

E L E C T R A



Propriedade

Fundação EDP
Central Tejo – Av. Brasília
1300-598 Lisboa
NIF 506997286
fundacaoedp@edp.pt

E L E C T R A

N.º 8 Inverno
Dezembro 2019 – Março 2020

Director

José Manuel dos Santos

Subdirector

António Soares

Editor

António Guerreiro

Coordenação Editorial

João Brito

Design Gráfico

João M. Machado

Edição de Imagem

Gabriel Barbi (Coordenação)
Alexandre Ramos

Assistentes de Produção

Marta Alves Silva
Sofia Steinworth

Tradução

Ana Macedo
Bernardo Ferro
Chris Foster
Eleanor Staniforth
Emma Mandley
João Reis
José Roseira
Maria Jorge de Freitas
Richard Elliott
Telmo Rodrigues
Wendy Graça

Revisão

Beatriz Morais

Tipografia

Arnhem (OurType)
FF Balance (FontFont)

Sede do Editor e da Redacção

Central Tejo – Av. Brasília
1300-598 Lisboa

Pré-impressão, Impressão,**Encadernação**

Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 586
(Vermoim)
4470-324 Maia

Distribuição Nacional

VASP
Orfeu Negro

**Distribuição Internacional,
Assinaturas e Vendas Online**

Monadebooks.com

Tiragem

4200 exemplares PT
1000 exemplares EN

Depósito Legal

437871/18

Registo ERC

127052

ISSN

2184-2108

ISBN

978-972-8909-94-9

© Fundação EDP
e autores

electra.edit@edp.pt

Estatuto Editorial em:

www.fundacaoedp.pt

Fundação EDP**Conselho de Administração**

António Mexia (presidente)
Vera Pinto Pereira
Miguel Coutinho
José Manuel dos Santos
Paulo Campos Costa

A Fundação EDP é uma instituição de direito privado mas de utilidade pública, sem fins lucrativos, criada pela EDP – Energias de Portugal, S.A., e com sede em Lisboa. Desenvolve uma política activa de produção cultural própria, nomeadamente através do MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, e tem uma relevante acção de mecenato cultural, com importantes apoios a instituições e a projectos na área das artes plásticas, literatura, dança, música, arquitectura, design, educação artística, edição e documentário.

Agradecemos o apoio que, nesta edição, nos foi prestado por:

Ana Isabel Gameiro,
Carlos Pereira Marques,
Paula Canal.

Na capa:

Gerhard Richter
17.4.08, 2008

© Gerhard Richter 2019 (0289)

EDITORIAL*O fim e o princípio* 5José Manuel dos Santos
e António Soares**REGISTO***Guerra e Paz: 150 anos depois* 16

Dan Ungurianu

ASSUNTO

Memória e Esquecimento

A memória e as suas sombras 31

António Guerreiro

O poder e a autoridade da memória 39

François Hartog

*Entrevista por António Guerreiro**Fotografia e esquecimento* 53

Bernd Stiegler

A viragem melancólica: 67*Memória e utopia do século XXI*

Enzo Traverso

Desligar da rede: A influência da cultura 81*digital sobre a privacidade, a memória
e a morte*

Carla Ganito

Um precipício ao lado do nosso quarto 93

Maria Filomena Molder

PASSAGENS*O gesto dos seus dedos exploradores* 114*percorrendo os corpos na direcção
das braguilhas...*

Catherine Millet

PRIMEIRA PESSOA

Abdellah Taïa 118

*Entrevista por António Guerreiro***PORTFOLIO***Appendix 137: Les camoufleurs* 138

Walid Raad

DIAGONAL*Quando é que a opinião é crime?**Opiniões e delitos* 155

Francisco Alba

A liberdade de expressão: 160*Problema de (divina) proporção*

Rui Patrício

LIVRO DE HORAS*Nó, nós* 164

Silviano Santiago

FURO*Alexandra: Um filme épico abstracto* 174*(em desenvolvimento)*

Sarah Singh

VISTA DE DELFT*As festas melancólicas de Havana* 180

Carlos Manuel Álvarez

FIGURA*Churchill: Guia de leitura* 192

Bernardo Futscher Pereira

METROPOLITANO*Religião e urbanidade* 206

Jörg Rüpke

OBRAS ESCOLHIDAS*Vitalina Varela, de Pedro Costa /* 212*Três acordes*

Cristina Fernandes

Walid Raad e a imaginação ética 218

José Manuel dos Santos

DICIONÁRIO DAS IDEIAS FEITAS*Feedback* 222

Cristina Fernandes

45



O fim e o princípio

Quando o fim de um ano é o princípio de outro, nesta passagem exposta há uma paragem escondida que faz do tempo uma voz íntima a lembrar o que esquecemos. Essa voz sussurrada é como a das canções misteriosas e lentas que dão a um sol de luz a sua lua de sombra.

Em cada ano que finda entregando-se a cada ano que começa, numa contígua descontinuidade, está a nossa vontade de medir, marcar e mudar o tempo em nós e nós nele, assim o poeta escande os versos para que a música salte como a faúlha do fogo ou a ave da árvore. Há aí um intervalo que abrimos apenas em nós, para repetirmos as perguntas da pintura de Paul Gauguin: «De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?»

A estas interrogações, tão fundas e tão fortes, apenas podemos responder nas línguas da memória e do esquecimento. É como se estas duas funções da matemática da vida fossem os dois pólos da álgebra binária de cada um de nós.

Memória e Esquecimento — este é o tema-díptico do dossier do número oito de *Electra*. Assim se dá com os anos e a sua passagem de um a outro, também aqui o começo da memória é o fim do esquecimento, embora haja momentos em que se tocam e misturam como tintas e cores. Se olharmos para estas duas palavras, vemo-las carregadas dos lugares-comuns que lhes foram atirando para cima, usando-as numa operação produtora de frases feitas, ideias fáceis e verdades falsas.

Da política à filosofia, da medicina à literatura, do cinema à publicidade, do jornalismo à história, da economia à sociologia, a memória e o esquecimento são mantras e palavras-continente nas quais cabem todos os conteúdos, muitos deles adversos e poluidores. Há mesmo, com estas palavras como letra, uma música que dá ao *kitsch* uma voz repetitiva e repetida. É dessa carga que as devemos libertar. É sob essa carga que as havemos de descobrir.

Os gregos foram os mestres de todas as criações e de todas as destruições, de todas as certezas e de todos os cepticismos, de todos os disfarces e de todos os desvelamentos. Deles, como já se disse, nunca mais conseguiremos escapar. Quem tentou isso, aqui e agora, voltou a ser apanhado por eles, ali e depois, numa emboscada montada nos cansados caminhos da cultura.

Para esses iniciadores-anunciadores de quase tudo, que olhavam o princípio do mar e o fim da montanha com um pensamento que via, a titânide Mnemosine, cujo nome Warburg deu ao seu *Atlas*, era a deusa da memória e, com Zeus por pai, foi a mãe das nove musas que inspiram (o verbo no presente é um tributo) o fazer das artes e das ciências.

Não admira, assim, que a história da nossa cultura tenha, como um dos seus centros, a luta da anamnese com a amnésia, o duelo da memória com o esquecimento dela. De Homero a Dante ou a Milton, de Giotto a Velázquez ou a Mondrian, de Bach a Beethoven ou a Mahler, de Galileu a Newton e a Einstein, de Paracelso a Darwin ou a António Damásio, a memória é a chama que queima o esquecimento e o esquecimento é o ar que acende a memória.

«No princípio era o Verbo [*Logos*]», diz o Livro. Essa é a Palavra à qual pertencem as palavras, mesmo aquelas com que o Universo se criou. «Deus disse: Faça-se a luz. E a luz fez-se. E Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas.

Aby Warburg,
Atlas Mnemosyne, 1924–29

E à luz Deus chamou “dia” e às trevas “noite”.» À memória chamamos nós luz («à luz da memória») e ao esquecimento chamamos nós trevas («as trevas do esquecimento»). E, no entanto, há esquecimentos luminosos e há memórias tenebrosas...

Se a memória é a consciência do tempo no tempo, Deus, cujo tempo é a eternidade, é aquele que não esquece nunca e que não esquece nada. É aquele que não se esquece nunca de si e cuja memória coincide consigo mesmo («Eu sou o que sou»), fazendo concordar a sua essência com a sua existência. A eternidade e o seu infinito são-lhe uma memória sem princípio e sem fim, omnipresente, onnipotente e omnisciente. Deus é, como no conto de Jorge Luis Borges «Funes, ou a memória», aquele cuja memória o persegue como uma insónia sem nenhum sono e sem algum esquecimento.

As religiões fazem da memória o seu altar, o seu confessorário e o seu tribunal. Não há sacramento («Fazei isto em memória de mim», lê-se no Evangelho que Jesus Cristo disse ao instituir a eucaristia), nem exame de consciência, nem confissão, nem culpa, nem penitência, nem absolvição, nem salvação, sem memória e sem esquecimento. Diz, solene, o «Memento» da liturgia das cinzas: «Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris» («Lembra-te, homem, de que és pó e em pó te tornarás»).

Estas metódicas operações de heurística interior, de hermenêutica subjetiva e de tecnologia do «eu» usam a memória e o esquecimento como eficazes, subtis e minuciosos operadores de transcendência e poder. O pecado é uma memória que se faz confissão. A absolvição é uma consciência que se torna esquecimento.

Se aqui disto assim se fala, é porque, no nosso tempo, mais do que em qualquer outro, em tudo há, visível ou latente, a procura de uma memória da origem e de um discurso sobre ela (arqueologia, *arkhè-logos*, significa, literalmente, discurso da origem).

Da maiêutica e da reminiscência de Sócrates e Platão à psicanálise (retorno do recalçado) de Freud; das confissões-memórias de Santo Agostinho às memórias-confissões de Rousseau; da alusão de Roland Barthes à «força de toda a vida: o esquecimento» ao Kundera da memória política e da falta dela no *Livro do Riso e do Esquecimento*; dos «lugares de memória» de Pierre Nora à pedagogia da memória de George Steiner; da fenomenologia da memória de Paul Ricoeur à «pós-memória» de Sebald — há uma logomaquia destas duas palavras e uma psicomaquia do que elas representam.

No século XIX (a grande época do historicismo, na qual também apareceram a fotografia e o cinema) e na primeira metade do século XX, a memória e o esquecimento passaram a ser um móbil que deu ao pensamento e à arte um motor e uma aceleração. De Nietzsche («Toda a acção exige o esquecimento») a Bergson (*Matéria e Memória*); de Chateaubriand (*Memórias de Além-Túmulo*) a Proust (*Em Busca do Tempo Perdido*); de Pessanha (poema «Olvido») a Pessoa («Ser consciente é talvez um esquecimento» e «Da saudade, esquecimento que se lembra»); de Manet (*Oublieuse Mémoire: Le Processus de Rémanence dans la Production Picturale de Manet* é o título de um ensaio sobre ele) a Magritte (*A Memória*); de Baudelaire a Walter Benjamin, que no ensaio sobre o poeta fala da relação entre experiência, memória e arte como um dos motivos da sua obra;

de Wittgenstein e das suas distinções sobre a ligação entre mente («trazer à mente»), memória e suas imagens ao Paul Valéry da «memória é o futuro do passado»; de Picasso («La Mémoire du Regard» foi dito da sua obra) a Dalí (*Persistência da Memória*), de Hitchcock (*Rebecca*) a Tarkovski (*Solaris*) e a Lanzmann (*Shoah*), as memórias e os esquecimentos vão-se atirando uns aos outros como gladiadores no circo da vida e da arte.

Depois da Segunda Guerra Mundial e da barbárie que nela se alucinou, no palco da cultura passou a representar-se a tragédia da memória e do esquecimento. Os totalitarismos quiseram cercar, censurar, controlar, comandar, criar a memória e o esquecimento. Das teses e dos delírios hitlerianos sobre as histórias dos arianos e dos judeus às ficções assassinas e às invenções propagandísticas de passados, presentes e futuros, com acontecimentos, glórias, heroísmos e crimes; da rasura estalinista de Trotski nas fotos soviéticas às falsas confissões dos julgamentos de Moscovo, a memória e o esquecimento foram muitas vezes o lubrificante que fez rodar a ameaçadora, gigantesca e não raro grotesca máquina do poder totalitário.

A memória constrói-se com muitas memórias. Há memória individual e memória colectiva, memória dos vencedores e memória dos vencidos, memória natural e memória artificial, memória auditiva e memória visual, memória sensorial e memória intelectual, memória afectiva e memória cognitiva, memória real e memória imaginária, memória actual e memória virtual, memória política e memória histórica, memória poética e memória fotográfica. Estes qualificativos também podem ser dados ao esquecimento.

Contrariando a tradição filosófica clássica, que é hipermnésica, e opondo-se à teoria da reminiscência de Platão, Friedrich Nietzsche deu ao esquecimento um trono no reino ameaçado da vida. Ele não faz da amnésia um dom absoluto, mas torna-a um precioso bem relativo na instável e inquieta balança que pesa a memória e o olvido.

Segundo ele, o esquecimento é o fundamento da vida comum e a condição da felicidade. É para a mente o que a digestão é para o corpo. O seu valor tem a marca do mais e não do menos — e a sua positividade é uma energia que faz agir, uma leveza que faz avançar, uma alegria que faz ousar, um poder que faz construir. «Não há felicidade, nem serenidade, nem esperança, nem orgulho, nem desfrute do instante presente sem a faculdade de esquecer», diz.

Para o autor da *Genealogia da Moral*, aos prisioneiros que habitam o cárcere da memória é servido o pesado pão duro do ressentimento, da raiva e da paralisia: rememorar é ruminar e remoer. Anti-historicista, Nietzsche vê que a história não é um princípio de identidade nem um motor de unidade, mas um pesado peso posto sobre os ombros vergados de todos e de cada um, impedindo os povos de se autodeterminarem livremente. Afirma esse astucioso mestre da suspeita que, quer para as pessoas, quer para os povos, o sentido não se herda — cria-se.

Marcel Proust fez do tempo, da memória e da arte a trindade de deuses de uma herética teologia literária. O seu livro-político-labirinto-catedral de sete volumes procura aquilo que só nos é dado quando procuramos sem encontrar para encontrarmos sem procurar. A vida e a morte falam uma língua que não é a nossa. Viver é traduzir e traduzir é perseguir a palavra que se dispensa, exonera e substitui, mas é também alcançar a que corresponde (co-responde), equivale (vale

o mesmo), equilibra (oscila de um lado e de outro), acrescenta e compensa. Disse Walter Benjamin que «uma boa tradução tem em si a nostalgia da língua ausente».

Ao dar à memória involuntária uma nítida e larga prevalência sobre a memória voluntária, este escritor nocturno e asmático compulsivo, que procurava dentro de si o oxigénio de uma outra respiração e o relógio de um outro tempo, fez coincidir na memória voluntária o sistema da vida com o regime da arte.

Afinal, talvez a memória voluntária seja a memória de *chronos*, o tempo linear, serial, sucessivo, quantitativo e humano, e a memória involuntária seja a memória de *kairos*, o tempo certo, oportuno, ubíquo, qualitativo e divino. Por isso a memória voluntária é vulgar, vigiada e vulnerável, enquanto a involuntária é mágica, magnética e magnificadora. Porque, como disse Proust, «os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos».

A memória teve e tem cada vez mais técnicas e tecnologias, edifícios e instituições, processos e processamentos. A memória está em arquivos, inventários, cartórios, depósitos, bibliotecas, hemerotecas, fonotecas, audiotecas, videotecas, mediatecas, cinematecas, pinacotecas, museus, monumentos. Está em pergaminhos, papéis, tecidos, celulosas, películas, vinis, discos rígidos, nuvens. A informação passou a ser memória e a memória passou a ser informação. A memória sem recordações (sem dados), de que falou Foucault a propósito de Marguerite Duras, já só existe para aqueles que se desviam do mundo ou não encontram nele um lugar a que pertençam.

Para a psicologia clássica, a memória é o fundo profundo do ser, o fundamento fundador da identidade, o poderoso pilar da personalidade. Nela estão as fontes do sentido. A esta luz, sem memória, não sabemos quem somos. Ela é a consciência de nós em nós e de nós no mundo. E é o eixo que dá unidade às rotações da pluralidade, às faces da diversidade, às proliferações do desconhecido.

Mas o poeta russo Joseph Brodsky, que foi dissidente, prisioneiro e Prémio Nobel, no seu ensaio autobiográfico *Menos que um*, escreveu:

Em matéria de sofrimento, tentar recordar o passado é como tentar compreender o significado da existência. Nos dois casos, sentimo-nos como um bebé tentando agarrar uma bola de basquetebol: as palmas da mão não param de escorregar. Lembro-me bem pouco da minha vida e as coisas de que me lembro são pouco importantes. A maioria das ideias interessantes que me lembro de ter tido devem a sua importância ao momento em que ocorreram.

A memória que Brodsky tinha da vida e do mundo em que a viveu batia na sua poesia como o coração desregulado e arritmico que o matou. E o vento que, nela, fazia a sombra elevar-se e agitar-se era o de um acre, indignado e lúcido esquecimento. Essa memória e esse esquecimento eram como o gume de uma faca trepidante e nervosa.

Hoje, a memória e o esquecimento ganharam os sons e os silêncios que fazem a voz do nosso tempo. A memória destes anos é o maior aviário de esquecimentos de que há memória. Basta pensarmos nos perdões que se pedem publicamente, incessantemente, levianamente, gratuitamente. Ou nas

crises cujas causas repetem as mesmas consequências como se fosse sempre a primeira vez, para concluirmos que a nossa memória é falsa e o nosso esquecimento ameaçador.

A memória e o esquecimento que tinham passado, no século xx, da vetusta lira do lirismo à veste rasgada da tragédia, usam no século xxi a máscara carnavalesca da farsa.

Nesta edição da nossa revista, as palavras e as imagens que falam da memória e do esquecimento procuram percorrer as notas de uma partitura que as mãos fazem passar mais velozmente ou mais lentamente. É que às perífrases convexas da memória respondem as sínteses côncavas do esquecimento.

A polifonia de uma é o solo do outro.

Quem conhece a obra de Jorge Luis Borges sabe que a ficção é a memória do que não aconteceu. Ou do que pode vir a acontecer. Ou do que aconteceu ou acontecerá de outra maneira. Melhor: é a memória do que a ficção faz acontecer da sua maneira.

A obra do conhecido e reconhecido artista libanês Walid Raad é o trovão que faz acontecer o relâmpago. Raad faz da ficção uma realidade maior do que a realidade e da realidade uma ficção maior do que a ficção. No portfólio que destinou a este número de *Electra*, as imagens com que o seu «artista medíocre» nos conta uma história são uma outra história que os olhos perseguem como caçadores na floresta das memórias e dos esquecimentos.

