitem... A única coisa que eu queria dizer é que também é preciso perceber o outro lado.

Mesmo que seja diferente do que nós... enfim...

A: Mas tu vives onde?

D: Eu acho que ele vive naquele lugar onde tentamos todos dar o melhor de nós e onde fazemos críticas construtivas e onde é tudo ótimo só é pena...

Coitadinho, deve-se fartar de chorar, tu choras muito, não choras? Queres chorar com a gente?

A: E depois queixas-te que andas para aí aos tombos.

C: Mas qual é o vosso problema?

D: A abraçar toda a gente para não cair. Nada contra, mas recuso-me a fazer de bengala. Já me basta fazer de almofada. Portanto o melhor é aprenderes a andar.

C: Mas eu não estou a chorar.

A: Ainda por cima não percebe que está a chorar.

D: Vai dar merda.

C: Mas vocês não acham que não é tudo igual?

B: Não.

C: E que também é preciso haver alguma tolerância?

B: Não.

C: E que deve haver lugar para todos?

B: Não.

C: E que não se deve crucificar logo tudo à partida...?

D: Ele não se vai calar, pois não?



(O pior é o aspeto)

D: O pior é o aspeto. Eu acho mesmo que o pior é esta cor de merda. A sério. É uma cor que não lembra a ninguém. Nem sequer devia existir.

A: É horrível.

D: É que é mesmo uma cor de merda. A gente olha e fica... Enjoa. É assim uma cor que enjoa. A mim então... nem consigo olhar. Uma pessoa vê esta cor e pensa: não é possível alguém se ter lembrado...

B: E dá mau aspeto.

D: Péssimo.

B: Nem sequer dá para disfarçar.

A: Mas a mim não me surpreende.

B: Estava-se mesmo a ver, não é?

A: Completamente. São séculos e séculos disto. As coisas a certa altura já não mudam. Já está tão...

D: Não tenhas dúvidas.

B: Mas não deixa de ser desesperante.

C: Mas olha que há quem goste, atenção.

A: Ai há?

D: Eu tenho a certeza de que ninguém gosta.

B: Só que não dizem nada.

C: Acham mesmo que é isso?

D: O que eu acho é que é uma merda.

B: Péssimo.

A: É horrível. Tu pões isto, seja onde for, e é sempre

horrível. Nada contra, mas é que não há volta a dar.

B: Não há mesmo.

C: Por acaso a mim faz-me lembrar... Não sei bem... mas faz-me lembrar qualquer coisa.

D: Faz lembrar merda. A mim só me faz lembrar merda. É que a gente vai a um consultório e tem revistas com histórias na mesinha, a gente vai ao Continente e há a secção dos congelados, tudo fresquinho e bonito, agora aqui é só merda. Ninguém aguenta. Depois admiram-se que esteja às moscas.

B: Mas é que nem as moscas querem esta merda.

A: Ah pois não.

C: É verdade que tem ar de morto.

A: Morto-vivo.

D: Que tristeza...

B: E vocês sabiam que há quem pague?

A: A sério?

D: Eu nunca paguei.

B: Mas há quem pague.

D: Não faz sentido.

B: Antes fosse. É que se não fizesse sentido eu até pagava. O problema é que faz todo o sentido. Está carregado de sentidos. É merda com sentido. Eu já nem olho.

A: Era o que eu queria. Mas não consigo. Não consigo.

(O pior é o amor)

B: O pior é o amor.

C: Mas não achas que se se vestissem de outra maneira...

B: Estás muito otimista.

C: E se mudassem o chão. Às vezes basta mudar uma ou outra coisa e fica logo com outro ar.

B: Não é o caso.

C: Mas, por exemplo, imagina se... sei lá...

B: Esquece.

C: Eu compreendo a tua posição porque compreendo todas as posições porque somos todos humanos, nada contra, mas ainda assim, quer dizer... acho que se pode pensar em alternativas. Pelo menos eu gosto de pensar que existem soluções.

B: Mas porque é que gostas?

C: Porquê?

B: Sim, porque é que gostas?

C: Porquê? Nunca ninguém me tinha perguntado porquê.

B: E então?

C: Sabes que... Se calhar esta não é a melhor altura, mas... Não é mesmo a melhor altura, mas ando para falar disto há... E agora que estamos a falar... quer dizer, com essa pergunta que fizeste e... se calhar devia ficar calado... Eu tenho esta coisa de dizer tudo o que penso e depois...

B: O que é que se passa?

C: Não se passa nada... quer dizer, passa-se, mas não é

nada de... Eu já andava para dizer isto e se calhar o melhor é dizer logo, porque pronto, também não vale a pena ficar com estas coisas guardadas. Espero que não me leves a mal mas o que acontece é que eu estou...

B: Sim?

C: Eu estou apaixonado por si, por ti.

B: Estás quê?

C: Apaixonado.

B: Ai a merda!

C: É isso. Estou apaixonado!

B: Só faltava mais esta.

C: Sinto amor por ti!

B: Oi! Pára tudo. Aqui o amor não entra, rapazinho.