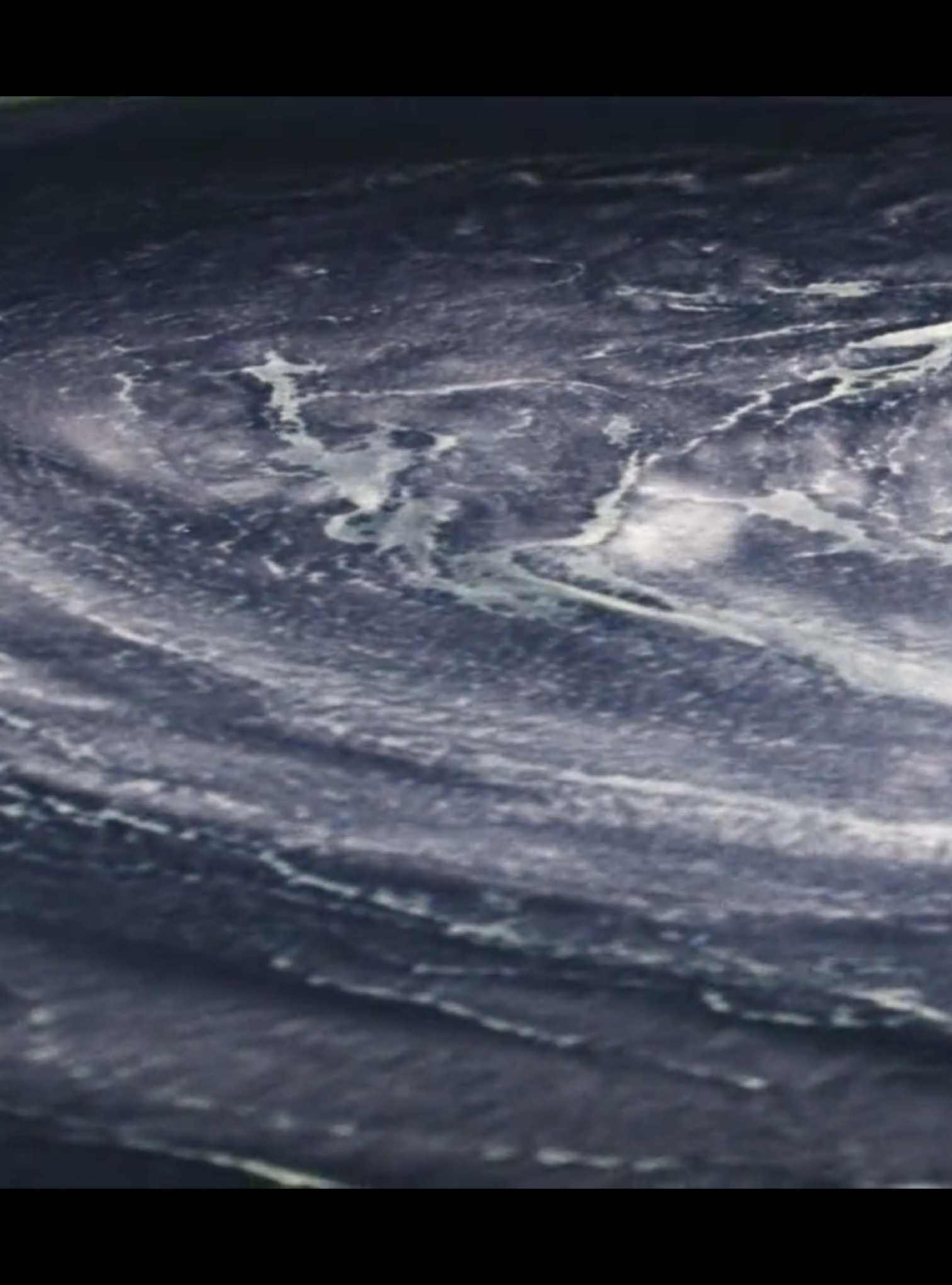
Um editorial é um fio de palavras que correm entre uma memória passada que cerca o esquecimento e uma memória futura que dele foge. E assim a *Electra* se faz do tempo que se aproxima e se afasta de nós, assim se afastam e se aproximam a memória e o esquecimento que, afinal, lembram o tempo para depois esquecê-lo — e que o esquecem para a seguir lembrá-lo.

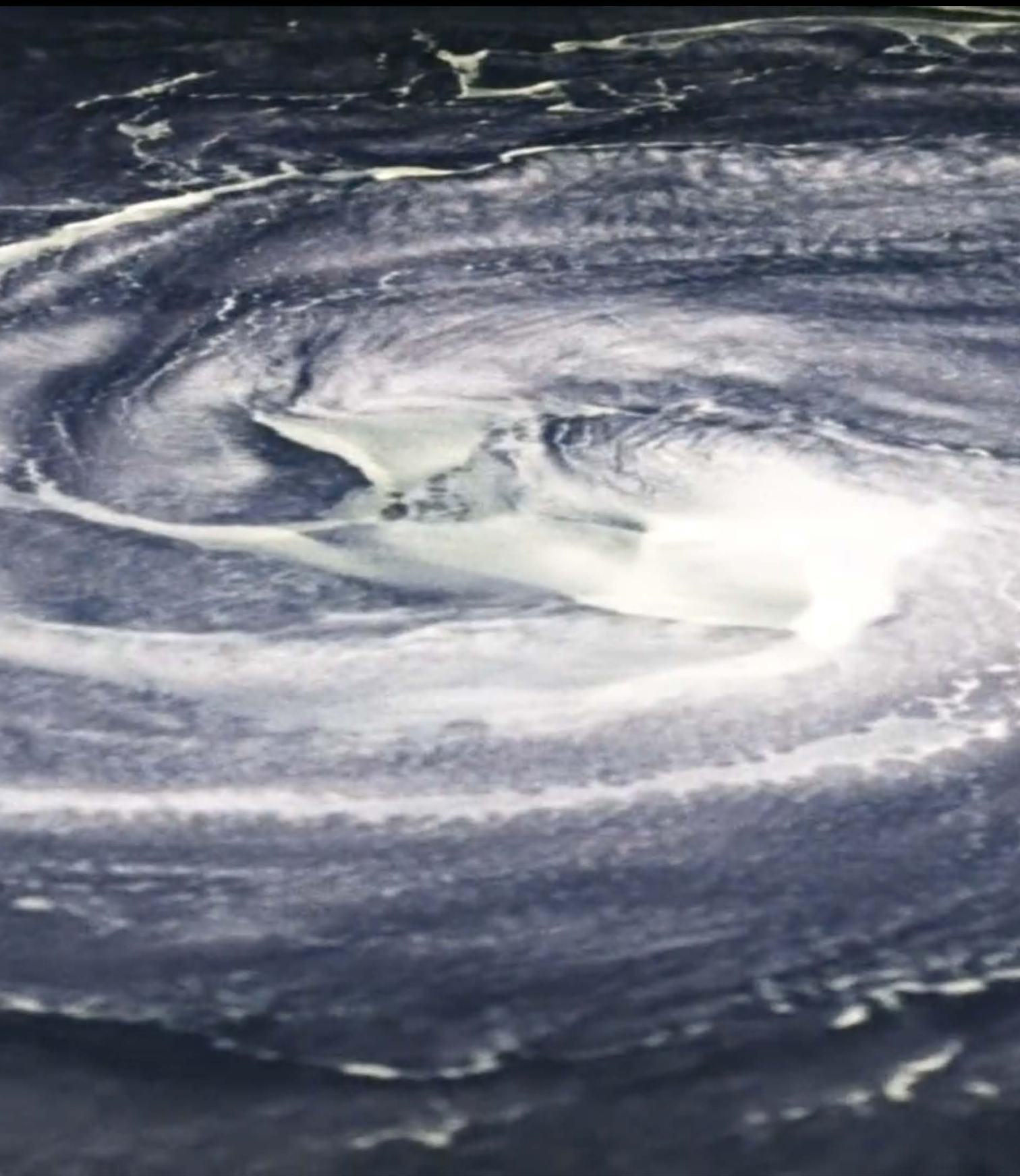














Pieter Bruegel,
Caçadores na Neve, 1565
(detalhes)

Guerra e Paz, cujo último volume foi publicado em 1869, passam agora 150 anos, é um dos grandes romances universais. Livro de muitos públicos, este épico da literatura russa, romance-matrioska com muitos romances dentro, apareceu rodeado pela contestação e tem uma história cheia, que nos é contada por Dan Ungurianu, professor catedrático de Estudos Russos em Nova Iorque. Esta é uma pergunta insistente que aqui se faz: Porque é tão difícil argumentar contra *Guerra e Paz*? Ao responder, Ungurianu fala do livro e do seu autor, desenhando de Tolstoi um retrato vivo e exacto.

Dan Ungurianu

Guerra e Paz: 150 anos depois

O volume final de *Guerra e Paz* surgiu em 1869 e gerou grande controvérsia. «Guerra por causa de *Guerra e Paz*» foi o título paradigmático de uma crítica da altura. O épico de Tolstoi era fortemente revisionista, já que atacava a concepção tradicional de 1812, inspirada na chamada Doutrina da Nacionalidade Oficial, com os seus três pilares de ortodoxia, autocracia e nacionalidade. Mas Tolstoi, um eterno inconformista, manteve-se profundamente idiossincrático até no seu revisionismo. Refutando a mitologia oficial, desprezou o «politicamente correcto» predominante nos campos radicais e liberais da época. Por essa razão, foi atacado por todos os lados. A esquerda não conseguiu perdoar-lhe o aristocratismo descarado, enquanto a direita o confundiu com um dos niilistas em voga na altura, que atacavam implacavelmente os valores tradicionais, incluindo a memória sagrada da Guerra Patriótica russa. A esta disputa juntaram-se críticos literários, outros escritores, historiadores, veteranos de 1812 e oficiais do exército.

150 anos depois, a névoa destas batalhas iniciais à volta do livro de Tolstoi é coisa do passado e existe uma tradição venerável de comentário e interpretação eruditos. No entanto, apesar da sua palpável monumentalidade e grandiosidade, *Guerra e Paz* continua a ser, em certo sentido, uma obra-prima difícil de categorizar. Esta impressão é habilmente apreendida por Andrei Béli, um autor modernista incontornável, que afirma ter lido *Guerra e Paz* quatro vezes e que de cada vez é como se fosse um romance diferente. Pode-se argumentar que uma grande obra de arte contém inevitavelmente muitos níveis de sentido



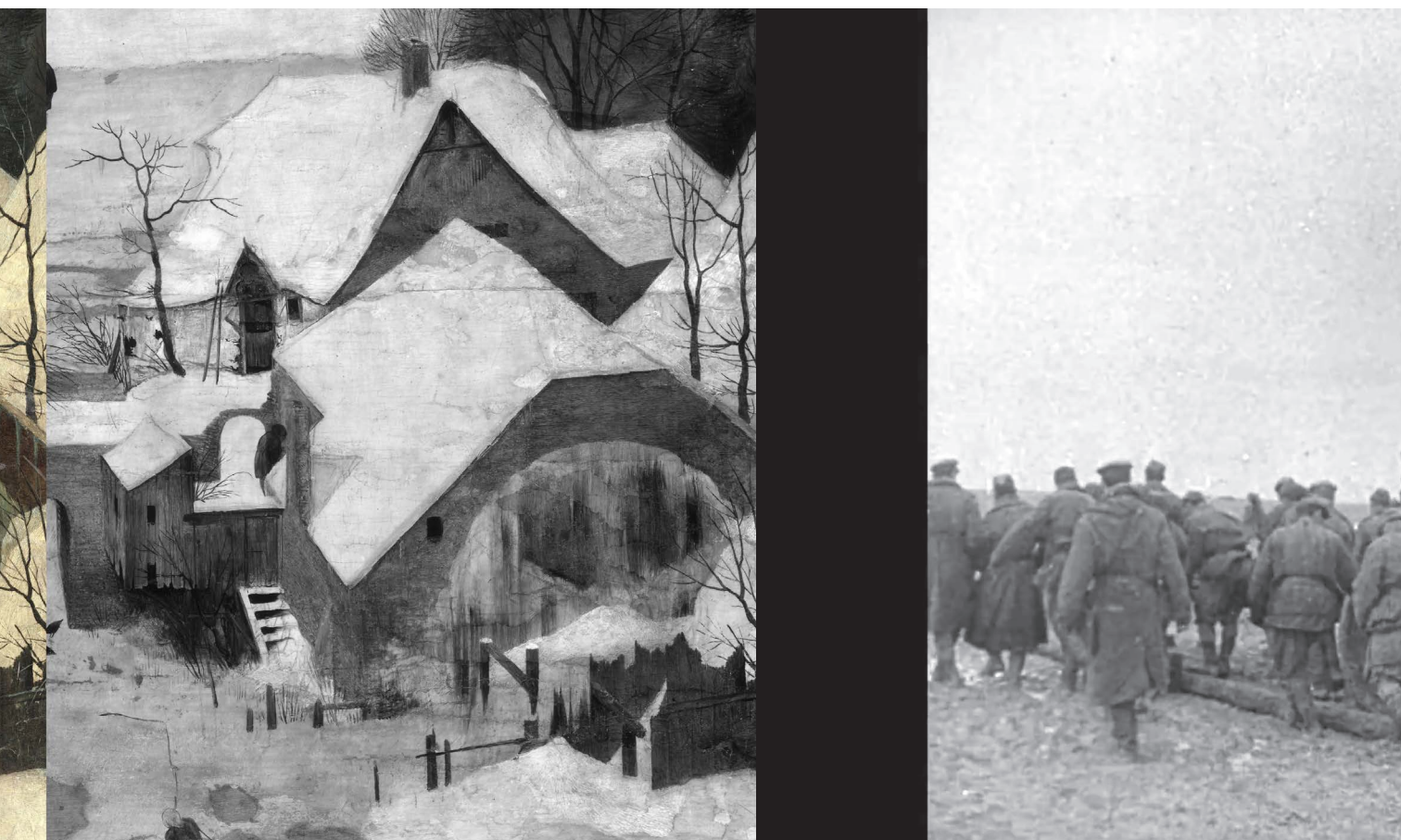
Pieter Bruegel,
Caçadores na Neve, 1565
(detalhes)

"Tolstoi foi atacado por todos os lados. A esquerda não conseguiu perdoar-lhe o aristocratismo descarado, enquanto a direita o confundiu com um dos niilistas em voga na altura, que atacavam implacavelmente os valores tradicionais."

e que, além disso, a percepção do leitor também evolui. Ainda que isso seja verdade, o caso de *Guerra e Paz* parece especial. O romance existe em múltiplas dimensões e está repleto de sentidos divergentes, mas, de forma quase milagrosa, os seus vários elementos acabam por formar um edifício magnífico e harmonioso.

Um ponto de partida útil para abordar este paradoxo de *Guerra e Paz* é a natureza contraditória — e contrária — das intenções de Tolstoi. Este autor viveu toda a sua vida a contracorrente e opôs-se de forma ostensiva às ideias dominantes, argumentando contra o que era considerado moderno e «progressista». No final da década de 1850, irritado com os radicais tirânicos do conselho editorial da revista *Sovremennik* (*Contemporâneo*), contemplou lançar uma publicação rival intitulada *Nesovremennik* (*In- ou Não-Contemporâneo*). Embora pouco realista, este plano teve implicações importantes que podem ser projectadas na obra de Tolstoi em geral. Em primeiro lugar, não deve ser confundido com conservadorismo e aproxima-se mais do conceito de arcaísmo inovador, formulado por Iuri Tinianov. Em segundo lugar, há um desafio claro, um convite à discussão. Finalmente, apesar do ímpeto polémico, ou talvez precisamente por causa dele, o objecto da polémica recebe uma nova vida (independentemente do prefixo de negação, *contemporâneo* faz parte de *não-contemporâneo*).

Os capítulos iniciais do livro que se tornaria *Guerra e Paz* apareceram primeiro numa revista, com o título «1805». O próprio título era provocador, uma vez que



Andrei Tarkovski,
O Espelho, 1975
(fotograma)

o discurso público da época das Grandes Reformas era dominado pelos assuntos prementes do dia. Desafiando as tendências populistas dominantes, todas as personagens dos capítulos iniciais pertencem à nata da aristocracia russa. Além disso, grande parte dos diálogos são em francês. (Infelizmente, a maioria das traduções estrangeiras, seguindo a prática das edições publicadas na fase final da vida de Tolstói, não preserva a natureza bilingue do diálogo.) À medida que o romance avançou, o escopo da narrativa de Tolstói alargou-se imenso, com o retrato da «guerra do povo» em amplos contextos históricos e filosóficos. Ainda assim, o maior épico russo começa com uma exclamação francesa proferida numa conversa de circunstância entre aristocratas: «Eh bien, mon prince...»

A posição contrária de Tolstói provocou inúmeros ataques críticos. Particularmente hostis foram as objecções de veteranos sobreviventes que, entre outras coisas, não conseguiam aceitar detalhes triviais que diminuíssem o espírito heróico de 1812. Mas Tolstói acabou por não ter de responder a estas objecções, já que o seu livro de certo modo o defendia. Assim, Avraam Norov, um ilustre estadista que tinha perdido uma perna enquanto oficial na Batalha de Borodino, achou improvável que a personagem Kutuzov lesse compenetradamente um livro fútil em francês durante os fatídicos dias de 1812. Depois da morte de Norov, em 1869, foi encontrada na sua biblioteca uma tradução francesa de um romance picaresco de Smollett. Segundo a inscrição da capa, Norov tinha lido o livro em cativo, enquanto recuperava do seu ferimento numa Moscovo ocupada.



Andrei Tarkovski,
O Espelho, 1975
(fotogramas)

Outra testemunha crítica foi o príncipe Piotr Viazemski, figura maior da era passada, que em 1812 tinha ido parar à Batalha de Borodino como observador, à semelhança do Pierre de *Guerra e Paz*. O mais irónico na crítica inteligente de Viazemski é que, numa tentativa de refutar esta obra com as suas próprias memórias, acaba involuntariamente por corroborar uma das asserções preferidas de Tolstoi: a de que os grandes acontecimentos históricos são feitos das preocupações mundanas de pessoas comuns e que o caos da guerra não admite uma categorização narrativa perfeita.

Como se desafiasse os leitores a verificarem o seu rigor factual, Tolstoi observa em «Algumas palavras sobre *Guerra e Paz*»:

No meu romance, sempre que figuras históricas falam ou agem, nada foi inventado; recorri antes aos materiais com os quais, no decurso do meu trabalho, compus uma verdadeira biblioteca, cujos títulos penso ser desnecessário listar aqui, mas cujas referências posso fornecer a qualquer momento.