C: Mas eu amo-te!

B: Não amas nada.

C: Isso é um não?

B: Acho que a comunicação não está a...

C: É um sim?!

B: Ouve. Não há sim ou não. Só não há é amor. Não há porque não existe, não é critério, não é possível. Não há amor num lugar quando se fala assim. Não há amor quando é tudo decorado. Se queres amor, vai à procura noutra sítio. Há muita gente a precisar de amor, acho muito bem, mas aqui não, por favor!

C: Não estou com um bom pressentimento.

B: Eu sei que... eu sei que são séculos e séculos de objetificação, mas talvez se eu repetir, se eu insistir...

C: É um não. Eu sabia.

B: Mas tu não me estás a ouvir?

C: Mas é porquê? Pelo menos podias dar-me uma explicação... Duvidas do amor?

B: Eu? Duvido tanto do amor como duvido da merda. Eu dúvidas não tenho nenhuma. Sei muito bem aquilo de que não gosto. E o que eu te digo é que não há amor! Não há amor à vida, nem amor à arte, nem amor ao texto, nem amor ao que quer que seja! Não quero ouvir aqui essa palavra, estamos entendidos? É que nem que tenha que me esfregar toda em merda!

C: És tão linda!

B: És tão linda o quê?

C: Assim, furiosa.

B: Está calado!

C: Mas eu estou apaixonado. O que é que eu faço com o meu amor?

B: Mas qual apaixonado!

C: Ok, esquece.

B: Eu não vim aqui jogar esse jogo. Eu vim aqui para me cansar, para me sentar num baú a ver e para me irritar. Eu não vim para aqui para fazer uma história de amor! Recuso-me, ouviste?! Recuso-me a disfarçar a merda com o amor!

C: Nunca pensei...

B: Eu já sabia que isto ia acontecer. Já sabia. Já sabia que não devia ter vindo. É sempre a mesma merda... A sério!

(O pior é recordar)

A: O pior é recordar. Não me deixam esquecer. Uma pessoa a fazer tudo para esquecer e está sempre a levar com recordações.

B: É que não pode ser uma campanha de alfabetização forever. O povo de um lado a receber e eu do outro a dar. O que é isto?! Dás por ti e estás em 1766. Estás em 1766! Mas para quê?

A: Como é que eu não me hei de sentir... quer dizer. Estão-me sempre a mandar para trás. A fazer sentir-me velho. Como é que não posso andar com arritmias e... Como é que uma pessoa aguenta, não é? 1766!

D: E se for só 1766 já não é nada mau.

A: Sinceramente.

B: Com aquelas roupas que não lembra ao diabo. Queria ver como era se andassem assim vestidas na rua. Ah pois. Mas aqui já podem. Aqui pode-se tudo!

A: Pode-se tudo o tanas! Só se pode de 1766 para trás!

D: Aqui só se pode é merda.

B: Ao menos faziam mesmo a sério. Se é para ser de 1766 que seja de 1766. Vão lá buscar os tecidos de 1766. Mas não. Tudo em licra e plástico. Tudo falso.

C (*a gozar*): Ai é falso? Eu pensava que era...

D: Oh, filho...

A: E recordar é que é bom. Mas não é recordar de qualquer maneira. Tem de ser com melancolia e

alegria, com lágrimas e sorrisos, com altos e baixos mas sempre com amor e carinho e nostalgia. Com conforto. Até porque pode ser que um dia volte. Há esperança no futuro. E a esperança vem sempre do passado.

C: Apesar de tudo também se aprende alguma coisa com o passado...

D: Mas qual passado?

C: Qual passado?

D: Sim! O passado de quem?

C: Então... a tua identidade, a tua herança cultural

D: A minha? Mas o que é que tu sabes da minha herança?

C: A tua, a nossa. A nossa identidade, que está a ser destruída e esquecida. Os valores fundadores de uma ideia de cultura.

B: Ele está mesmo a ser sincero, não está?

A: O pior é a sinceridade.

C: Agora também não se pode ser sincero? Acho que é importante. Acho que é importante as pessoas exporem-se e... acho que as torna mais próximas, não é?

A: Mais próximas do quê?

C: Mais próximas. Mais próximas de nós, mais... Neste mundo cada vez mais frio e calculista e em que só se pensa em dinheiro e finanças... Acho que é importante a sinceridade.

A: Qual sinceridade, palhaço?

C: Não percebi.

A: Mas alguém te pediu para perceberes alguma coisa?

C: Eu estava só a tentar ser...

A: Então pára de tentar.

C: Estás mesmo a falar a sério?

A: Não, seu pedaço de merda.

C: Agora acho que estou um bocado perdido.

A: Claro que estás perdido. Mas continuas agarrado à tua ideia de sinceridade. Porque tu já sabes o que é a sinceridade. É ou não é? Confia na sinceridade, confia, confia na intimidade, confia, e quando deres por ti estás a cuspir merda por todo o lado.

C: Mas o que é que eu disse...?