Tolstoi não elaborou uma lista das suas fontes, mas estas foram estabelecidas por estudos posteriores e a sua extensão é verdadeiramente impressionante. Já no que toca à forma como Tolstoi lidou com as fontes primárias, é óbvio que ele não tinha a disciplina de um historiador profissional. A sua personalidade esmagadora e a propensão para opiniões fortes e paradoxais também desempe-

"Tolstoi viveu toda a sua vida a contracorrente e opôs-se de forma ostensiva às ideias dominantes, argumentando contra o que era considerado moderno e «progressista»."

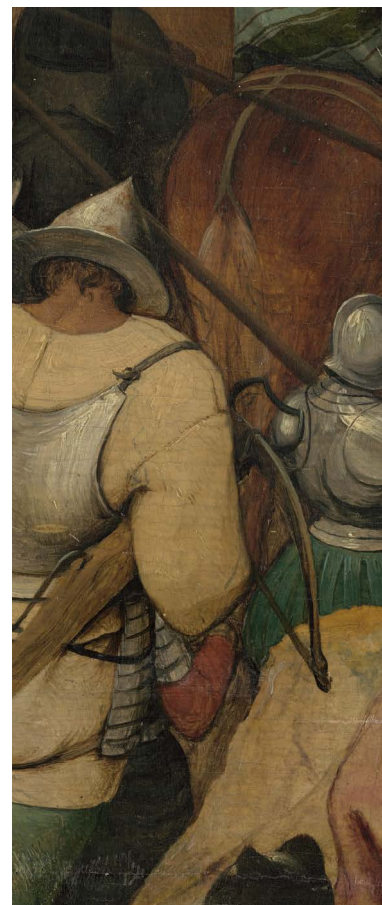
nharam um papel importante. Por conseguinte, tratou as fontes históricas, por mais numerosas que fossem, nos seus próprios termos. Além do mais, como disse o conselheiro de Tolstoi, este «engasgava-se constantemente na imaginação». Mas, em geral, apesar de todas as idiossincrasias e erros pontuais de Tolstoi, *Guerra e Paz* assenta sobre uma fundamentação factual bastante sólida.

A única opinião significativa em contrário foi apresentada em *Material e Estilo no Romance Guerra e Paz, de Lev Tolstoi* (1928), de Victor Chklovski, uma das figuras cimeiras do formalismo russo. O autor fala de uma preparação insuficiente e de uma selecção de fontes peculiar, concluindo que no romance de Tolstoi o estilo — a poética do autor conjugada com o seu intuito ideológico-polémico — subjuga e suplanta o material ou a realidade reflectidos nas fontes históricas. O livro de Chklovski é de qualidade bastante irregular, já que combina elementos de análise formal, desenvolvida por assistentes qualificados, e acenos desastrados à abordagem sociológica. Sofre ainda da tendência para a desvalorização indiscriminada da história russa do período imperial, bastante comum na década de 1920 (outros dois períodos de niilismo histórico ocorreram na década de 1860 e, mais recentemente, na de 1990). Parece que a própria preparação de Chklovski para *Material e Estilo* foi tão escassa que nem sequer releu o romance com atenção. E, num efeito de ricochete, o argumento de que o estilo domina em *Guerra e Paz* aplica-se definitivamente a Chklovski, cujo intuito revisionista domina e distorce tanto o romance como as suas fontes.

Argumentar contra *Guerra e Paz* tem-se revelado uma tarefa inglória. Talvez o exemplo mais evidente seja *A Roda Vermelha*, de Alexander Soljenitsin, um ciclo de romances sobre a Primeira Guerra Mundial e o colapso da velha Rússia nas revoluções de 1917. Neste trabalho colossal, que pretendia ser o *Guerra e Paz* do século xx em volume, extensão e ambição, Soljenitsin tenta refutar Tolstoi implícita e explicitamente, ao lamentar, por exemplo, a inépcia dos generais russos em 1914:

Aqui podíamos consolar-nos com a convicção de Tolstoi de que não são os generais a dirigir os exércitos, os capitães a dirigir os navios e as companhias, os presidentes e líderes a governar Estados e partidos, mas o século xx demonstrou bem que são eles a fazê-lo.

Poderíamos contrapor que as escapadelas críticas de Soljenitsin são em grande medida descabidas e que, ironicamente, o seu retrato histórico geral é marcada-





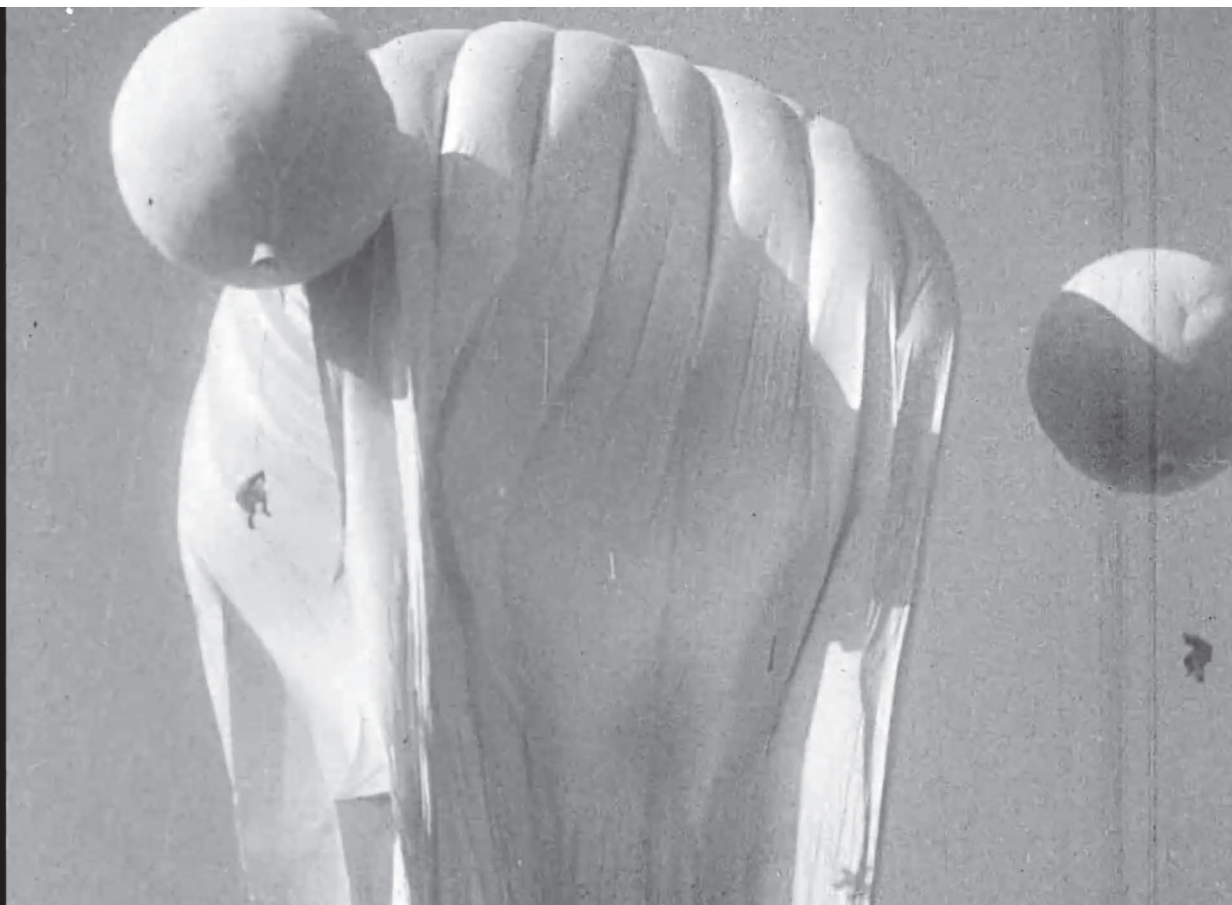
mente tolstoiano. Mas, embora tenha os seus momentos, *A Roda Vermelha* não funciona como um todo e fica a léguas da obra-prima de Tolstoi em todos os aspectos, não passando de um falhanço hercúleo, como sou tentado a descrevê-lo.

Mas porque é que é tão difícil argumentar contra *Guerra e Paz*? Definitivamente, não é por Tolstoi demonstrar uma lógica impecável nas suas meditações históricas e filosóficas (pelo contrário, são óbvias as falhas de alguns dos seus argumentos). Não é porque ele não se contradiga (contradiz-se, e várias gerações de comentadores chamaram a atenção para as incongruências do romance). Não é porque a história tenha de alguma forma demonstrado a veracidade das suas conclusões (a história não é uma ciência exacta, para o bem e para o mal). Parte do problema é que a polémica tende a ser dirigida não contra os textos de Tolstoi propriamente ditos, mas contra a sua versão caricaturada e exagerada, ou contra aspectos isolados de um quadro muito mais lato e complexo. É o caso do ensinamento tardio de Tolstoi geralmente classificado como «não-resistência» ou, na melhor das hipóteses, «não-resistência ao mal pela violência». A proverbial não-resistência, por exemplo, é o alvo polémico de Ivan Ilyin, o filósofo conservador exilado cujas obras conheceram um renascimento na Rússia pós-soviética, tendo sido citadas pelo presidente Vladimir Putin em várias ocasiões. No entanto, a não-resistência é produto do «tolstoianismo» e não de Tolstoi, um eterno combatente cuja mensagem nunca foi a «não-resistência», mas a «resistência não-violenta».



Pieter Bruegel,
Conversão de S. Paulo, 1567
 (detalhes)

Algo de semelhante acontece aos críticos de *Guerra e Paz* que atacam as versões mais extremadas da posição de Tolstói, presentes nas suas divagações históricas e filosóficas. Em última análise, estes lutam contra moinhos de vento, já que o mundo de *Guerra e Paz* é muito mais complexo do que uma formulação isolada retirada do romance. Assim, supostamente, não há «grandes homens» em Tolstói, uma vez que estes não passam de escravos da história e de meros rótulos dos acontecimentos. Tal é e não é verdade. Rejeitando a velha ideia dos «grandes homens», Tolstói reinventa-a. De facto, o que seria de *Guerra e Paz* sem Kutuzov, o perfeito herói russo, que sente o maremoto da história, ou sem Napoleão, o anti-herói ocidental por excelência, que acredita erradamente ser agente da história? Mas pode Napoleão ser um anti-herói se, enquanto mero rótulo, não é verdadeiramente responsável pela carnificina e destruição que o rodeiam? E, no entanto, é culpado. Já Kutuzov, o suposto exemplo máximo da inação, ao ser arrastado em Austerlitz para o meio de uma multidão de soldados russos em fuga, ordena aos cobardes que parem. De igual modo, o planeamento militar tradicional é constantemente ridicularizado no romance, como no episódio onde o general austríaco Weyrother lê o seu plano para a Batalha de Austerlitz. O plano, citado no alemão original, é a epítome das tentativas vãs de controlar o fluxo da vida, já que nenhum dos pontos prescritos será realizado: «Die erste Kolonne marschirt... die zweite Kolonne marschirt... die dritte Kolonne marschirt...» Todavia, Kutuzov engendra o seu próprio plano em 1812.



Andrei Tarkovski,
O Espelho, 1975
 (fotograma)

«Hei-de fazer os franceses comer carne de cavalo!», promete ele, e a promessa cumpre-se: no final da campanha, Kutuzov vê os soldados franceses rendidos a arrancar carne de cavalo crua. Este plano é executado não por inacção, mas por um tipo particular de acção, na qual Kutuzov usa a força e o peso do adversário para o derrotar, à semelhança de algumas artes marciais orientais, as quais, deve dizer-se, eram desconhecidas na Europa na altura em que *Guerra e Paz* foi escrito. Além disso, o caos da guerra escapa supostamente a uma narrativa estruturada, mas Tolstoi oferece o seu próprio, e muito assertivo, relato de Borodino, complementado até com um mapa. Quanto à guerra em geral, o que devemos pensar? Será, como o autor afirma explicitamente, «um acontecimento contrário à razão e a toda a humana natureza», ou será, como o título arquetípico do romance implica, parte integrante da existência humana?

Não é aqui possível uma resposta definitiva, tal como nas reflexões de Tolstoi sobre a multiplicidade de causas de um acontecimento histórico. Há tantas causas que nada é uma causa e tudo é uma causa, por isso é impossível destacar qualquer uma delas. Como Tolstoi repete inúmeras vezes, tal seria *simultaneamente certo e errado*, o que torna a teoria tolstoiana da história extremamente vaga. A obsessão com uma lógica de causa e efeito, embora desconstruída quando levada ao extremo, revela uma perspectiva positivista, enquanto o organicismo de Tolstoi decorre de velhas ideias românticas e de uma obsessão contemporânea com a fisiologia. Há ainda pistas fascinantes que apontam para

"Durante a escrita de *Guerra e Paz*, a visão geral de Tolstoi era definitivamente agnóstica. Ainda não se tinha tornado o fundador de uma nova quase-religião, sobre a qual Máximo Gorki diria astutamente: «Tolstoi e Deus são como dois ursos num covil, um deles tem de sair.»"

desenvolvimentos teóricos posteriores. Tolstoi trata 1812 não como uma guerra comum, mas como uma invasão do Ocidente colectivo no Oriente-Rússia colectivos. Tolstoi participou pessoalmente num conflito similar durante a Guerra da Crimeia, embora em escala menor; a sua repetição mais impressionante ocorreu em 1941 e, *mutatis mutandis*, durante a passada Guerra Fria e a sua reencarnação actual. Aqui, Tolstoi pressagia desenvolvimentos na abordagem geopolítica, bem como a teoria do choque de civilizações. Algumas das conclusões de Tolstoi são ainda mais polémicas, sobretudo as suas reflexões sobre uma mente supra-pessoal por detrás do comportamento de grupo (veja-se as metáforas da colmeia e do formigueiro).

Durante a escrita de *Guerra e Paz*, a visão geral de Tolstoi era definitivamente agnóstica, mas apresentada de forma humilde, apesar das suas opiniões fortes. Ainda não se tinha tornado o fundador de uma nova quase-religião, sobre a qual Máximo Gorki diria astutamente: «Tolstoi e Deus são como dois ursos num covil, um deles tem de sair.» Por isso, é possível interpretar *Guerra e Paz* em termos de materialismo filosófico, mas o trabalho da Providência Divina mantém-se uma opção igualmente válida. Este leque de perspectivas está espelhado na grande adaptação cinematográfica de *Guerra e Paz*, o filme que Sergei Bondarchuk produziu por altura do centenário do romance. Nos planos iniciais vemos um ponto-célula verde transformar-se em rebentos, atravessar as várias camadas do solo e integrar-se na vegetação frondosa. A câmara ascendente prossegue para a noosfera — o som e a fúria da guerra —, depois para uma vista aérea, e mais alto ainda, por cima das nuvens...

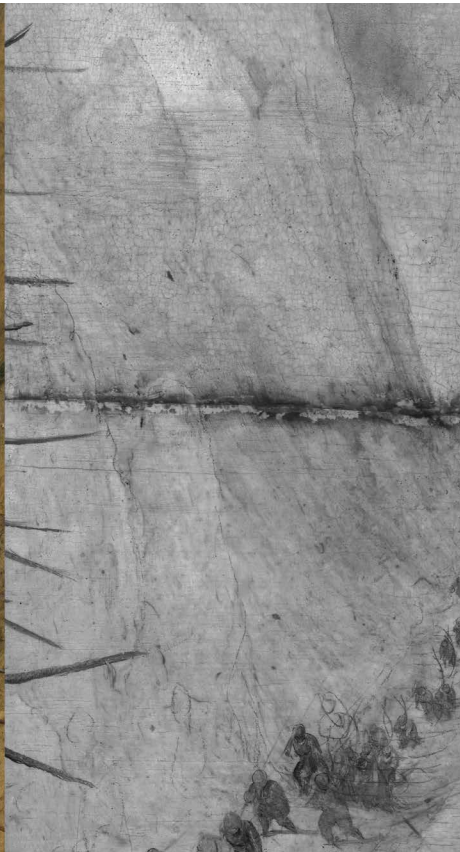
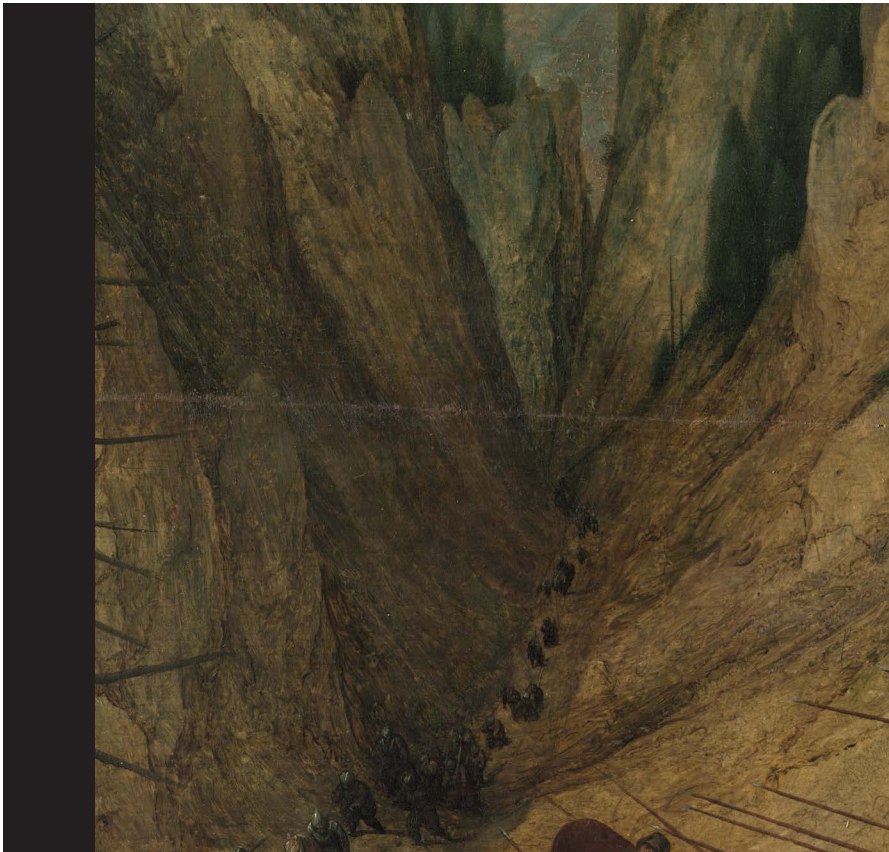
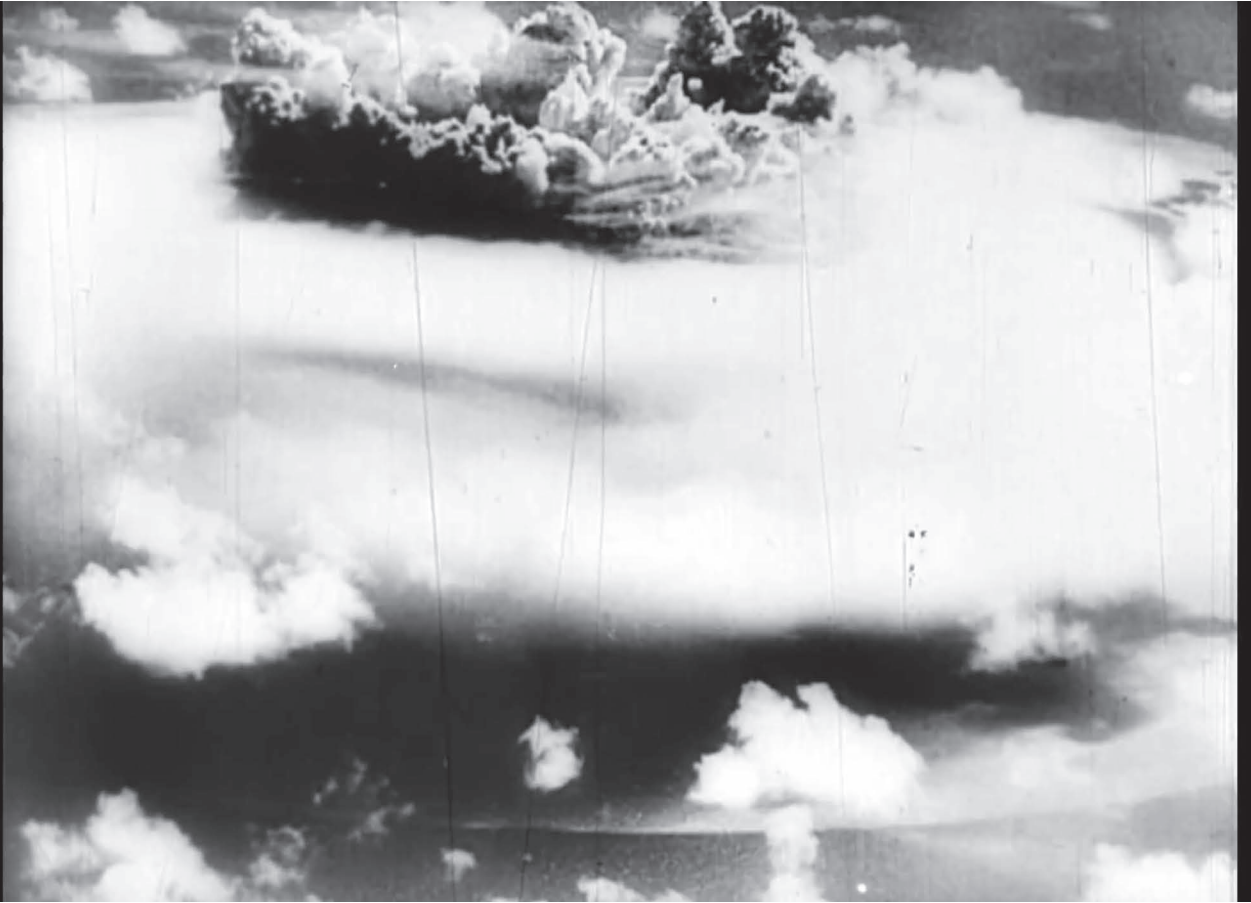
Mas, afinal, porque é que é difícil argumentar contra *Guerra e Paz*? Talvez porque o tema de Tolstoi seja a vida na sua totalidade. Como disse Henry James, «uma massa de vida maravilhosa num acontecimento imenso», em última análise, «toda a vida humana». E como é que se pode discutir com a vida, sobretudo quando ela é retratada por um artista tão talentoso? Ivan Turguéniev, que tinha uma relação complicada com Tolstoi (em dado momento quase se desafiaram em duelo), mas sempre admirou o seu génio, exclamou uma vez: «Liovuchka [diminutivo de Lev] Tolstoi é um elefante!» O pensador russo Constantin Leontiev desenvolveu esta comparação, dizendo que o Tolstoi de *Guerra e Paz*, mais do que um elefante, lhe lembrava uma espécie de *Sivatherium* pré-histórico, cujos

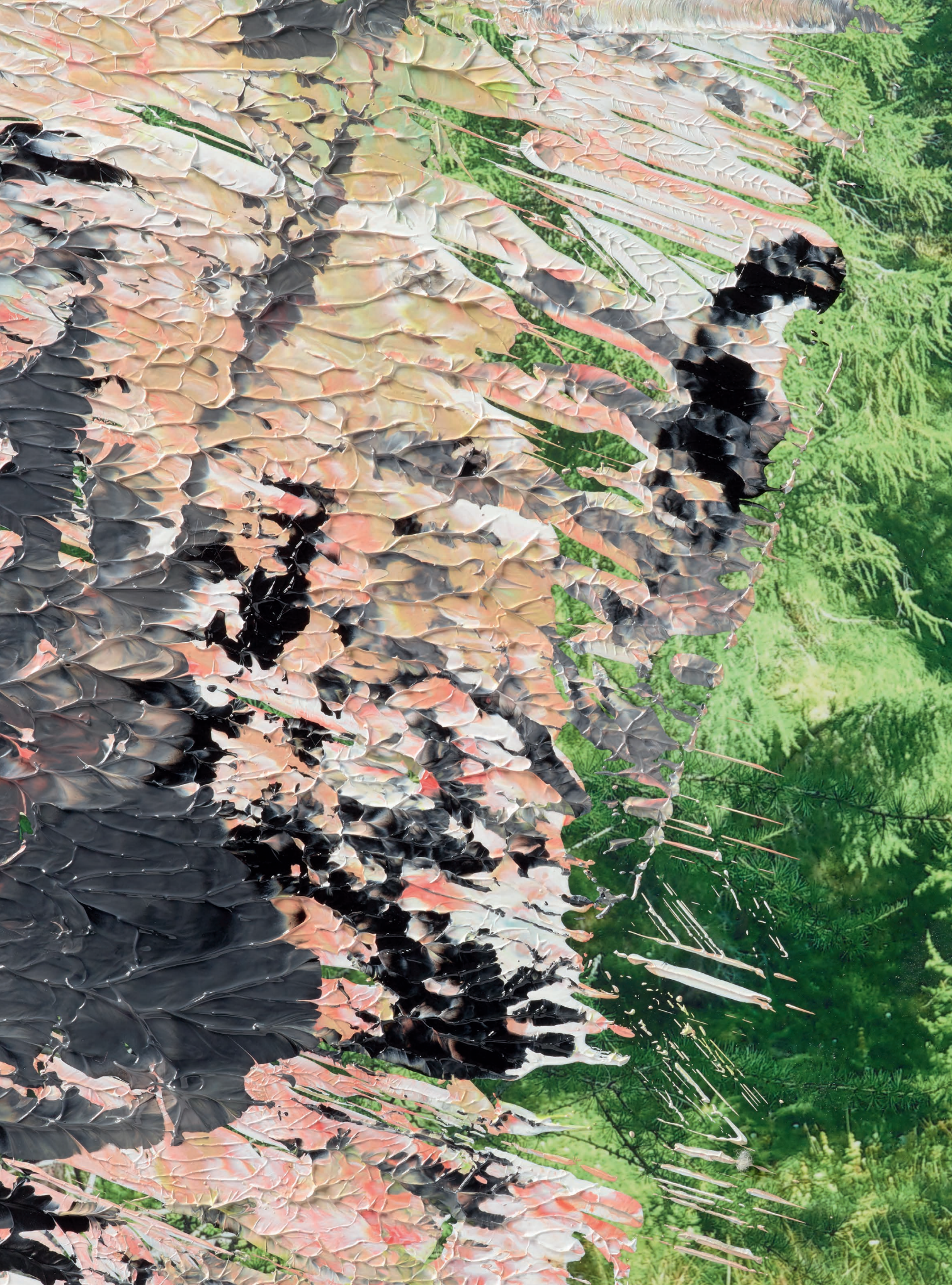
"Porque é que é difícil argumentar contra *Guerra e Paz*? Talvez porque o tema de Tolstoi seja a vida na sua totalidade. Como disse Henry James, «uma massa de vida maravilhosa num acontecimento imenso», em última análise, «toda a vida humana»."

crânios eram guardados nos templos de Shiva, ou melhor ainda, um ídolo indiano com três cabeças, quatro rostos, seis braços e vários olhos feitos de pedras preciosas... Este polimorfismo é central ao género literário de *Guerra e Paz*, que o próprio Tolstoi se recusou a definir. Em vez disso, afirma que «*Guerra e Paz* é o que o autor quis e foi capaz de expressar na forma em que foi expresso» e refere-se frequentemente à sua criação como *o seu livro* (ou, talvez, *o Livro?*). Por isso, podemos escolher o aspecto de *Guerra e Paz* que quisermos, desde a meta-história ao drama de época, cujo encanto não se esmoreceu 150 anos depois de o romance ter sido publicado (uma recente série da BBC é prova disso mesmo). Mas, acima de tudo, dada a multiplicidade de sentidos e géneros que incorpora, *Guerra e Paz* continua a ser um grande épico, não só pela extensão dos acontecimentos retratados, como também pelo sentido de luz e harmonia e, apesar de toda a sua indeterminação, pela afirmação da vitória do cosmos sobre o caos. Assim, acaba também por ser a obra mais serena e harmoniosa de Tolstoi.

Curiosamente, *Guerra e Paz* conseguiu defender-se até do seu criador. Em geral, nos anos que se seguiram à sua conversão, Tolstoi tratou o seu trabalho literário anterior como irrelevante. Chamou «bagatela» e «lixo palavroso» a *Guerra e Paz* e acrescentou que respeitá-lo por *Guerra e Paz* seria o mesmo que respeitar Edison por ser bom dançarino. Tolstoi, o sábio de Iasnaia Poliana, foi efectivamente um guru moral reconhecido internacionalmente e com enorme autoridade. Embora as ideias de Tolstoi tenham acabado por falhar na sua terra natal e o século xx russo tenha conhecido uma escala de violência sem precedentes, pode-se apontar, com razão, para seguidores como Mahatma Gandhi e Martin Luther King. Apesar disso, os textos que Tolstoi considerou importantes no final da sua vida são, com algumas excepções, de pouco interesse, enquanto que *Guerra e Paz* continua a ser das maiores obras-primas da literatura mundial.

Andrei Tarkovski,
O Espelho, 1975 (fotograma)
Pieter Bruegel,
Conversão de S. Paulo, 1567
(detalhes)





Memória e Esquecimento

Ao longo desta secção:
Gerhard Richter,
Übermalte Fotografien
[*Fotografias pintadas*], 1992–2016
e Hanne Darboven,
Menschen und Landschaften
[*Pessoas e Paisagens*], 1985

A memória, na sua dimensão social e colectiva, tornou-se no nosso tempo um tema de discussão pública, muito ligado a acontecimentos históricos violentos ou mesmo traumáticos, desde o Holocausto ao 11 de Setembro. A possibilidade de fazer da memória um dispositivo literário, à maneira de Proust, está hoje reduzida ou é mesmo uma impossibilidade, num tempo em que a memória individual, enquanto mecanismo psíquico, está confrontada com as suas próteses tecnológicas, com os *smartphones*, os computadores e a Internet, onde toda a memória do mundo, que dantes era representada pela biblioteca e o arquivo, está armazenada. Porque a memória e as manifestações da sua hegemonia (bem visível na obsessão pelo património, na imparável inauguração de museus, na agenda pública das comemorações e dos balanços) marcam a nossa época, com um perfume de decadência, dedicamos a ela o «Assunto» deste número da *Electra*.

A memória e as suas sombras

Obsessão memorial, vaga memorial, cultura memorial: assim tem sido chamado um fenómeno do nosso tempo que consiste numa hipertrofia da memória cujas manifestações são culturais, sociais e políticas. Um conceito ligado à psicologia individual — a memória pessoal que, pelo menos desde Freud, sabemos que é incerta e passível de inconscientes desvios — transferiu-se para um âmbito colectivo e expandiu-se como matéria viscosa e dotada de um enorme poder de atracção. De tal modo que a palavra «memória» se tornou um significante-mestre deste nosso tempo que vive no regime do presente a que o historiador François Hartog chamou «presentismo» (e para esta questão da memória, tal como a tematizamos neste dossier da *Electra*, as elaborações teóricas deste historiador francês sobre os «regimes de historicidade» são muito importantes; por isso, lhe fizemos a entrevista aqui incluída). Mas este nosso tempo dominado pela categoria histórica do presente é, ao mesmo tempo, obcecado pelo passado. Como se explica então este aparente paradoxo de uma emergência desenfreada da memória que é, ao mesmo tempo, expressão e resposta à escalada do presente? Uma das respostas, mas não a única, deu-a Pierre Nora, o historiador francês dos «lugares de memória», quando afirmou que a memória já não é o que, do passado, deve ser preservado para servir de orientação na construção de um futuro, mas o que torna o presente o único horizonte de si próprio. Isto, escreveu ele nessa grande obra colectiva da qual foi o organizador, *Les Lieux de mémoire*, publicada em vários tomos entre 1984 e 1993. A noção de «lugares de memória» foi assim cunhada e conheceu uma enorme difusão, muito para além da disciplina histórica. Trata-se de um marco fundamental da passagem do modelo histórico para o modelo memorial, como se Clío tivesse sido destronada por Mnemosine, a mãe das musas. Mas não se tratou de um caso único: muitos historiadores contemporâneos tomaram a seu cargo a tarefa de «explicar o presente ao presente», como diz Hartog, isto é, as questões da identidade do presente (um presente que se caracteriza pela extensão) enquanto território da memória. A dicotomia memória-história deixou assim de ser aquilo que era, quando nos anos 80 do

século passado se começou a assistir à viragem memorial, quando a historiografia começou a integrar os testemunhos da memória e se esvaneceu a oposição, antes bem marcada, entre história e memória, entre a disciplina histórica e os mecanismos subjectivos (individuais ou colectivos) de reconstrução e evocação do passado. Se antes era a história que detinha toda a autoridade, agora é a memória que prevalece por todo o lado, ao ponto de se ter tornado o nome de uma nova religião civil, uma noção central da nova cultura pública, em expansão há cerca de quatro décadas. À semelhança de Nietzsche, que na sua segunda «Consideração Intempestiva», intitulada *Das Vantagens e Inconvenientes da História para a Vida*, denunciou o historicismo — a que ele chamou «doença histórica» — dominante na cultura do seu tempo, há hoje quem considere — é o caso do historiador americano Charles Maier — que a actual patologia que lhe corresponde é a hipertrofia da memória, igualmente capaz de esterilizar e aniquilar as forças criativas. Mas para percebermos esta vaga dos discursos sobre a memória no mundo ocidental (venham eles do campo político, das artes, da literatura ou das ciências humanas e sociais), não podemos esquecer que eles não podem ser desligados da descolonização e dos novos movimentos sociais. O discurso pós-colonial é, em si mesmo, um apelo à memória e a reivindicação de uma nova política da memória.

Os testemunhos dos sobreviventes do Holocausto foram decisivos para que a questão da memória entrasse com grande impacto na esfera pública. Por isso, o filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, de 1985, é geralmente considerado como uma das manifestações fundamentais, plena de consequências, da vaga memorial. Na sequência da literatura testemunhal vieram muitos filmes e muitos livros de todos os géneros, programas de televisão, etc. Passou-se assim muito rapidamente de um silêncio que era sintoma de um trauma (e a noção psicológica de trauma também passou a fazer parte do léxico e dos conceitos da cultura memorial) à inflação de falas em nome da memória e do «dever de memória» — outra nova noção, com origem em França, que se foi impondo à medida que o Holocausto ganhava uma dimensão pública cada vez maior e se ia internacionalizando. O processo contra Klaus Barbie, um oficial das ss,

em 1987, foi um acontecimento determinante, não só porque foi a primeira vez em França que houve um julgamento por «crime contra a humanidade», mas também porque deu azo a que se tornasse omnipresente, muitas vezes com um uso fútil, a noção de «dever de memória» (de tal modo que foi necessário forjar, em reacção, a noção de «abusos da memória»). Recordemos que um pequeno livro que é a transcrição de uma entrevista a Primo Levi saiu em França, em 1997, precisamente com o título *Devoir de mémoire*, que não é o da edição original italiana, de 1983.

A expansão da cultura da memória ligada ao extermínio dos judeus pelo regime nazi pode ser confirmada pela proliferação, a partir do início dos anos 90, de museus e «memoriais», à medida que ia desaparecendo a geração que tinha vivido e testemunhado o acontecimento. O Museu do Holocausto, em Washington, o Memorial aos Judeus Assassinados da Europa, em Berlim, da autoria do arquitecto Peter Eisenman, o Museu Judaico, também em Berlim, do arquitecto Daniel Libeskind, são talvez os exemplos mais representativos desta vaga memorial que também contemplou o 11 de Setembro, com um projecto de Michael Arad e Peter Walker, construído em Nova Iorque.

A emergência do fenómeno da memória no espaço público é bem visível no discurso político, na arte e nas ciências sociais. Mas atinge o seu paroxismo na musealização e patrimonialização generalizadas a que assistimos, no nosso tempo, resultado da bem diagnosticada obsessão com o passado. Temos sido confrontados com a construção desenfreada de museus, como se não houvesse amanhã e só houvesse passado — mas um passado que vem inscrever-se no regime totalitário do presente. A noção moderna de património, que muito deve a Alois Riegl (1858–1905), um historiador de arte da Escola de Viena, autor de *O Culto Moderno dos Monumentos*, ganhou uma plasticidade que permite usos múltiplos, declinações várias. «Património imaterial» é uma delas, com a qual todos estamos hoje familiarizados, mas que causaria, em tempos, uma enorme estranheza. Também neste caso é possível descobrir um paradoxo que o filósofo alemão Hermann Lübbe formulou desta maneira: é a erosão indiscutível da tradição, na modernidade, que gera, por compensação, formas de memória, tais como a conservação

patrimonial e os museus. Outro fenómeno de idêntico teor são as comemorações. Há hoje um calendário e um ritmo da vida pública que são marcados pelas grandes comemorações, onde a memória se concilia com pedagogia, mensagens políticas e rituais identitários. Pierre Nora iniciou, em 1984, o primeiro volume dos seus *Lieux de mémoire* com um texto intitulado «Entre histoire et mémoire», e fechou em 1993 esse grande empreendimento com outro texto que tinha por título «L'ère de la commémoration». Comemorações e efemérides pontuam a vida pública e fornecem alimento inesgotável aos *media*, que assumiram como missão não apenas seguir o presente, mas também produzir passado. E bem se pode dizer que nenhuma época produziu tanto passado — e tão rapidamente — como a nossa. Tudo se torna matéria de memória (prova disso são os balanços anuais e as listas de nomes e acontecimentos transcorridos mal se muda a folha do calendário). O corolário disso é um fenómeno de entropia e aceleração que afecta o espaço do presente, reduzindo-o e gerando exactamente o contrário da cultura memorial e do museu: a amnésia.