A: Confia no teu interior e nessa tua bondade que vais longe. Se não há pior que isto... A sinceridade está nas finanças, pacóvio, não está nessa merda dessa ideia que está aí na tua cabeça como se fosse de toda a gente. E que vêm-me com esta conversa da sinceridade e eu fico pior que fodido. Todos os dias! Não há dia em que eu não tenha que gramar com a sinceridade de uma coisa qualquer. Todos os dias os mesmo sons. Todos os dias a ouvir a mesma cantiga. Não dá mais!

C: Qual cantiga?

A: Essa que tu estás a cantar e que já nem ouves.

É horrorosa! Enjoa! É infernal. É uma merda!

Sinceridade o tanas!

C: Mas eu estou aqui para ajudar, para construir.

A: E para mandar mensagens, já sabemos. E para fazer perguntas. E para ressuscitar a merda. Não quero, obrigado. Só dizes merda. Nada contra. Até porque preciso de ti e é por isso que eu gosto tanto de ti, meu pedaço de merda. Mas foda-se! Parece que estou sempre a ver o mesmo pesadelo à minha frente...

C: Não era preciso falar assim.

A: E tu não precisavas de cantar esse texto como se estivesses no coro da igreja. Todos os dias a contares-me a mesma sinceridade. Não finjas que não sabes. Sabes tão bem como eu. Só que tu não queres fazer nada. Tu estás bem. Tu estás sempre bem. E eu estou na merda. Quem está na merda sou eu. Não, isto para mim acabou. É o fim. Não dá mesmo. É que nem sequer foi bonito enquanto durou. Foi uma merda. E vai continuar a ser uma merda. Gostas da sinceridade? Então toma lá: é merda. Não há outra palavra.

C: Sabes o que é que eu acho? O que eu acho é que quando se entra com más intenções, quando só há vontade de... de destruir, também não vale a pena falar. A sério. Uma pessoa está aqui a tentar dialogar, a tentar fazer com que as coisas funcionem e é só nhanhanha e... francamente. Nada contra, mas é que é cansativo, compreendem? Qualquer coisa que eu diga levo logo com um “não dá” e “não pode ser” e “não há nada a fazer”, francamente! Uma pessoa

também assim não aguenta. Estou aqui eu a tentar... a tentar dar esperança, a sério, isto também custa, vocês devem achar que é fácil! Eu estou a dar o litro! E é infernal! Isto é que é o pior, aturar essa atitude. Vocês não têm memórias boas? Vocês não se lembram do chilrear dos pardais, do ribombar das vagas contra a falésia? Ou dos cortinados enfunados pela brisa vespertina que transportava o cheiro dos pinheiros? Nunca desistir. Ouviram? Nunca desistir!

B: Já acabaste?

D: Bela merda.

A: Eu até gostei da parte dos cortinados.

C: Vocês não ouviram o que eu disse, pois não?

D: O pior é que ouvimos.

(O pior é o esforço)

B: O pior é o esforço. Estou cansada. Tudo isto me cansa. Este esforço... cansa-me. Porque já sabem. Já toda a gente sabe. Já toda a gente sabe que eu não quero dizer o que quero dizer. Já toda a gente ouviu o que eu disse antes de dizer. Ou então dizem que não percebem, que sou muito colorida e que é muito bom de ver mas não percebem, e riem-se muito, é horrível. O esforço de continuar a falar e de... é horrível. É uma merda. As coisas que uma pessoa ouve. Que não sou sincera, que sou mentirosa e que no fundo, no fundo... eu já sabia, é sempre a mesma coisa. A sério. Posso esbracejar, arrancar o cabelo e sei lá mais o quê... É desesperante!

A: Eu também estou cansado. Doem-me os olhos. De olhar para isto. Já não sou capaz. Já não tenho posição. E começo a achar que estou a perder o meu tempo. Que perdi imenso tempo. É um esforço imenso e perdes imenso tempo para nada.

D: Vocês por acaso não viram por aí um ganchinho preto para o cabelo. Estou há que tempos de cu para o ar e já não posso com as costas e o raio do gancho...

B: Custa, tudo custa muito. E eu estou cansada. É por isso que preciso de me sentar num baú porque ninguém aguenta este esforço...

A ... para nada.

D (*procurando*): Isto sem óculos também não ajuda...

C: A mim dá-me sono e começo a sentir-me mal porque estou com sono e começo a sentir-me mal porque me estou a sentir mal e apetece-me comer rebuçados e não posso e apetece-me levantar e não consigo...

A: Eu agora deixo-me dormir. E depois no final digo que foi um sonho.

B: Que cansa. É cansativo e deprimente e aborrecido.

D: Não aguento mais. Caguei para o gancho.

A: É um tédio de morte, isso não tenho dúvidas.

D: Ai é, é.

A: Do princípio ao fim. Não há nada que se safe.

D: É um bocejo. Um daqueles bocejos que nunca mais acabam.

C: Preferia voltar ao antes disto. Eu, que sempre fui bom rapaz, que sempre tive boa voz, que sempre fui bonito, até a chorar era bonito... Eu sempre soube como se deve fazer... E agora? Era tão mais simples e feliz antes disto começar.

B: Mas não há antes disto, rapaz. Esquece lá isso.

C: Eu sei. E isso é horrível. Não haver antes disto.

Não ser possível voltar atrás, como se não tivesse... percebem? Às vezes parece que... acho que não consigo lidar com isto. Estou confuso. Não me apetece ver nada. Precisava que o tempo parasse. Que parasse tudo.



(O pior é ser humano)

D: Se calhar o pior é ser humano. É o cheiro a gente.
Se fossem grilos ou pedras, não era assim tão mau.
Mas esta gente. Estes nomes todos cheios de gosto e
de responsabilidades e de esperança.

Esta gente que cospe, que passa a vida a cuspir e a
fazer merda e a transmitir.

E falam muito alto, fala tudo muito alto,
e varrem tudo, deitam tudo abaixo para poderem
continuar a falar alto e a cuspir e a fazer merda e a
ocupar espaço e a cheirar mal
e a fazer assim uma coisa cheia de sangue e com muita
saliva e suor e muita tralha,

uma coisa muito cansada

e muito repetida

e muito redonda

e muito lenta e enfadonha

e muito porta-voz dos excluídos

e muito pequena

e sempre a encolher, a tornar tudo mesquinho, a

reduzir o mundo e a simplificar

com muita música original e com muitas emoções

uma coisa assim muito branca e cheia de esperma e

com muito perfume.

E tudo em eco

e tudo muito ambicioso

(mas a disfarçar),
a querer definir e a querer dizer como é que se faz,
a querer ser tudo, mas a mostrar que não quer ser
nada.
A querer ser toda a história, mas a contar só uma
história
a querer ser todo o amor, todo o futuro, a
representação de tudo,
a querer acabar em grande
e a querer ficar na memória
e a fazer tudo para ficar na memória
e a disfarçar
e a respeitar
e a celebrar, sempre a celebrar
e a festejar e a abraçar e a incluir e a tolerar e a ser
solidário com tudo
(mas mais com uns do que com outros),
e a comer um croissant de anteontem ao balcão do
foyer
e a não querer morrer, uma luta desgraçada para não
morrer nunca, para ninguém se esquecer da gente,
o braço esticado a dizer: “Eu estou aqui! Eu estou
aqui!”,
“Eu sou interessante!”, “Eu sou importante!”,
sempre com muito humanismo e paternalismo e
muitas histórias íntimas e minúsculas e poéticas e
intensas e delicadas e simples e tristes mas à procura

da alegria e da felicidade!
É tudo muito triste.
E é por isso que eu preciso de dizer que é merda
porque eu estou triste.
Eu estou triste e ninguém acredita que eu estou triste.
Que eu estou triste e estou sozinha
(à la Dantas) e não sou nenhuma coitadinha.

(O pior é ser tudo)

C: Granda merda.

A: Bela merda.

B: Que merda.

C: Merda mesmo.

A: Merda da grossa.

D: Merda merdosa.

C: Ou merda da merda.

D: Merdum.

A: E merdanço.

C: Merdanço merdum.

A: Merda mais merda.

B: Merda, merda, merda.

D: Merda, merda, merda, merda.

C: Merda, merda, merda, merda, merda.

B: Merda, merda, merda, merda, merda, merda.

A: Badamerda.

D: Um merdas.

C: Camerda.

A: Vai à merda, dá merda e come merda.

B: Merda com merda.

C: Bedum de merda.

A: Faz parte da merda.

C: É uma merda.

D: Caca merdosa.

A: Merda de bolo e caco de merda.

D: Merda que medra.

C: Dá-me mais merda.

B: Tens mais merda?

A: Somos feitos de merda

B: Fiz merda.

C: E eu desfiz-me em merda.

D: Enterrado em merda.

A: É muita merda.

B: Muita merda.

D: Imensa merda.

C: Infinita merda.

A: MUITÍSSIMA merda.

D: Merda?

B: Merdoca.

D: Ou merdinha.

A: Merda merdinha.

C: Merdita.

A: E por aí fora.



WORST OF, uma criação do **Teatro Praga**, coproduzida pelo Teatro Municipal do Porto, apresentou-se no Grande Auditório do Rivoli a 30 e 31 outubro 2019, depois de ter estreado no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, a 1 novembro 2018.

Biografias

Alice Ferreira

Estuda Línguas e Relações Internacionais na FLUP. No âmbito da sua formação académica, participou em diversos MUN's e no projeto YEYS, que complementou com uma formação em dança e ginástica acrobática. Trabalha como Assistente de Sala nos Museus Municipais do Porto e colabora com o Teatro Municipal do Porto, tendo participado em atividades como a Oficina do Espectador, o projeto P.E.D.R.A e moderado uma conversa pós-espetáculo.