E assim chegamos a uma outra condição paradoxal, própria da vaga memorial em que submergimos: a hipertrofia da memória é também sintoma de esquecimento, a cultura memorial é ao mesmo tempo uma cultura da amnésia. A dialéctica da memória e do esquecimento é bem conhecida: não há memória sem esquecimento, e houve até quem tentasse elaborar uma «arte do esquecimento», por analogia com uma «arte da memória». *The Art of Memory* é o título de um livro famoso de Frances A. Yates (1899–1981), uma historiadora inglesa da literatura e das ciências. Nesse livro, publicado em 1966, Frances Yates fez a história da sobrevivência da *ars memoriae* da Antiguidade, isto é, dos processos mnemotécnicos (técnicas associativas para ajudar a memorização), na base dos quais está uma concepção instrumental da memória, que tinha sido defendida por Aristóteles. Em 1997, o filólogo alemão Harald Weinrich publicou um livro intitulado *Lete: Kunst und Kritik des Vergessens*, ou seja «Lete: Arte e Crítica do Esquecimento». Lete, ou *Léthê*, é na mitologia grega o rio do esquecimento. Nesse livro, Weinrich formula a hipótese de uma *ars oblivionalis*, uma arte do esquecimento. Mas para mostrar que há uma



heute / today



heute / today

diferença de *status* entre memória e esquecimento: o esquecimento não pode ser objecto de uma decisão. Por isso é que falamos do dever de lembrar, mas nunca do dever de esquecer. Quando muito, o esquecimento pode entrar nos cálculos de uma política da memória. A política da memória pública foi um tema central para os alemães, desde a década de 60, por razões bem conhecidas. Essa política promovia um esquecimento público por «boas razões». Esqueceu, por exemplo, os acontecimentos traumáticos da *Luftkrieg*, da guerra aérea, da destruição das cidades alemãs pelos aviões dos Aliados (de que Dresden é o exemplo mais significativo). E quando o escritor W. G. Sebald fez, à sua maneira, a história dessa destruição, veio quebrar de certa maneira um «esquecimento» que não tinha sido senão uma determinação da política alemã da memória, no pós-guerra. A política da memória pública é feita em função dos superiores interesses nacionais: há coisas que é preciso recordar e até fazer dessa recordação um ritual colectivo; e há outras coisas que devem cair num esquecimento público estratégico.

Mas regressemos a esta questão que ficou atrás interrompida: e se a actual hipertrofia da memória significasse afinal que estamos assediados pelo esquecimento? A cultura memorial seria então uma cultura da amnésia. A questão convoca uma reflexão sobre as novas tecnologias da informação, sobre o poder e a expansão dos novos *media*. Num tempo em que a memória é armazenada num banco de dados a que temos acesso, através da Internet, em qualquer momento e de qualquer lugar, uma rememoração activa é aquilo de que estamos cada vez mais distantes. Temos disponível virtualmente toda a memória do mundo (para aludir ao documentário de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional de França), temos à nossa disposição o arquivo total, mas por mediação tecnológica e não directamente activada pelos nossos mecanismos mentais. Quanto à nossa memória imediata e activa, ela é cada vez menor. É um órgão que vai diminuindo e tornando-se obsoleto por falta de uso. Eis uma das razões que leva François Hartog a pôr esta questão: será que a memória é tanto mais invocada quanto mais está em vias de desaparecer? E, ao fazer esta pergunta, ele lembra que a mediatização e a massificação implicam o fim daquilo a que

Pierre Nora chama «sociedades-memória», as sociedades governadas por uma memória de tipo antigo, onde a herança do passado se transmite colectivamente e automaticamente.

A vaga memorial do nosso tempo fez surgir um léxico e uma rede de conceitos. Para percebê-la em toda a sua dimensão, importa conhecer esse léxico, cientes de que há um saber a que os nomes dão acesso. Eis, então, alguns desses nomes:

MEMÓRIA COLECTIVA

É um conceito introduzido pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877–1945). Morto no campo nazi de Buchenwald, Halbwachs não teve tempo para rever um conjunto de escritos dos anos 30 que formam o livro póstumo (editado em 1950) e precisamente intitulado *La Mémoire collective*. Mas a elaboração deste conceito já tinha começado num livro de 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire*. A força deste conceito pode ser avaliada no modo como ele se difundiu para além dos limites disciplinares onde foi criado e passou a ser usado na linguagem corrente. Segundo Halbwachs, a memória, tal como a linguagem, é um fenómeno social. Ampliando assim o conceito de memória de um âmbito individual e psíquico para o âmbito do social e da tradição cultural, Halbwachs não estava a criar um uso metafórico da noção de memória, não: estava precisamente a defender a ideia de que há uma interacção entre a psicologia individual e a sociedade e a cultura. Não é que uma entidade como a Nação, por exemplo, seja dotada de qualquer fundamento biológico consubstancial à memória ou qualquer disposição antropológica para recordar. Mas entidades como a Nação servem-se de signos, símbolos, textos, imagens, ritos, lugares e monumentos para criarem uma memória colectiva que forma também uma identidade. A memória colectiva é sempre uma reconstrução: o passado enquanto tal não é conservado em nenhuma memória, o que permanece é aquilo que em cada época a sociedade, à medida dos seus desígnios e necessidades, deseja e consegue reconstruir. O historiador de arte alemão Aby Warburg (1866–1929) utilizou um conceito algo semelhante, o de memória social, na introdução ao seu projecto de apresentar um Atlas da memória europeia impressa

nas imagens. Ao seu *Bilderatlas* [Atlas das imagens] deu Warburg o nome que também estava inscrito à entrada da sua famosa biblioteca: *Mnemosyne*, a deusa grega da memória e mãe das musas.

MEMÓRIA CULTURAL

O conceito de memória cultural foi desenvolvido pelo casal alemão Aleida e Jan Assmann, autores de importantes estudos sobre as questões da memória relacionadas com a cultura, a tradição e a religião. A dimensão social da memória, teorizada por Halbwachs, é o fundamento da memória cultural, tal como os Assmann a definem: como um património de conhecimento e de cultura, também artístico e literário, que ganha corpo em obras de ficção, no teatro, no cinema, na escultura, na pintura, na arquitectura. Esse património é objectivado em dispositivos de memória ou em formas ou práticas simbólicas que fundam a identidade de um grupo. Neste sentido, é uma forma de memória colectiva. O que a caracteriza é uma identidade concreta, própria de uma determinada colectividade (um povo, um Estado, um partido, etc.). Por conseguinte, ela não é universal e é sempre reconstrutiva, na medida em que não se apropria do passado de maneira desinteressada, sem pressupostos, mas antes a partir de uma exigência actual de identidade. É este poder reconstrutivo da memória cultural que transforma um facto histórico num mito; e é da memória cultural que deriva a faculdade de fazer uma construção narrativa do passado. O conceito de memória cultural corresponde, de certo modo, ao que Derrida chama «arquivo».

MEMÓRIA COMUNICATIVA

Aleida Assmann e Jan Assmann propuseram a noção de memória comunicativa para designar outra forma de memória colectiva, distinta da memória cultural. Segundo eles, a memória comunicativa é pouco estruturada e hierarquizada. Baseia-se na comunicação oral (história oral) e remonta, no máximo, a três gerações, ou seja, um século. Trata-se, portanto, de uma memória geracional, que muda à medida da sucessão das gerações. Numa afirmação eloquente, diz Aleida Assmann que a comunicação está para

a memória comunicativa, assim como a tradição está para a memória cultural.

LUGAR DE MEMÓRIA

Deve-se ao historiador francês Pierre Nora o conceito de «lugar de memória», que está na base de uma obra colectiva, em sete volumes, que ele organizou e editou de 1984 a 1993. A convicção de que «a análise das memórias colectivas deve tornar-se a arma de uma história que se quer contemporânea» levou Nora a introduzir a memória, que começava a ser insistentemente invocada, em grande parte por efeito de uma literatura testemunhal dos sobreviventes dos campos de concentração e extermínio nazis, fazendo dela um instrumento importante da historiografia. Os lugares de memória correspondem a uma topografia que pode ou não ser monumental, mas que é sempre simbolicamente importante porque é aí que uma sociedade, um grupo, deposita voluntariamente as recordações em que reconhece a sua história. Os lugares de memória encontram a sua razão precisamente na dissolução das memórias comuns, no facto de estarmos cada vez mais distantes da sociedade tradicional que era uma «sociedade-memória». Assim entendidos, os *lieux de mémoire* são uma compensação pela perda dos *milieux de mémoire*.

POLÍTICA DA MEMÓRIA – POLÍTICA DO ESQUECIMENTO

Uma política da memória pública tornou-se tema central na Alemanha desde os anos 60 até ao final do século. Essa política define o que deve ser recordado e objecto de evocação e discussão públicas. Foi em nome de uma política da memória que se construíram museus e memoriais para recordar e homenagear as vítimas do Holocausto. Alguns destes memoriais não se eximiram à polémica. Foi o caso do Memorial aos Judeus Assassinados da Europa, em Berlim, da autoria do arquitecto Peter Eisenman. Em 1998, quando era ainda só um projecto e não tinha sido lançada a primeira pedra, o romancista alemão Martin Walser, no discurso que proferiu na cerimónia de recepção de um importante prémio literário, disse que era altura de pôr fim à tortura moral que se tinha abatido sobre

a mais recente geração alemã que, sem ter qualquer responsabilidade pelos crimes cometidos pelos pais e pelos avós, era obrigada a carregar consigo uma culpa alheia, inculcada através de inúmeros museus e memoriais. A polémica desencadeada por esse discurso foi violentíssima. Se a gestão política de uma memória pública é fácil de identificar e caracterizar, já a política do esquecimento público precisa, por definição, de ser muito mais discreta e é tanto mais eficaz quanto menos se dá por ela. O esquecimento, como sabemos, tem uma conotação negativa. No entanto, não há política da memória sem uma política do esquecimento. E, mais uma vez, a Alemanha do pós-guerra fornece um exemplo eloquente: a guerra aérea foi «publicamente esquecida» para amenizar o trauma e impedir que ele fosse atizado. Uma política do esquecimento público não significa recalçamento ou negação: trata-se de um esquecimento estratégico e por encomenda que pode ser quebrado em qualquer momento, se a vontade de memória triunfar sobre o cálculo do esquecimento.

DEVER DE MEMÓRIA

É um mandamento de carácter moral, surgido no início dos anos 90, que prescreve o dever de nunca esquecer. Na origem, o dever de memória referia-se ao Holocausto, esse acontecimento que foi definido como um *unicum* na história. Nunca esquecê-lo para que ele nunca se repita: é este o sentido da prescrição. Mas as formulações enfáticas são sedutoras e, por isso, rapidamente o dever de memória se foi alargando a outros acontecimentos e a expressão banalizou-se à medida que o complexo memorial do nosso tempo foi atingindo proporções inauditas.





António Guerreiro

François Hartog

O poder e a autoridade da memória

Professor de historiografia grega e moderna na École des hautes études en sciences sociales, em Paris, François Hartog é um historiador que desenvolveu ao mesmo tempo uma vasta e importante reflexão teórica sobre questões fundamentais da historiografia e sobre as diferentes modalidades da experiência do tempo que definem cada época. O pensamento da História como disciplina e o próprio conceito de História são importantes contribuições de Hartog que se estendem a todo o campo das ciências humanas.

François Hartog é um dos historiadores franceses vivos mais influentes e prestigiados no seu país e internacionalmente. Nasceu em 1946 e é professor na *École des hautes études en sciences sociales*, onde é responsável pela cadeira de historiografia antiga e moderna. A sua obra ganhou uma enorme difusão (mas não em Portugal, onde não está traduzido) que ultrapassa até as fronteiras do campo disciplinar da História. A ele se devem dois conceitos que, por serem tão operatórios, quase se autonomizaram do seu autor: regime de historicidade e presentismo. Por regime de historicidade, entende François Hartog o modo como cada época articula as três categorias temporais — o passado, o presente e o futuro —, privilegiando uma ou outra, colocando uma ou outra no centro das suas representações e como princípio orientador. Analisando as épocas históricas em função do modo como estas se relacionam com essas categorias, caracterizou a nossa época como sendo marcada pelo presentismo, isto é, pelo triunfo da categoria do presente enquanto referência que dita a nossa relação com o tempo da história. Como é fácil perceber, François Hartog, para além de historiador, elabora teorias da história, segue os caminhos de uma epistemologia da história e trabalha com categorias meta-históricas. É por isso que é importante e justificada a sua intervenção, através de uma entrevista, neste dossier sobre memória e esquecimento: porque a memória e a sua relação com a história são aspectos fundamentais da sua reflexão teórica sobre o regime de historicidade. No seu livro de 2003, intitulado precisamente *Régimes d'historicité*, podemos ler:

Memória tornou-se, em todo o caso, o termo mais englobante: uma categoria meta-histórica, por vezes teológica. Pretendeu-se fazer memória de tudo e, no duelo entre a memória e a história, deu-se rapidamente vantagem à primeira, tendo como suporte uma personagem que se tornou central no nosso espaço público: a testemunha. Interrogámo-nos sobre o esquecimento, fez-se valer e invocou-se o «dever de memória», e começou-se também, por vezes, a estigmatizar os abusos da memória e do património.

Evidentemente, as reflexões de Hartog sobre as relações entre memória e história inscrevem-se numa problemática que ganhou grande importância com a publicação, iniciada em 1984, de uma obra em vários volumes organizada por Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*. Sobre este tema, Hartog mantém um diálogo fecundo com Nora, como fica bem claro numa passagem desta entrevista. Mas, para ele, a memória é fundamentalmente um instrumento presentista.

ANTÓNIO GUERREIRO A dicotomia, ou a dualidade, memória-história ganhou uma enorme presença a partir do fim dos anos 70 do século passado. Como surgiu essa obsessão pela memória e como é que a historiografia se confrontou com ela?

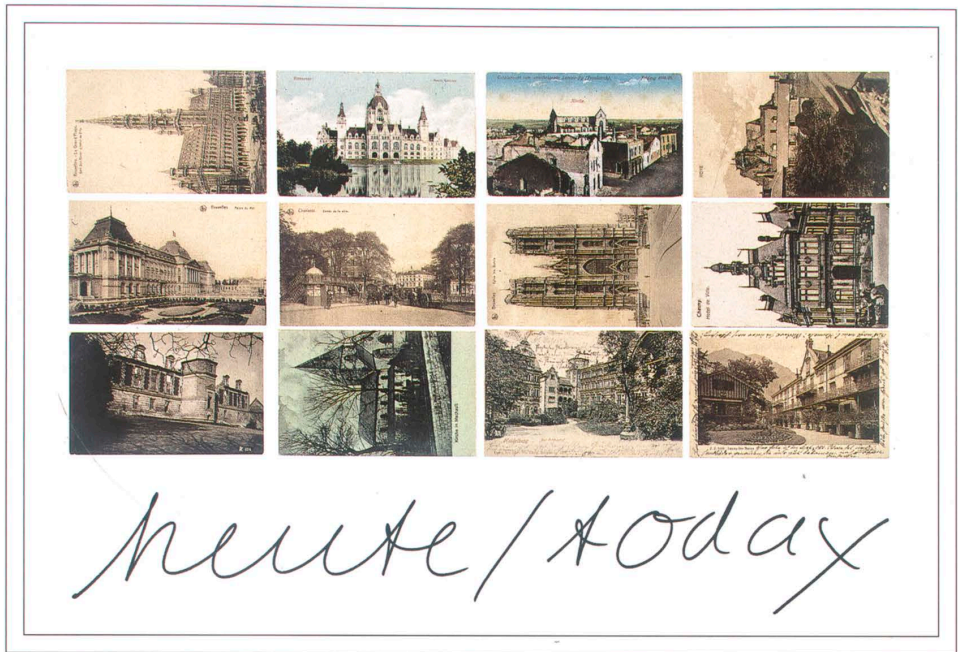
FRANÇOIS HARTOG Há, no fim dos anos 60, prolongando-se pelos anos 70 e depois, uma vaga memorial, um surgimento da memória, como o mostram várias obras. Do lado dos historiadores houve esse grande projecto editorial, iniciado em 1984 e dirigido por Pierre Nora, que foi *Les Lieux de mémoire*. Mas do lado do cinema temos evidentemente o filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, também de 1984. Poderíamos ainda mencionar outros sinais: um livro de 1985, *Les Assassins de la mémoire*, de um historiador já falecido, Pierre Vidal-Naquet. Esse livro é uma denúncia dos negacionistas, aqueles que tentaram negar a existência das câmaras de gás. Estas três obras delimitam de certa maneira o campo desse surgimento da memória, na Europa.

A G A questão da Shoah foi então fundamental para esse surgimento?