Ana Isabel Castro

É licenciada pela Escola Superior de Dança e frequentou o FAICC – Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica da Companhia Instável. Como bolseira Erasmus no MUK, em Viena, trabalhou com Esther Balfe, Saju Hari e Georg Blaschke. Colaborou como intérprete com Compagnie 7273, Circolando, Companhia Instável, KALE Companhia de Dança e Joclécio Azevedo. Em 2019, apresentou *Marengo* no DDD – Festival Dias da Dança. Integra o programa Jovens Artistas Associados (JAA!) do Teatro Municipal do Porto para as temporadas 2019/2020 e 2020/2021.

Andreia C. Faria

Publicou em 2008 o seu primeiro livro de poemas, *De haver relento* (Cosmorama Edições). Seguiram-se *Flúor* (Textura Edições, 2013), *Um pouco acima do lugar onde melhor se escuta o coração* (Edições Artefacto, 2015) e *Tão Bela Como Qualquer Rapaz* (Língua Morta, 2017), que recebeu o Prémio SPA 2018 para Melhor Livro de Poesia. *Alegria para o fim do mundo* (Porto Editora, 2019) reuniu a sua poesia e venceu o Prémio Literário da Fundação Inês de Castro em 2019.

Afonso Becerra de Becerreá

É dramaturgo e encenador. Doutorado em Artes Cénicas (UAB). Licenciado em Encenação e Dramaturgia (Institut del Teatre de Barcelona). Licenciado em Interpretação (ITAE das Astúrias). Docente na ESAD da Galiza. Diretor da *Erregueté Revista Galega de Teatro*. Colaborador de revistas de cultura e artes performativas como *ARTEZBLAI*, *Primer Acto*, *Danza en escena*, *Tempos Novos*. Desde 2019 tem uma rubrica de artes performativas na televisão da Galiza. Publicou diversos livros de ensaio e criação teatral.

Cristina Planas Leitão

É coreógrafa e performer. Licenciada pela ArTEZ (NL) em 2006 (BA Dance). Trabalhou como intérprete e diretora de ensaios com Gabriella Maiorino, Isabelle Schadt, Flávio Rodrigues, Hofesh Shechter, Gregory Maqoma, Catarina Miranda, Marco da Silva Ferreira e Meg Stuart nas Porto Sessions. Leciona Flying Low e Passing Through internacionalmente desde 2010, ano em que fez a única certificação nas técnicas de David Zambrano. Desde 2011 que se foca na criação independente das suas peças, das quais destaca, *The Very Delicious Piece*, *bear me*, *FM [featuring mortuum]* e *UM [unimal]*. É Assistente de Programação do Teatro Municipal do Porto e do DDD – Festival Dias da Dança desde maio de 2019.

Daniel Maia-Pinto Rodrigues

Publicou vinte livros e está representado em mais de quarenta antologias poéticas. Ao livro *A Próxima Cor* foi atribuído o 1º Prémio Nacional Foz-Côa-Cultural e a Menção Honrosa/Novos Valores da Cultura, pelo Ministério da Educação e Cultura. *Dióspiro – Poesia Reunida (1977-2007)*, foi considerado, pela Universidade Minho, o melhor livro de poesia editado em Portugal no ano de 2007. *Turquesa, Poesia Reunida – 1977/2017*, editado pela IN-CM, é o seu mais recente livro.

Filipa Leal

Publicou o primeiro livro em 2003, a que se seguiram oito títulos de poesia, como *A Cidade Líquida* ou *Vem à Quinta-feira*, um manifesto (*Pelos Leitores de Poesia*), e um livro de teatro: *O Quadrado de F*. Formada em Jornalismo pela Universidade de Westminster (Londres), é Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros pela FLUP. Poeta, jornalista e argumentista, colabora atualmente com o programa de literatura *Nada Será Como Dante*, na RTP2.

Guilherme de Sousa & Pedro Azevedo

Conheceram-se em 2014 e têm vindo a colaborar profissionalmente desde 2016. A sua atividade divide-se entre as artes plásticas e performativas, desenvolvendo um especial interesse pelo teatro, pela dança e pela instalação. No seu percurso destacam-se *It takes two to Tango*, *VANISH* - projeto vencedor da 2ª edição do programa Campo de Batalha, promovido pelo Teatro Municipal do Porto -, e *Horto - Uma forma que vem do toque*, vencedor da 3ª edição da bolsa Happy Together, promovida pela Mala Voadora em parceria com a Câmara Municipal do Porto/Fórum do Futuro, em 2017. Integram o programa Jovens Artistas Associados (JAA!) do Teatro Municipal do Porto para as temporadas 2019/2020 e 2020/2021.

Inês Lourenço

Nasceu no Porto, onde reside e se licenciou em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses), na FLUP. Publicou desde 1980 cerca de 13 títulos de poesia e 2 de micro-ficção, em editoras como *Limiar*, *Asa*, & etc, *Companhia das Ilhas*, etc. Colaborou em inúmeros livros coletivos e revistas nacionais e de outras línguas. Uma antologia dedicada à sua poesia saiu no Brasil em 2019. Fundou em 1987 os *Cadernos de Poesia HÍFEN*, onde durante 10 anos participaram com inéditos poetas nacionais e estrangeiros.