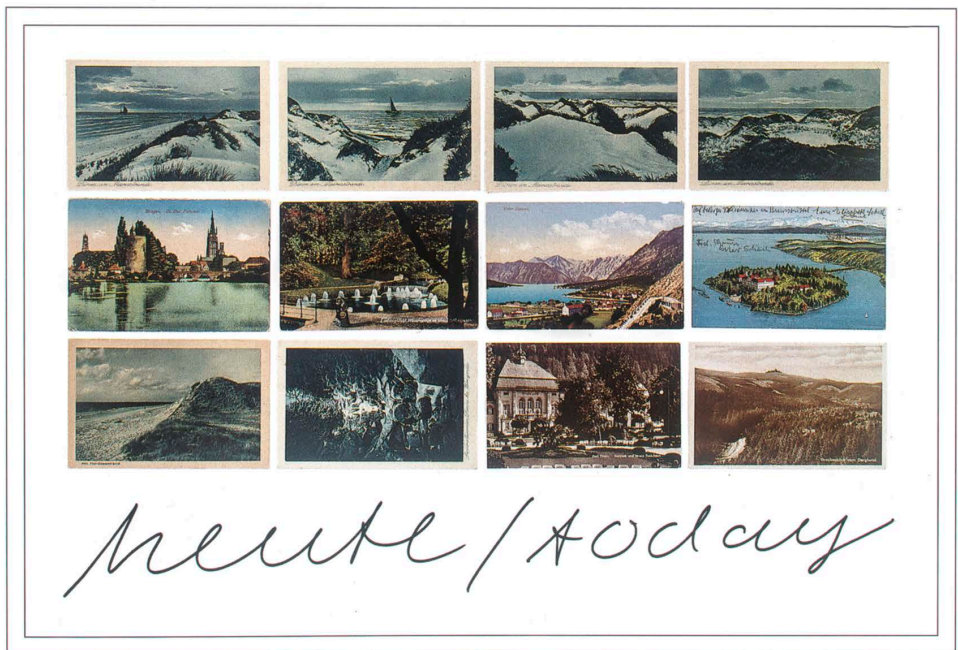
F H Foi de facto fundamental. Depois a questão da memória compreendeu outras matérias e alargou-se a outras partes do mundo. Mas o ponto de partida, na Europa, particularmente em França, e também na Alemanha, foi a questão do extermínio dos judeus. E isso coincidiu com o momento em que a História, a disciplina histórica, se interroga. Ela conheceu durante muitos anos, com nomes como Braudel, um domínio da história económica e social, a história da longa duração, que parecia conquistar incessantemente novos territórios. Mas, no fim dos anos 60 e início dos anos 70, o tempo que orientava essa História era um tempo aberto para o futuro, porque a História é fundamentalmente futurista. Diz-se que a História é a ciência do passado, e foi isso que os historiadores quiseram dizer quando pretenderam fazer ciência, mas na realidade o trabalho do historiador é sempre aberto para o futuro. Essa é a época em que no Ocidente se começam a levantar dúvidas sobre esse futuro que parecia aberto e em direcção ao qual era necessário avançar o mais rapidamente possível. Na Europa em ruínas, no pós-guerra, impôs-se o tema da reconstrução, da modernização, do progresso, do desenvolvimento da sociedade de consumo, e também a oposição entre a Europa Ocidental e a Europa de Leste. E tudo isso era voltado para o futuro.

A G Situa, portanto, o fim daquilo a que chama o «regime moderno de historicidade» no final dos anos 60, princípio dos anos 70.

F H Sim, é o momento em que esse regime de historicidade começa a ser posto em causa. Mas é preciso perceber que esse é o momento de uma tomada de consciência. Evidentemente, esse questionamento do regime moderno de historicidade, do tempo dominado pela ideia de progresso, coloca-se no final da Segunda Guerra Mundial. Depois de 1945, depois de Auschwitz, é difícil acreditar no progresso da humanidade. E 1945 é também o ano da bomba atómica, mas nessa altura não se compreende Hiroshima como um acontecimento que põe em causa a técnica. Pelo contrário, apesar de entendido como muito peri-



Neute / Today



Neute / Today

"A década de 70 é o início desse individualismo contemporâneo, mas é também uma introdução do indivíduo na História e, por conseguinte, da memória. Esse momento da memória está também ligado à ascensão da testemunha e da vítima."

goso, é também visto como um grande progresso tecnológico. Só nos anos 70 é que aparece a contestação do nuclear, só então é que o que se passou durante a guerra, particularmente o extermínio dos judeus, se torna bem presente e passa a ocupar um lugar cada vez maior, devido à mudança de geração. Os filhos daqueles que tinham vivido essa experiência, a segunda geração, queriam saber o que se tinha passado. E, muitas vezes, não lhes tinha sido dito praticamente nada ou nem havia ninguém para lhes dizer. É esse conjunto de factores que conduz à crescente importância da memória, a um retomar da História através da memória. E o empreendimento da memória é precisamente esse. Não se trata de dizer que só existe a memória, mas de tentar interrogar a História a partir de uma reflexão sobre a memória.

A G Quando diz «interrogar a História» refere-se à historiografia?

F H Não só. Interrogar a História a partir da memória significa reintroduzir (e isso coincide com o que se passou nesses anos 70) o indivíduo, o agente, o ponto de vista, a experiência. Antes, tínhamos sobretudo a dimensão colectiva. A História braudeliana não é uma história dos indivíduos, é a história dos grandes movimentos, alguns deles invisíveis, que se passam na longa duração, dificilmente perceptíveis, onde só através dos arquivos se pode mostrar a sua existência. Os anos 70 são o início desse individualismo contemporâneo, mas também a introdução do indivíduo na História e, por conseguinte, da memória. Esse momento da memória está também ligado à ascensão da testemunha e da vítima. E, no caso da Shoah, da testemunha como vítima. A primeira vez que se deu, no espaço público, a junção dos dois foi no julgamento de Eichmann, em Jerusalém, no início da década de 60. Aí, testemunhas, isto é, sobreviventes, que eram ao mesmo tempo vítimas, foram chamadas a testemunhar num processo. Mas testemunhar o quê? Eles nunca viram Eichmann, não viram nada, não têm nada a dizer sobre ele. Mas foi-lhes infligido um sofrimento. E foi em nome desse sofrimento, em nome dessa experiência pela qual passaram e à qual sobreviveram, que eles foram testemunhar. A partir desse momento, dá-se a junção da testemunha e da vítima.

"A memória, num tempo em que a categoria do presente se tornou dominante, é um meio de convocar certos momentos do passado no presente, quase sempre dolorosos, traumáticos, esquecidos."

A G Talvez seja útil, nesta entrevista, explicar a sua noção de «regime de historicidade».

F H Essa noção, que eu propus, é uma maneira cómoda e rápida de dizer de que maneira as categorias do passado, do presente e do futuro se encadeiam, se organizam, uma vez que toda a experiência do tempo se faz através dessas três categorias. Podemos dizer que elas têm um alcance universal, o que não significa que o conteúdo que lhes damos seja sempre o mesmo em todo o lado. Mas podemos considerá-las uma estrutura universal. E consoante se dá primazia ao passado, ao futuro ou ao presente, temos diferentes experiências do tempo. Regime de historicidade designa o modo como se organizam as categorias do passado, do presente e do futuro num determinado momento. Evidentemente, um regime de historicidade é um artefacto interpretativo. É o observador, o historiador, que chega à conclusão, nas suas reflexões, de que as articulações entre as três categorias estão constantemente a deslocar-se. E elas são diferentes consoante a posição social, consoante se vive no campo ou na cidade, etc. Mas ainda assim podemos dizer que num certo momento domina uma determinada categoria. E podemos perceber que por volta da Revolução Francesa passa-se de um regime de historicidade, em que a categoria do passado era a categoria dominante (o que não significa que as pessoas vivessem no passado, mas que quando alguém queria saber onde estava e o que fazer começava por olhar para o passado), para outro dominado pela categoria do futuro. A experiência do tempo muda completamente, agora é na direcção do futuro que se olha para saber o que fazer. Enquanto no anterior regime a luz vinha do passado e iluminava o presente e o futuro, no novo regime é o futuro que ilumina o presente e o passado. E isso significa que toda a acção deve tender o mais rapidamente possível na direcção desse futuro. Temos aqui toda a temática do tempo moderno como aceleração. A partir do momento em que é o futuro que ilumina, sabe-se também o que convém reter do passado, o que é e não é importante. A História, a disciplina histórica que se inscreve neste novo regime, no século XIX, sabe muito bem o que é necessário apreender do passado porque a História é teleológica, é o fim, o *telos*, que determina o caminho. A forma privilegiada deste tipo de História é a história nacional, em que a nação é simultaneamente o ponto de partida

e o de chegada. Foi por isso que eu disse que a história nacional é sempre futurista, na medida em que, na história moderna, ela se inscreve nesta relação com o futuro, mesmo quando diz que é a ciência do passado porque estuda os documentos. Esse regime moderno torna-se problemático por volta dos anos 70 (mas depende, penso que em Portugal a cronologia deve ser um pouco diferente). Esse «futurismo» é posto em causa, e uma das razões é a crise de consciência do que se passou. Torna-se obrigatório dissociar progresso tecnológico (que decorre em grande velocidade) e progresso da humanidade. Pelo contrário, no Iluminismo a ideia era a de que a humanidade estava numa marcha para a frente, e que essa marcha em frente passava pelo progresso e, muito especialmente, pelo progresso da técnica, pelo progresso político, etc.

A G O seu conceito de presentismo caracteriza então esse regime de historicidade do nosso tempo. Não existe uma contradição entre aquilo a que chama presentismo e a vaga memorial? A questão da memória não deveria significar um domínio da categoria do passado?

F H Penso que não há nenhuma contradição entre presentismo e esse movimento da memória que, um pouco por todo o lado (África do Sul, Chile, Espanha pós-franquista, etc.), prosseguiu nas décadas de 80 e 90. Presentismo e memória não são contraditórios, o que não significa que a memória seja presentista. A memória, num tempo em que a categoria do presente se tornou dominante, é um meio de convocar certos momentos do passado no presente, quase sempre dolorosos, traumáticos, esquecidos. Essa maneira de convocar o passado no presente não abre para um futuro. O único futuro para o qual abre é um imperativo moral, ou seja, um *nunca más*. É uma abertura negativa: não voltar a fazer o que foi feito. Mas não diz o que fazer. Portanto, a memória é a convocação de certos momentos do passado no presente, mas ela é também, num momento presentista, um meio de escapar ao presentismo.

A G Diz que o regime de historicidade moderno significou a aceleração. O presentismo exacerba essa aceleração?

F H Sim. Devo referir, a propósito de aceleração, os trabalhos do sociólogo alemão Hartmut Rosa sobre a «modernidade tardia», como ele chama aos anos do final do século XX e princípio deste século. Penso que passámos de uma aceleração enquanto modalidade do regime moderno a uma espécie de aceleração da aceleração, uma aceleração que tem finalidade em si mesma. Uma imagem que serve para representar isto é a do hamster que corre a toda a velocidade numa roda fixa, mas está sempre no mesmo sítio. Assim é a aceleração no regime presentista, com todas as suas sequências sociais, por exemplo, o fenómeno do *burnout*, que deriva da incapacidade de responder à exigência de continuar a acelerar. Uma palavra importante do léxico dominante é a palavra «inovação». Hoje fala-se constantemente de inovação e já não de invenção. A inovação acaba sempre por ser a inovação pela inovação: é preciso inovar para criar uma procura antes do concorrente. E a seguir a uma inovação tem de vir outra. Veja-se o que tem sido esta corrida pela inovação em que entraram os fabricantes de telemóveis.

"O fenómeno da patrimonialização começa a produzir-se também ao mesmo tempo, nos anos 70 do século passado. Se analisarmos o discurso dos políticos, eles quase não falam de história, mas antes de memória e, cada vez mais, de património e comemoração."

A G Ainda a propósito da memória, um dos fenómenos ligados ao surgimento da memória é a patrimonialização e a musealização.

F H Diria que a memória no plano dos indivíduos, a vaga memorial de que falamos, e a utilização da memória no espaço público através de políticas do património trata-se do mesmo fenómeno. O fenómeno da patrimonialização começa a produzir-se na mesma altura, nos anos 70 do século passado. Se analisarmos o discurso dos políticos, eles quase não falam de história, mas antes de memória e, cada vez mais, de património e comemoração. Tivemos, portanto, um alargamento da noção de património, que se tornou a noção mais englobante. Em França, tivemos durante muito tempo a classificação oficial de «monumento histórico». O Estado sabia e decidia que um determinado edifício devia fazer parte da História, enquanto o edifício ao lado não. Com a perda de evidência do futuro, vacilou esse saber e passou a haver, vindos de todo o lado, pedidos de classificação. O Estado passou da noção de monumento histórico à noção de património, que é muito mais indefinida e abrangente. No limite, tudo pode ser património (pelo menos em França, em Inglaterra já não é assim), basta que seja declarado pelo Estado como tal. Alcançando uma enorme extensão, a memória adquiriu também um novo sentido. Entendia-se a memória precisamente como aquilo de que tínhamos memória mesmo sem sabermos que a tínhamos, ou sem sabermos exactamente como a tínhamos, o que implicava a questão da transmissão entre gerações, etc. A memória de que falamos a partir dos anos 70 e 80 é justamente uma memória que não temos, é uma memória que se dá e que se adquire, é uma memória voluntária e construída. E é também marca de identidade, uma memória que me define como judeu, como bretão, etc. Memória, património, comemoração: estes três conceitos fazem parte do conceito de identidade, com todas as ambiguidades que este comporta. Basta pensar no uso extremamente defensivo e restritivo que se pode fazer do conceito de identidade.

A G E como situamos o esquecimento em toda esta questão da memória?

F H O esquecimento é hoje muito mal visto. É impressionante ver como nos anos do pós-guerra se pensava ser necessária uma dose de esquecimento para



heute / today



heute / today

se poder recomeçar. Essa é por exemplo a posição de Lucien Febvre, quando relança a revista dos *Annales*, depois da Segunda Guerra Mundial, considerando que sem o esquecimento ficava-se esmagado pelo passado. Essa era também a posição de Nietzsche, na segunda *Consideração Intempestiva* sobre a utilidade e os malefícios da História para a vida. Mas, no fundo, o esquecimento tornou-se culpado. O esquecimento que podia ser considerado legítimo, hoje já não o é. Agora, o imperativo é lutar contra o esquecimento, fazer toda a espécie de comemorações para nada ser esquecido. No entanto, podemos perguntar: qual é a eficácia de tudo isso? Não é certamente muito grande, já que todas essas comemorações se tornam simples retórica pública. Eu diria que hoje vivemos na exacerbação do não-esquecimento. Mas não estou de modo algum a apelar ao esquecimento. O que me interroga é essa espécie de proclamação permanente contra o esquecimento e pela transparência. As duas coisas relevam da mesma lógica.

A G O seu trabalho é uma história do presente. Nas primeiras décadas do século XX, olhar sobre o presente resultou sobretudo num exercício a que se chamou «diagnóstico». Proliferaram então os diagnósticos do presente. Qual é a diferença entre uma história do presente e um diagnóstico?

F H Foucault definia o papel do filósofo como aquele que diagnostica o presente: «diagnosticar o presente» é uma expressão que ele reivindicou...

A G Mas ele referia-se a uma atitude crítica do Iluminismo em relação ao seu próprio tempo...

F H Sim, ele lia o texto em que Kant responde à pergunta sobre o que é o Iluminismo [*Was ist Aufklärung?*] como sendo um diagnóstico de Kant sobre o presente. Mas regressando à sua questão: desenvolveu-se particularmente em França, a partir dos anos 80, uma História que se definiu como história do presente. Antes, havia a história contemporânea, mas alguns historiadores reclamaram que faziam história do presente. Para mim, isso é um signo dessa valorização do presente. O que eles faziam, na verdade, era a história da Segunda Guerra Mundial e do que veio a seguir.

A G Os *Lieux de mémoire*, dirigidos por Pierre Nora, inscrevem-se nessa história do presente?

F H Sim. Pierre Nora ensinou na École des Hautes études uma cadeira a que chamou «História do Presente». Mas isso é uma coisa, outra coisa é o diagnóstico do presente, que não obriga necessariamente a trabalhar sobre o presente, podendo até passar por longos desvios. É, aliás, o que eu faço: grandes desvios para tentar compreender o que se passa hoje.

A G Como aliás se pode ver pelo facto de ter começado como historiador da Antiguidade grega. É realmente um grande desvio...

"A partir do momento em que se reintroduz este quiasmo, «tempo do fim, fim do tempo», não é preciso explicar mais nada, gera-se o pânico, num tempo presentista em que são as emoções que têm a primazia."

F H Na realidade, não é para mim um desvio assim tão grande. O meu primeiro livro é sobre Heródoto. Não se tratava de modernizar ou actualizar Heródoto. Tomando como referência essa figura muito longínqua, da qual se diz que é o pai da História, tentava compreender o que pode significar ser historiador e que tipo de relação estabelece este com o presente, com o contemporâneo.

A G A partir do momento em que se faz a história do presente, não há uma dimensão política que intervém de maneira mais evidente?

F H Sim, uma dimensão política, mas que não é a política activa, não procura aconselhar o príncipe, não quer ser um elemento do poder, visando antes criar um espaço. O filósofo Karl Jaspers disse coisas interessantes quando falava, depois da Segunda Guerra, daquilo a que chamou consciência da época. Ele dizia que a consciência da época é pré-política, uma espécie de espaço no qual as questões, as contradições e os conflitos podem ter lugar, mas cujo objectivo não é o de fornecer soluções, não é dizer que política é necessário fazer. Não se trata de uma recusa da política, mas também não é uma intervenção no campo político.

A G Ocupou-se, em certo momento, do catastrofismo moderno, dos apocalipses. Continua a trabalhar sobre esse tema, agora que ele se tornou imensamente actual, tendo em conta o imaginário catastrofista em que estamos envolvidos?

F H O livro que terminei agora retoma essa questão. O presentismo é fortemente posto em questão pelo surgimento recente daquilo a que se chama Antropoceno, que faz apelo ao tempo da Terra. De repente caem sobre nós, que estamos encerrados no presentismo, milhões de anos, o que provoca uma total desorientação.

A G Aí já estamos fora do tempo da História...

F H É um tempo geológico, mas é o tempo, não é a eternidade nem o tempo divino. Nessas condições, o facto mais marcante nos últimos anos foi a reintrodução da ideia de um fim. O tempo cristão foi inteiramente construído nessa base, é definido, por um lado, pela reencarnação e, por outro, pela *parousia*, o Juízo Final. E o tempo entre os dois é um tempo intermediário, um presente que é o tempo vazio. E os cristãos apelam ao preenchimento desse tempo vazio.

Mas o fim apocalíptico nunca foi posto em causa, a Igreja nunca deixou de repetir: será assim, não se sabe é quando. E ninguém quer saber, a não ser Deus. Ainda assim, os milenarismos e os diversos imaginários de apocalipse nunca cessaram. Mas o tempo moderno suprimiu os limites: é um tempo ilimitadamente aberto para o passado e para o futuro. E, de repente, eis que surge um tempo que nos diz: atenção, não é assim, pode haver limites. Ou, pelo menos, limite do tempo dos humanos, do tempo da Terra, do tempo que fabricámos para nosso uso. Parece-me que o surgimento deste limite reactiva muito facilmente esquemas de tipo apocalíptico. Porque a partir do momento em que nos dizem «o fim é na próxima semana, no próximo ano, daqui a 50 anos, daqui a um século» é já o tempo do fim. Há o fim do tempo e há o tempo do fim. Nós entrámos no tempo do fim. E o que é que diziam os cristãos? Diziam que com a encarnação entrámos no tempo do fim, o fim vai chegar, mas não se sabe quando. Encontramos hoje um esquema deste tipo, tornando compreensível que as pessoas digam «o apocalipse é amanhã, tudo vai sucumbir». A partir do momento em que se reintroduz este quiasmo — «tempo do fim, fim do tempo» —, não é preciso explicar mais nada, gera-se o pânico, num tempo presentista em que são as emoções que têm a primazia.