João Garcia Miguel

É Diretor da Companhia João Garcia Miguel, Presidente da Associação Teatro Ibérico, Diretor Artístico do Teatro Cine de Torres Vedras, do Festival Novas Invasões e do Festival Acordeões do Mundo. As suas práticas de investigação caracterizam-se pelo experimentalismo performativo e a preocupação com o papel do artista enquanto interventor social. Ministra aulas em Universidades desde 2003 em Portugal e estrangeiro. Escreveu obras performativas e ensaios que refletem sobre o ato criativo e o corpo. Fundador de Canibalismo Cósmico, Galeria Zé dos Bois e do OLHO - Grupo de Teatro. Doutorado pela FBAUL em 2017 com a tese *PERFORMANCE CORPO E INCONSCIENTE*. Em 2008 recebe Prémio FAD Sebastià Gasch em Espanha e em 2014 o Prémio de Melhor Encenação da SPA com *Yerma* de Garcia Lorca.

João Habitualmente

Nasceu no Porto e vive em Gaia. Em 1995 surge o primeiro livro de poesia, *Agradecemos/Os sons parados* e o último em 2016, *Poemas físicos da frente para a retaguarda na curva interior da estrada*. Em 2019 publica *Um dia tudo isto será meu*, uma antologia do seu trabalho poético. Publicou também conto (*Os pulsos fistréticos*), microficção (*Notícias do pensamento desconexo* e *Mais notícias do pensamento desconexo*), diário (*Coisas do arco da ovelha*), e, com a assinatura de Luís Fernandes, crónica de viagem (*Pelo Rio abaixo*) e crónica jornalística (*Escrita perecível*). Cronista de imprensa nos jornais *Comércio do Porto* e *Público*, é também psicólogo e professor da Universidade do Porto.

João Sousa Cardoso

É doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Paris Descartes (Sorbonne). Encenou *Sequências Narrativas Completas*, no Teatro Nacional D. Maria II (2019). Dirigiu o projeto *Teatro Expandido!*, no ano de reabertura do Teatro Municipal do Porto (2015), projeto que atravessou a dramaturgia do século XX, levando à cena 11 peças em 12 meses. É curador da Extensão do Romântico no novo Museu da Cidade, no Porto. Publicou *Sequências Narrativas Completas* e *A Espanha das Espanhas* em 2020. Professor universitário. Escreve regularmente para o jornal *Público*.

José Bértolo

É doutorado pela Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Estudos Comparatistas. Publicou, na Documenta, *Imagens em Fuga: Os Fantasmas de François Truffaut* (2016), *Sobreimpressões: Leituras de Filmes* (2019) e *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (2020). Organizou e participou em conferências nacionais e internacionais, foi coresponsável pela programação de ciclos de cinema em espaços culturais e académicos, e tem colaborado com diversas instituições e websites.

José Caldeira

Começou a fotografar profissionalmente aos 19 anos, explorando as vertentes comercial e cultural da fotografia. Trabalhou com inúmeros artistas e companhias, especializando-se em fotografia de artes performativas. Em 2012 trabalhou como fotógrafo na Capital Europeia da Cultura, em Guimarães. Em 2016, iniciou uma colaboração com a produtora de cinema Bando à Parte, trabalhando com Rodrigo Areias e Edgar Pêra. Coautor de livros como *Histórias atrás das portas*, *Guimarães Top Secret*, *Guimarães – Pessoal e Transmissível* com o jornalista Samuel Silva. Participou em vários outros títulos como *O Castelo em 3 Atos*, de Paulo Cunha e Silva. É, desde 2015, o fotógrafo oficial do Teatro Municipal do Porto.

José Maria Vieira Mendes

Escreve maioritariamente peças de teatro, mas também publicou ensaios e textos curtos de ficção. É membro do Teatro Praga desde 2008 e um dos membros da direção da Rua das Gaivotas 6, em Lisboa. Faz traduções literárias, escreveu dois libretos para ópera e trabalha ocasionalmente com artistas plásticos. Colabora regularmente com a companhia Cão Solteiro na escrita de textos para espetáculos. As suas peças foram traduzidas em mais de uma dezena de línguas. Publicou, mais recentemente, *Arroios*, *Diário de um diário* em 2015 (edição Duas páginas), *Uma coisa não é outra coisa* (ensaio) e *Uma coisa (teatro)*, ambos pelos Livros Cotovia e *Para que serve?* (Planeta Tangerina). Tem vários artigos sobre teatro e arte publicados e é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Luís Mestre

É mestre em Estudos de Teatro pela FLUP e pós-graduado em Dança Contemporânea pela ESMAE-IPP/Teatro Municipal do Porto. É dramaturgo, encenador, ator, professor de teatro e *coach* de dança contemporânea. Como dramaturgo recebeu vários prémios e distinções nacionais e internacionais. Tem diversas publicações dos seus textos dramáticos em português, inglês e castelhano. Realizou *masterclasses* com Juan Mayorga, Emanuel Gat, Vera Mantero, Lisbeth Gruwez, Boris Charmatz, Laurence Yadi/Nicolas Cantillon, Filipa Francisco, David Mamet, David Lynch, Werner Herzog e Margaret Atwood. Completou o curso Cinema e Televisão Escandinavos da Universidade de Copenhaga. É diretor artístico do Teatro Nova Europa desde 2004.