A G E quais são as representações nas artes, na literatura, na esfera pública, desse imaginário do fim?

F H Um filme que introduziu isso de maneira muito forte foi *Melancholia* de Lars von Trier. E, na literatura, temos um livro de Cormac McCarthy, *A Estrada*, que é justamente sobre o fim, ou melhor, nunca sabemos se é exactamente o fim. O que é interessante nesse livro é que começa depois da catástrofe. Mas é ainda dominado pela imagem da catástrofe nuclear. Nesse sentido, está nos anos do «nuclear winter», na década de 60.

A G Enquanto historiador, trabalha também muito sobre um *corpus* literário e tenta mesmo pensar o que a literatura traz à História...

F H Nunca quis fazer um uso instrumental da literatura. Não se trata, por exemplo, de ler Balzac para compreender a Restauração. Mas, para mim, um escritor é aquele que diz o que ainda não foi dito e o que está a acontecer, precisamente porque, diferentemente do historiador ou do sociólogo, ele não tem necessidade de ganhar recuo, de só chegar num tempo posterior. O escritor não tem a obrigação de provar nada, não tem de responder à exigência de provar o que diz, não está sujeito a esse constrangimento. Para mim, o escritor, o artista, tem essa capacidade de estar em cima do momento, enquanto aquele que faz ciências humanas ou ciências sociais não pode.





Bernd Stiegler

Fotografia e esquecimento

Bernd Stiegler, um importante teórico e historiador dos *media*, autor de vários livros sobre a fotografia e professor na Universidade de Constança, traça neste texto a história de uma redescoberta progressiva, no século XX: votada até bastante tarde ao esquecimento, a fotografia passou a ser um bem cultural e tornou-se imperativo preservar o património fotográfico.

FOTOGRAFIA E ESQUECIMENTO

Bernd Stiegler

1.

Desde o início da sua história que as fotografias são um suporte, e talvez mesmo o suporte da recordação e da memória. *Enquanto* suporte, são, desde logo — citando uma fórmula feliz utilizada pelo publicista Oliver Wendell Holmes em meados do século XIX — «um espelho com memória», embora convertam a realidade em imagens de modo supostamente objectivo e íntegro. Esta qualidade especial que lhes é atribuída conferiu-lhes, ao longo da história, a tarefa de evocar o passado. Desde os álbuns de família, cujas imagens contêm histórias inteiras que anseiam por ser contadas, passando pela fotografia jornalística e documental, que regista os acontecimentos históricos, até à Visual History, que descobriu nos últimos anos as fotografias como fontes históricas, o espectro é muito variado. No momento em que são tiradas, as fotografias são o testemunho de um instante que acabou de passar à história. Mas são também uma espécie de depósito do tempo que, ao longo das décadas, e até dos séculos, tem permitido olhar o passado. As fotografias, pelo menos quanto àquilo que mostram, não têm presente, mas apenas um passado mais ou menos distante. E parecem conservá-lo em toda a sua riqueza visual, o que faz delas um tesouro de recordações, história e memória.

2.

Mas tal não foi sempre o caso. E talvez as circunstâncias já se tenham alterado, hoje, radicalmente. Embora a fotografia, no dia-a-dia, tenha estado sempre culturalmente ligada à recordação, as fotografias não pertenceram, durante grande parte do século XX, ao conjunto fixo de bens culturais que importava preservar. Isto é mostrado de modo especialmente claro pelo caso peculiar de um dos acervos de imagens fotográficas mais importantes da história americana do século XIX. Refiro-me às fotografias de Alexander Gardner da Guerra Civil Americana, que pertencem inquestionavelmente aos incunábulo da história da fotografia e são presença obrigatória em qualquer volume sobre a disciplina. A série com os soldados caídos em combate é uma das mais célebres do conjunto de setenta imagens surgido a 21 de Setembro de 1862. Dado que ainda não existiam os meios técnicos necessários para a reprodução de fotografias em jornais, esta série serviu de modelo a xilogravuras, calcografias e litografias que substituíram as fotografias em diferentes publicações. A série não tardou, por isso, a integrar a memória visual americana, e serve ainda hoje de base a reconstruções históricas. Com o auxílio das fotografias de Gardner, Brady e outros, a paisagem em redor de Antietam tem vindo a ser transformada, desde há algum tempo, num parque histórico. «Aqui era a “Bloody Lane”. Aqui podem ver o “Bloody Cornfield”». William Frassanito contrapôs, em diferentes publicações, a imagem de Gardner ao seu equivalente moderno. E Stephen Rucker, que trabalhou em tempos como guitarrista para o Spencer Davis Group e para Al Stewart, e como técnico

"Embora a fotografia tenha estado sempre culturalmente ligada à recordação, as fotografias não pertenceram, durante grande parte do século XX, ao conjunto fixo de bens culturais que importava preservar."

para os Kiss e Madonna, dedica hoje o seu tempo livre à história de Antietam, tendo-lhe consagrado o *site* virtualantietam.com. Além disso, dá conferências e faz visitas aos antigos campos de batalha. As fotografias que vemos hoje no seu *site* são respeitosas e não contêm pessoas, como é hábito acontecer nos locais comemorativos, embora seja de prever que estes prados históricos sirvam sobretudo de pasto a ovelhas e vacas. «Observa o rebanho que passa junto a ti a pastar. Ele não sabe o que é ontem ou hoje. Limita-se a saltar de um lado para o outro, comer, descansar, digerir e saltar novamente; e isto de manhã à noite, dia após dia. Amarrado pelos seus prazeres e aversões à estaca do instante, não chega a sentir tristeza ou enfado.»¹ Esta célebre passagem de Friedrich Nietzsche surge no início do ensaio «Sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida». Já Alexander Gardner deve ter ficado triste ao chegar ao campo de batalha, dois dias após o combate decisivo de 19 de Setembro de 1862, e ver os soldados caídos. E enfado foi o que sentiu, mais tarde, quem viu as imagens desses soldados. Mas as fotografias de Alexander Gardner foram tiradas, na verdade, com vista a uma *longue durée*. E isso é perfeitamente compreensível do ponto de vista técnico e logístico: Gardner andava sempre atrás dos acontecimentos, ao comando do seu estúdio móvel, e chegava sempre atrasado ao local da ocorrência, quando a batalha já fora travada e a história escrita. Só então entrava em cena e registava aquilo que podia ainda ser registado. Havia tempo: não era o instante que contava, mas a visão de conjunto. Por vezes, os soldados caídos eram mudados de lugar para aumentar o impacto da imagem, e vários dos destroços que jaziam por terra, estorvando a composição, eram afastados ou rearrumados. E assim se criava imagens para o público e os livros de história. O fotógrafo adoptava um olhar olímpico e os registos instantâneos eram impossíveis, por razões técnicas, estéticas e políticas. O que contava, já nas imagens do tempo da guerra, era a duração e a tradição. Prova disso é o facto de as fotografias de Gardner terem dado origem à publicação *Photographic Sketchbook of the War* (Washington, 1866), em dois volumes com cem reproduções, pelos quais foi pedido o preço, exorbitante para a época, de 150 dólares (equivalentes, hoje, a cerca de 3 mil dólares). Tudo parecia destinado a passar à eternidade, ou pelo menos à história. Dado o significado especial de que se revestem, e que as faz pertencer ao núcleo das imagens americanas que fizeram história, pode parecer surpreendente que as incontáveis fotografias de Gardner e Mathew Brady (das quais uma parte não negligenciável teve origem nas de Gardner) tenham tido uma história tão

1. Friedrich Nietzsche, «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», Werke in drei Bänden, Munique: Karl Schlechta, 1962, vol. I, p. 211 e pp. 209–285.

"Entre os paradoxos da história da fotografia conta-se o facto de ter sido justamente a fotografia de vanguarda, caracterizada por um esquecimento em relação à história, a ser redescoberta após 1945."

acidentada. Desde cedo que os dois fotógrafos procuraram vender ao Congresso as suas imagens, cuja importância histórica era unanimemente reconhecida pelos seus contemporâneos. E chegaram mesmo a redigir, por volta de 1869, uma petição para o efeito, que acabou por ser rejeitada. As fotografias de Brady só foram compradas em 1875, por um preço que o decepcionou, e que não cobria sequer uma parte importante do seu custo. Já os cerca de 90 mil negativos em vidro de Gardner passaram primeiro para as mãos de um fotógrafo profissional em Washington que os revendeu em seguida, presumivelmente com lucro, a um vendedor de vidros usados. Até este reconheceu, ainda, o valor das fotografias enquanto documentos históricos e procurou vendê-las como tal — mas sem qualquer sucesso: após o fim da guerra, já ninguém estava interessado nas imagens. As pessoas tinham-se fartado delas. Os negativos em vidro de Gardner iniciaram, então, um peculiar regresso *ad fontes*: a camada fotográfica foi removida e os negativos foram reutilizados na construção de estufas. Converteram-se novamente em placas de vidro vazias, em substratos virtuais e em novos suportes de luz. «Para o vidro foste trazida e do vidro serás retirada»; foi este, muitas vezes, o destino da fotografia no século XIX. O suporte visual acabou por tornar-se mais valioso que a própria imagem.

3.

A situação manter-se-ia durante grande parte do século XX, até o esquecimento da história do património fotográfico ser ultrapassado. Entre os paradoxos da história da fotografia conta-se o facto de ter sido justamente a fotografia de vanguarda, caracterizada por um esquecimento em relação à história, a ser redescoberta após 1945; e de ter sido ela a introduzir gradualmente a transformação, hoje definitiva, que levou a que este suporte técnico passasse de um objecto destinado ao caixote do lixo a um bem cultural. Na Europa recorre-se às vanguardas em busca de referências políticas mais neutras, adequadas a uma nova era. Nos anos 50, alguns departamentos e professores universitários começam a criar colecções mais amplas, com o intuito de apresentar, na sala de aula, obras originais. Trata-se de colecções de estudo que, para mais, seguem um cânone explicitamente selectivo: só é coleccionado aquilo que pode servir de exemplo às posições dos próprios coleccionadores; o resto continua a ser alegremente deitado fora, ou simplesmente esquecido.

Esta situação só se alteraria de modo significativo nos anos 60 e, sobretudo, nos anos 70. Na Alemanha, a volumosa colecção de fotografias históricas de

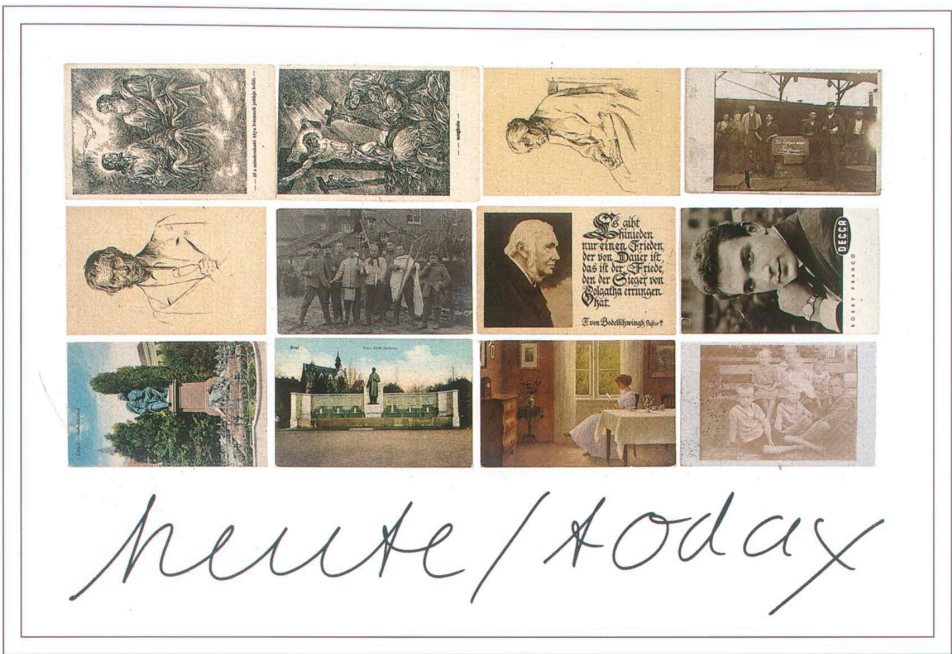


heute / today



heute / today





Erich Stenger foi vendida à AGFA logo em 1955, por 120 mil marcos. No entanto, o museu que fora planeado não chegou a ser construído. As obras ficaram armazenadas em caixotes durante cerca de vinte anos e só mais tarde foram desempacotadas e divulgadas. O mesmo sucedeu a Helmut Gernsheim, que ainda nos anos 50 comprou álbuns inteiros com Talbots, Carrolls ou Fentons por muito pouco dinheiro. Após várias tentativas goradas junto de diversas instituições, acabou por vender a sua colecção em 1963, por 300 mil dólares, à Universidade de Austin, no Texas. O seu valor é hoje avaliado em mais de 40 milhões de dólares. Verifica-se o mesmo por toda a parte: embora nos EUA se comece logo em meados da década de 30, com campanhas de larga escala da Farm Security Administration, a coleccionar as imagens da América contemporânea, só nos anos 70 se descobrem os importantes levantamentos fotográficos do século XIX. Em 1975, o Metropolitan Museum of Art organiza finalmente uma extensa exposição de fotografias históricas, intitulada *Era of Exploration*. A partir de então, as imagens de O'Sullivan, Watkins e outros entram oficialmente para o cânone como visões clássicas do Oeste Americano e são descobertas, em seguida, pelos «New Topographics» e até por William Eggleston.

Esta história de uma redescoberta progressiva e da subsequente musealização da fotografia, que só se inicia mais de cem anos após a sua invenção, é rica em anedotas, mas carece ainda hoje de um tratamento mais abrangente. Haveria que referir, por exemplo, o desenvolvimento tardio do arquivo fotográfico da Bibliothèque Nationale, em Paris, que se deveu exclusivamente à instituição do *dépôt légal*, destinada a regular a entrega obrigatória das obras impressas — e as fotografias foram consideradas como tal. Ao contrário dos livros, as fotografias não eram, inicialmente, catalogadas ou incluídas em registos bibliográficos, mas simplesmente arquivadas. E, por vezes, tinham de esperar mais de cem anos até serem observadas uma segunda vez. O lugar-comum de uma crítica que contrapõe o poder potencialmente educativo da escrita à ideologia contra-educativa das imagens é aqui invertida *in praxi*. Os livros são um bem cultural valioso, ao passo que as fotografias são apenas coisas com as quais não se sabe bem o que fazer. Em Paris, ainda assim, não foram deitadas fora.

4.

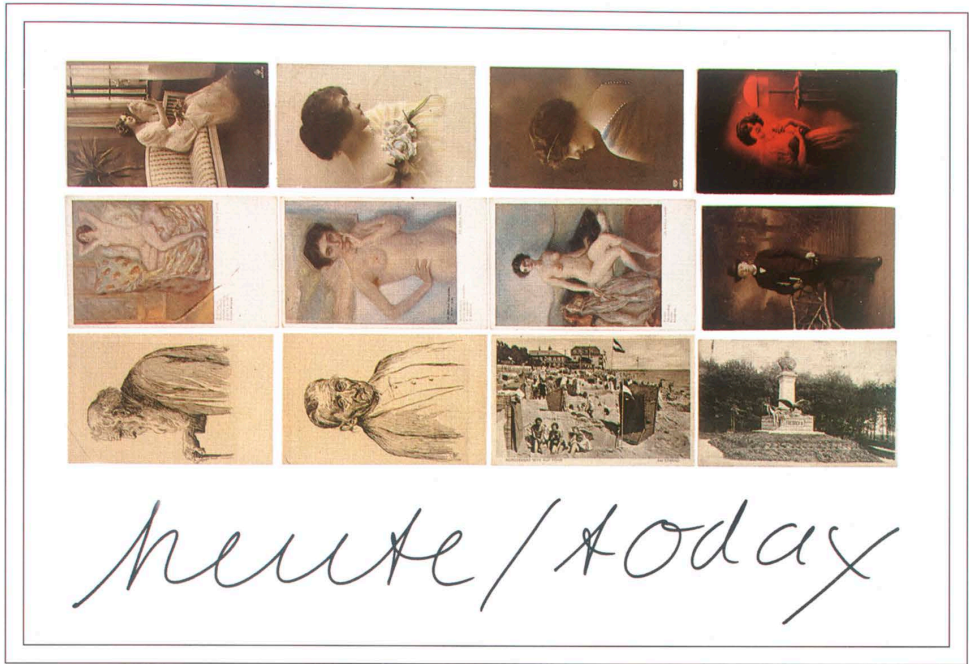
Algo de semelhante poderia ser dito sobre todas as instituições que são hoje importantes para o mundo da fotografia, em todas as nações do mundo. A história da fotografia foi descoberta, ao que parece, há menos de meio século. E, pouco depois, as fotógrafas e os fotógrafos começaram a recolher tanto os incunábulo musealizados como os resíduos, o lixo da história, e a transformá-lo em projectos artísticos próprios. Hoje em dia já (quase) não existem resíduos; quase tudo pode ser reciclado e convertido num bem cultural. «Found footage» é a etiqueta — oriunda, na verdade, do universo dos filmes de terror — que promete criar arte a partir do lixo. Desde projectos artísticos de larga escala — pense-se, por exemplo, em Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller ou no *Floh* de Tacita Dean —, passando por diversos livros de artistas, que se servem de imagens encontradas em mercados de rua ou álbuns de família, até plataformas digitais como o Instagram, o Pinterest ou o Flickr, e mesmo os blogues e os

jornais. Estes campos são largamente ocupados por amadores, o que não prejudica, porém, as suas pretensões artísticas. Entre a ambição da Appropriation Art, as práticas artísticas culturalmente críticas, baseadas em questões de género ou pós-coloniais, e as demonstrações de verve inofensivas, gera-se uma rede capaz de capturar e reutilizar quase todas as imagens descartadas. As imagens fazem parte de uma prática quotidiana conhecida e familiar, que é agora retomada e explorada com maior ou menor grau de irreverência. Fotografias que, apesar de toda a musealização, são ainda consideradas objectos descartáveis aparecem subitamente como objectos artísticos. Deitar fora é coisa do passado. «Re-Make/Re-Model», para citar o título de uma canção dos Roxy Music, é hoje a regra. A história que acaba de ser descoberta é, assim, reescrita de modo consciente. E a arte é o grande receptáculo desta torrente de imagens descartadas.