Mónica Guerreiro

Formou-se em Ciências da Comunicação, especialização em Artes, com pós-graduação em Culturas e Discursos Emergentes: da Crítica às Manifestações Artísticas (FCSH-UNL). Os seus interesses de investigação incluem: a dança contemporânea portuguesa, sua história e práticas; a crítica e apreciação de espetáculos; e a teoria *queer*. Jornalista e crítica, publicou regularmente na imprensa especializada entre 1996 e 2010. Integrou júris e comissões na área das artes performativas (Prémio ACARTE/Maria Madalena de Azeredo Perdigão, Prémio da Crítica, Prémios Autor da SPA, Globos de Ouro). É autora da biografia *Olga Roriz* (Assírio & Alvim, 2007) e da monografia *O Essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado* (IN-CM, 2017). Entre 2004 e 2015 desempenhou funções públicas na Direção-Geral das Artes (Ministério da Cultura) e entre 2016 e 2019 na Direção Municipal de Cultura da Câmara Municipal do Porto. Atualmente preside à Direção do Coliseu Porto Ageas.

Pedro Santos Guerreiro

É jornalista. Escreve no jornal *Expresso*, faz televisão na TVI, comenta na Rádio Renascença e é coautor de um podcast no Eco, além de participações ocasionais noutros órgãos de comunicação, nacionais e internacionais. Recebeu prémios de jornalismo, é orador e moderador em conferências, publicou livros. Participa em projetos culturais e académicos. Fundou um jornal aos 24 anos, foi diretor aos 33 e durante 13 anos, do Negócios e do Expresso. Tem formação em Gestão. É de Viseu.

Rosa Alice Branco

É poeta, ensaísta, investigadora e tradutora. Com um Doutoramento em Filosofia, publicou três livros de ensaio e 13 livros de poesia. Tem livros de poemas publicados nos E.U.A., Itália, Brasil, Suíça, Luxemburgo, Québec, Tunísia, Espanha, Venezuela, Córsega e poemas publicados em revistas de várias línguas. O seu livro *Cattle of the Lord* foi considerado um dos 12 melhores livros de Poesia de 2016, o que lhe valeu uma digressão pelos E.U.A.. Em 2018, lançou *Traçar um nome no coração do branco* pela Assírio & Alvim.

Rui Lage

É poeta, ficcionista, ensaísta, dramaturgo e tradutor. A sua obra foi distinguida com o Prémio Inês de Castro 2016, o Prémio Ruy Belo 2017 (por *Estrada Nacional*), o Prémio Revelação Agustina Bessa-Luís 2017 e o Prémio Autores 2019, da SPA, pelo romance *O Invisível*. Doutorou em Literatura Portuguesa pela FLUP, foi investigador e professor. Trabalha no Parlamento Europeu, na área do emprego e assuntos sociais. É deputado na Assembleia Municipal do Porto e membro do Conselho Municipal de Cultura deste município.

Solveig Phyllis Rocher

É artista. Formou-se em desenho e performance, áreas que o seu trabalho coloca, de certa forma, em confronto contínuo. O seu foco é o arquivo – o arquivo europeu, de documentos de papel, e os sistemas não europeus de arquivo, que muitas vezes envolvem práticas corporais. Em 2020 foi artista-arquivista em residência no Teatro Municipal do Porto.

Tiago Bartolomeu Costa

Foi crítico no jornal *Público* (2006-2014) e fundou e dirigiu a publicação OBSCENA - revista de artes performativas (2007-2010), desenvolvendo o seu trabalho de análise de espetáculos em diversas revistas especializadas. É autor dos livros *Tiago Guedes - Valse à cinq temps* (Centre Pompidou-Metz, 2011) e *O cego que atravessou montanhas* (Orfeu Negro, 2016), e organizou a obra coletiva *Uma coisa concreta* (Companhia Paulo Ribeiro, 2015), para além de assinar regularmente capítulos ou ensaios em publicações dedicadas às artes performativas. Para além dos ciclos e programas que comissariou em diversas instituições, foi adjunto para a internacionalização do São Luiz Teatro Municipal e consultor para a programação do festival Chantiers d'Europe, do Théâtre de la Ville-Paris. Entre 2016 e 2019 foi assessor dos gabinetes do Secretário de Estado da Cultura e da Ministra da Cultura.

CADERNOS DO RIVOLI 07

Uma publicação do
Teatro Municipal do Porto

Edição e organização
Tiago Bartolomeu Costa

acompanhado por
Vera Miranda (produção) e
Vítor Pinto (coordenação)

Design
Pedro Bento

Fotografia de capa e contra-capas
José Caldeira

a partir de um projeto de
Ana Isabel Castro executado
por **Francisco Choupina**

Participam neste número
**Alice Ferreira, Afonso
Becerra de Becerreá,
Ana Isabel Castro, Andreia
C. Faria, Cristina Planas Leitão,
Daniel Maia-Pinto Rodrigues,
Filipa Leal, Guilherme de
Sousa & Pedro Azevedo,
Inês Lourenço, João Garcia
Miguel, João Habitualmente,
João Sousa Cardoso*,
José Bértolo*, José Caldeira,
José Maria Vieira Mendes,
Luís Mestre*, Mónica Guerreiro*,
Pedro Santos Guerreiro,
Rosa Alice Branco e Rui Lage**

Colaboração
**Francisco Choupina,
João Gesta e Solveig
Phyllis Rocher**

Agradecimentos especiais
**Alípio Padilha, Pedro Costa,
Salvador Mourelo,
MIDAS Filmes** (Pedro Borges
e Marta Fernandes), **OPTEC
Filmes** (Vitor Neto Carvalho),
Teatro Praga (Pedro Penim)

Impressão
José Santos Cruz & Cia., LDA.

Tiragem
1100 exemplares

ISSN
1654-5746

*Escreve segundo o antigo
Acordo Ortográfico

© dos autores

Fotografia
© **José Caldeira**
(exceto quando indicado)

Fotografias de Agnès Varda
gentilmente cedidas por
MIDAS Filmes

Porto, Janeiro 2021

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO

Presidente
Rui Moreira

ÁGORA – CULTURA E DESPORTO, E.M.

Presidente do Conselho de
Administração
Catarina Araújo

Administradores Executivos
**Ana Cláudia Almeida
César Navio**

Diretora Geral da Unidade
Orgânica de Cultura
**Francisca Carneiro
Fernandes**

Diretor do Departamento de
Artes Performativas
Tiago Guedes

TEATRO MUNICIPAL DO PORTO RIVOLI E CAMPO ALEGRE

DIREÇÃO
Direção Artística
Tiago Guedes

Direção Executiva
**Francisca Carneiro
Fernandes**

Coordenação Artística
Francisco Malheiro

Coordenação Administrativa
Pedro Silva

Assistente de Direção Executiva
Ana Sousa

Assistente Jurídica
Mafalda Girão

Assistente Financeiro
Simão Sousa Branca

Secretariado de Direção
**Mariana Melo Vergueiro
Rosa Bastos**

Apoio Administrativo
Elisabete Veiga

Motorista
João Nunes

PROGRAMAÇÃO
Direção
Tiago Guedes

Assistente de Programação
Cristina Planas Leitão

Quintas de Leitura & Literatura
João Gesta

PROGRAMA PARALELO
Coordenação
Ana Cristina Vicente

Mediação de Públicos e Serviço
Educativo
**Rute Pimenta, Jonathan
da Costa, Pedro Galante**

PRODUÇÃO
Coordenação
Marina Freitas

Gestão de projeto DDD –
Festival Dias da Dança
Daniela Costa

Chefe de Produção
Cristina Oliveira

Produção Executiva
**Tânia Rodrigues, Bryan
Morgado, Carla Moreira,
Catarina Mesquita,
Vera Miranda,
Margarida Carronda**

COMUNICAÇÃO
Coordenação
José Reis

Gestão de projeto DDD –
Festival Dias da Dança
Vítor Pinto

Conteúdos
Leonor Tudela

Digital
Francisco Santos

Assessoria de Imprensa
**Bruno Malveira (The Ugly
Duckling Agency)**

Fotografia
José Caldeira

Vídeo
a-tundra

Motion Design
Pedro Bento

FRENTE DE CASA E
BILHETEIRA
Chefe de equipa
Vânia Ferreira

Assistente
Vítor Hugo Sousa

Bilheteiras
**Maria Glória Ribeiro,
Mariana Ruivo, Catarina
Ferreira, Diana Festa**

TÉCNICA
Coordenação
Francisco Teles

Assistente de Coordenação
Luísa Osório

Assistente Administrativa de
Coordenação
Vanessa Freitas

Direção de cena
**Gonçalo Gregório, Vanessa
Santos, Adriana Brandão**

Som
**Tiago Ralha (Chefe de Equipa),
Ricardo Cabral, Tiago Pinto,
Luís Carlos Pereira**

Luz
**Romeu Guimarães (Chefe
de Equipa), Luís Silva,
Rui Barbosa, Manuel Alão,
Mariana Rêgo**

Maquinaria
**António Silva (Chefe de Equipa),
João Queirós, Paulo Pereira,
Marco Silva, Nuno Brandão**

Audiovisuais
Emanuel Malveira

MANUTENÇÃO
Coordenação
João Bastos

Técnicos de manutenção
**Francisco Choupina,
Jorge Soares, João Garcia,
André Gomes**

Apoio Informático
DMSI / Paulo Moreira

Design
www.eduardoaires.com

Segurança
Securitas

Limpeza
Iberlim

WWW.TEATROMUNICIPALDOPORTO.PT



Teatro Municipal do Porto
Rivoli ● Campo Alegre

Porto.