Mas desengane-se quem pensava que o tempo das imagens descartáveis tinha chegado ao fim e que as instituições tinham passado a apostar na protecção dos seus arquivos. A materialidade tão invocada nas últimas décadas deixou de ter importância, pois outras técnicas vieram a revelar-se mais práticas. Sempre que se fala de protecção, fala-se sobretudo de protecção de dados. Se, como aconteceu recentemente, os importantes arquivos da Biblioteca de Tombuctu são ameaçados, procede-se à sua digitalização. E se os arquivos fotográficos que ainda trabalham com diapositivos são digitalizados, tal significa que os antigos suportes visuais esgotaram, no essencial, a sua função e podem ser deitados fora. Mas também estes suportes de dados ultrapassados e aparentemente supérfluos podem passar, com um simples gesto, de objectos descartáveis a objectos culturais.

O artista Philipp Goldbach apropriou-se, há alguns anos, do acervo de diapositivos do Instituto de História da Arte da Universidade de Colónia. E, ao fazê-lo, apropriou-se também, em certa medida, do legado educativo que o acervo em tempos representou. As cerca de 200 mil imagens foram utilizadas nas aulas sobretudo sob a forma clássica de projecções duplas, como forma de treinar as comparações visuais e concretizar, por meio desta solução técnica, a tarefa da história da arte de educar o olhar. Com a digitalização, estas imagens tornaram-se supérfluas enquanto objectos. Philipp Goldbach pega agora nelas e utiliza-as não no sentido tradicional de projecções, mas como instalações que reflectem de outro modo o projecto da fotografia. Em duas exposições, Goldbach transformou em arte um vasto conjunto de caixas com diapositivos. Na primeira exposição, o chão de uma sala foi quase integralmente coberto com os diapositivos, como se a digitalização correspondesse a um ímpeto iconoclasta que sobre eles se tivesse abatido. Na segunda instalação, pelo contrário, Goldbach empilhou um número

"Fotografias que, apesar de toda a musealização, são ainda consideradas objectos descartáveis aparecem subitamente como objectos artísticos. Deitar fora é coisa do passado."



incontável de diapositivos de forma tão cuidadosa — quase como num trabalho de Donald Judd — que parecem códigos de barras e ganham, de modo sugestivo e metafórico, uma nova razão de ser. A era digital já começou há muito e alterou uma vez mais o destino das imagens.

5.

Dir-se-ia que a *digital turn* deu às imagens fotográficas um novo impulso histórico. Seja como for, nunca antes foram registadas e difundidas tantas imagens. Nem de perto nem de longe. Em 2008 foram partilhadas 19 milhões de fotografias na Internet; 363 milhões em 2012; e 1,8 mil milhões em 2014. Por comparação, as três mil *cartes de visite* produzidas diariamente, em 1860, pelo *atelier* parisiense Disdéri, já de si notáveis, são *peanuts*. E deixo-vos aqui mais um número: em 2017 foram tiradas 1,2 biliões de fotografias digitais, das quais 85% com *smartphones*. O número de contas nas plataformas das redes sociais cresce continuamente, embora a sua distribuição relativa vá variando. Na hierarquia de preferências do público, o Instagram começa a tomar o lugar do Facebook, mas o princípio mantém-se: as imagens lutam entre si por uma apreensão instantânea, mas preocupam-se pouco com a sua própria história. A cada dia que passa, vão descendo ao longo da *scroll list*, acabando por desaparecer completamente do campo de visão, mas voltam a tornar-se acessíveis em resposta a pesquisas mais complexas. E passam, assim, à história — mas a uma história que nada significa para o presente. O arquivo digital existe, acima de tudo, para colocar à disposição um depósito material que preserva aquilo que já foi esquecido. E o mesmo passou a aplicar-se à produção privada de imagens. Quando as férias de Verão são registadas em vários milhares de imagens, e a vida de um bebé recém-nascido documentada fotograficamente dia após dia, tal tem pouco que ver com a criação de uma memória visual, e mais com a institucionalização social de um espaço do esquecimento. É justamente porque as imagens estão disponíveis em tão grande número que a recordação e a memória, que poderiam estruturá-las e conferir-lhes uma forma, têm um papel secundário. Porque as imagens não existem, de modo algum, para ser recordadas. O simples facto de estarem disponíveis já é suficiente. Os depósitos virtuais são sobretudo arquivos visuais do esquecimento. Quando as imagens param de circular, abandonam o espaço da recordação.

O mesmo vale para o vasto território dos *social media*, regido por uma economia da atenção inflexível e com regras bastante rígidas: aquilo que é apreendido obedece, antes de mais, a certas directrizes, a um género específico e a um dado modelo: das *selfies* e *food photos* aos destinos de viagem, conhecemos todos os tipos de imagem contemporâneos e comunicamos através deles. Isto tem pouco que ver com a história, e incomparavelmente mais com o esquecimento. O arquivo digital elimina, supostamente, o esquecimento, mas opera uma dramática repressão medial: as imagens, com o passar do tempo e o conseqüente aparecimento de novas imagens, que brotam da janela da atenção, são empurradas para o arquivo virtual; mas este consiste, justamente, em algo meramente virtual. Por isso, as imagens não visam maioritariamente a história, a recordação e a memória, mas uma apreensão que tem de se afirmar no presente, sob pena de se tornar inútil. No entanto, isto só pode resultar se

"Quanto mais o presente se concentra no reconhecimento imediato de um hoje cada vez mais contraído — e deixa a história passar à história —, mais o passado remoto é visualmente historicizado."

as imagens não forem enriquecidas e providas de história, mas de histórias. A batalha das imagens digitais trava-se, antes de mais, no presente. As fotografias simulam o presente, embora mostrem sempre, *nolens volens*, momentos passados. Elas não visam a recordação. Além disso, o presente contrai-se continuamente e já não abarca sequer o tempo de uma geração. As décadas convertem-se em anos, os anos em meses, os meses em dias. Nos *social media*, o tempo da memória é tanto mais curto quanto mais imagens forem publicadas. A rede não perde nada, mas tende a esquecer o seu próprio acervo visual. E também nós produzimos constantemente imagens, apenas para esquecê-las logo de seguida. Parece ser esta, também, a função da criação maciça de imagens digitais: transformar o presente num passado que espera um reconhecimento e uma ressurreição num presente futuro — ou, se tal não acontecer, que condena as imagens ao esquecimento definitivo.

Contudo, a este aumento considerável da produção de imagens fotográficas, acompanhado de uma repressão mediática do passado recente, vem juntar-se um movimento peculiar. Pois nunca como hoje foram retiradas tantas fotografias de arquivos e tornadas públicas. Acervos inteiros são explorados e postos na Internet, arquivos inteiros são digitalizados e catalogados. Quanto mais o presente se concentra no reconhecimento imediato de um hoje cada vez mais contraído — e deixa a história passar à história —, mais o passado remoto é visualmente historicizado. Actualmente, o esquecimento digital parece querer resgatar-se socialmente através de descobertas evocadoras e de um arquivamento sistemático do passado. Dantes, quando alguém matava um irmão que contrariava as suas próprias pretensões ao trono, mandava construir uma igreja ou um mosteiro. Hoje, quando se trai o presente e se esquece a história recente para obter poderio económico, investe-se no arquivamento do passado.

Mas até isto tem, por vezes, um efeito peculiar: líderes de mercado do mundo digital, como o banco de imagens Corbis, adquirem milhões de direitos visuais de museus, artistas, agências e arquivos em todo o mundo, com o fim último de obter ganhos económicos. As fotografias devem circular novamente — já não ao serviço da memória cultural, mas do capital. No entanto, se o capital social e cultural se converte em capital económico, a fotografia deixa de ser um veículo da memória para tornar-se num outro tipo de suporte, que abre sub-repticiamente a porta ao esquecimento. E talvez um dia passemos a ver a fotografia como um suporte do esquecimento.





Enzo Traverso

A viragem melancólica: Memória e utopia do século XXI

O historiador italiano Enzo Traverso, professor na Universidade de Cornell, é autor de livros importantes sobre o Holocausto e sobre as ideias políticas do século XX. Neste texto, descreve e analisa uma transição que, na sua perspectiva, marca o final do século XX: as utopias deram lugar ao culto da memória, que está na origem da proliferação de «memoriais» e produz uma tonalidade melancólica que caracteriza o espírito do nosso tempo.

A VIRAGEM MELANCÓLICA: MEMÓRIA E UTOPIA DO SÉCULO XXI

Enzo Traverso

«Dantes, o futuro era melhor», dizia Karl Valentin, o célebre humorista boémio de Munique. Hoje, este aforismo continua a ser verdadeiro. Vivemos uma época de transição marcada por dois fenómenos paralelos: o ressurgimento da memória do passado e o desmoronamento das utopias. Na esteira de Eric Hobsbawm, é hoje comum considerar a queda do Muro de Berlim como o limiar onde termina um século e começa outro. O século xx passou à história, mas continua muito próximo de nós devido a um vasto conjunto de recordações. Não é um passado morto, mas uma herança vivida, ainda vibrante. E isso gera uma colisão entre história e memória, que faz do século xx uma entidade híbrida, uma época estranha pertencente simultaneamente ao passado e ao presente. O século XXI, por seu lado, nasceu de uma ruptura — o fim da Guerra Fria — que assumiu uma forma cataclísmica. As «revoluções de veludo» fizeram tombar como um castelo de cartas os regimes políticos do socialismo real, até à queda da própria URSS. Mas estas revoluções não geraram nenhuma utopia. Pelo contrário, suscitarão uma necessidade aguda de repensar a história, de reanimar o passado, enterrando as utopias que o haviam estruturado e enchido de esperanças e paixões.

As revoluções foram sempre fábricas de utopias, de ideias novas. Elas suscitam esperanças, definem novos horizontes e fabricam o futuro. Mas as «revoluções de veludo» são uma excepção, pois não inventaram praticamente nada: ansiavam muito mais pelo seu passado nacional que pelo seu futuro, confiando às forças do mercado ocidental. Vaclav Havel era muito mais brilhante como dramaturgo e intelectual dissidente do que como presidente da República Checa. A cultura da Alemanha de Leste dava provas de enorme riqueza quando, submetida ao controlo sufocante da Stasi, produzia obras alegóricas e alusivas que era preciso ler nas entrelinhas. Hoje, mantém-se quase em silêncio. Na Polónia, a viragem de 1989 deu lugar a uma vaga nacionalista. Em suma, o século XXI começa sob o signo de um *eclipse das utopias*. Eis uma diferença fundamental que o separa dos dois séculos precedentes e define o *Zeitgeist* do nosso tempo.

O século XIX nasceu com a Revolução Francesa, que definiu o horizonte de uma época nova. 1789 criou um novo conceito de revolução — já não uma rotação, no sentido astronómico, mas uma ruptura e uma inovação radical — e lançou as bases para o nascimento do socialismo, cuja ascensão acompanhou o desenvolvimento da sociedade industrial. A ideia de progresso foi inventada pelo Iluminismo, mas foi a Revolução Francesa que a instalou no seio do novo século. O século XX nasceu de um novo cataclismo — a Grande Guerra e o desmoronamento de uma ordem europeia ainda essencialmente dinástica, embora modernizada num sentido liberal — que deu origem à Revolução Russa. Outubro de 1917 foi um evento simultaneamente grandioso e trágico. Por um lado, desembocou quase imediatamente, durante uma guerra civil terrível e mortífera, num regime autoritário, e depois totalitário; por outro lado, suscitou uma esperança libertadora que se propagou pela Europa e pelo mundo. Já o século XXI tem início em 1991, com o desmoronamento da utopia comunista. A queda do Muro de Berlim e a implosão da URSS significaram bem mais do que o fim de um

sistema de poder com ramificações internacionais, pois o regime soviético levou consigo, aquando do seu naufrágio, as utopias que tinham acompanhado o seu desenvolvimento.

Em *O Passado de uma Ilusão* (1995), celebração satisfeita da ordem liberal dominante, François Furet sublinhava que «a ideia de uma outra sociedade tornou-se quase impossível de pensar; e, de resto, ninguém no mundo de hoje avança, sobre este assunto, sequer o esboço de um conceito novo. Estamos condenados a viver no mundo em que vivemos». O filósofo americano Fredric Jameson está longe de partilhar o liberalismo conservador do historiador francês, mas o seu diagnóstico é semelhante ao escrever que hoje é «mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo». Num mundo onde «o futuro não é mais do que a repetição monótona do que já existe», a tarefa primeira consiste em reencontrar o «sentido da história».

Durante uma boa década, o liberalismo e a sociedade de mercado apareceram como o horizonte inultrapassável da humanidade, assumindo-se como uma «nova» utopia. O capitalismo garantia, supostamente, o melhor dos futuros. Tinha-se tornado, segundo a definição avançada por Walter Benjamin a partir de 1921, uma «religião» — a religião do dinheiro, a principal crença secular da nossa era. Hoje, esta religião entrou em crise e já não engana ninguém. Desde a crise de 2008 que o neoliberalismo mostrou o seu rosto disforme, mas ainda está para nascer uma nova utopia libertadora. A ideia de um outro modelo de sociedade continua a parecer uma ideologia perigosa e potencialmente totalitária. Em Seattle, em 1999, nasceu um movimento novo que rejeitava a reificação mercantil do planeta e anunciava que um «outro mundo [era] possível»; no entanto, este movimento não era capaz de descrever os contornos desse novo mundo. Em 2011, uma nova vaga revolucionária varreu o mundo árabe, derrubando as ditaduras da Tunísia e do Egipto, antes de se atolar no deserto líbio e na guerra civil síria. Esta poderosa vaga de fundo foi, sem dúvida, uma fonte de esperança. Mas os jovens que depuseram as ditaduras de Ben Ali e Mubarak não sabiam muito bem como substituí-las, nem com quê. As revoluções árabes não têm modelo e não sabem aonde ir; não podem inspirar-se no passado nem planejar o futuro.

Em suma, o advento do novo século trouxe a passagem do «princípio esperança» (Ernst Bloch) ao «princípio responsabilidade» (Hans Jonas). O primeiro acompanhou os combates e as revoltas do século passado, de 1917 à década de 1970. O «princípio responsabilidade» impôs-se quando o futuro começou

"A reactivação do passado que caracteriza a nossa época é a consequência do eclipse das utopias. O surgimento da memória no espaço público das sociedades ocidentais é o resultado desta metamorfose."

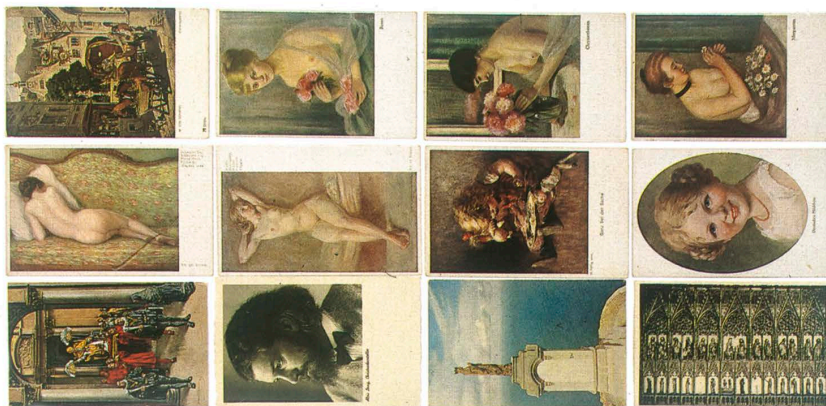
1. Reinhart Koselleck, «“Champ d’expérience” et “horizon d’attente”: deux catégories historiques», *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris: Éditions de l’ehess, 1990, pp. 307–329.
2. François Hartog, *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris: Seuil, 2003, p. 126.
3. Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire», *Les Lieux de mémoire. 1, La République*, Paris: Gallimard, 1984, pp. VII–XXXVII.

"O culto da memória — ou a memória transformada em «religião civil» — é um dos traços marcantes da nossa época."

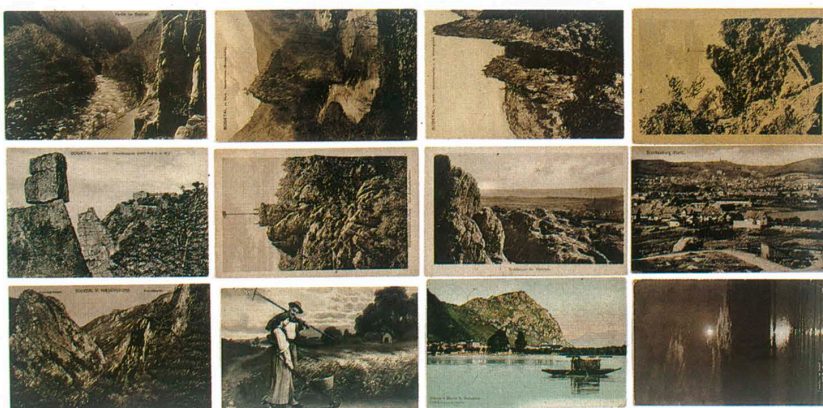
a assustar-nos — quando descobrimos que as revoluções podem gerar poderes totalitários, quando a ecologia nos fez tomar consciência das ameaças que pesam sobre o planeta e começámos a preocupar-nos com o mundo que deixaremos às gerações futuras. O comunismo já não se situa, na temporalidade do presente, no ponto de intersecção entre um «campo de experiências» e um «horizonte de espera»¹. A espera desapareceu e a experiência reduz-se a um campo de ruínas. O regime histórico da nossa época é frequentemente qualificado de «presentismo», isto é, um presente perpétuo que absorve o passado e o futuro no interior do seu próprio horizonte². Trata-se de um presente que não é projectado sobre o futuro. A sua temporalidade já não é a dos relógios, mas a da bolsa de valores, do *stock exchange*, onde montanhas de dinheiro se deslocam virtualmente, em poucos segundos, de um continente para outro. Ora este movimento frenético e permanente não visa construir o futuro, mas preservar o presente: uma aceleração paroxística para conservar a ordem existente. A reactivação do passado que caracteriza a nossa época é, sem dúvida, a consequência deste eclipse das utopias. O surgimento da memória no espaço público das sociedades ocidentais é o resultado desta metamorfose.

É claro que houve signos precursores deste fenómeno. Na década de 80, vários historiadores observaram a tendência para um regresso da memória no espaço público das nossas sociedades. Em França, Pierre Nora fundou o seu estaleiro de «lugares de memória». Para ele, estes «lugares» — territórios, espaços, edifícios, símbolos, objectos que nos ligam ao passado — surgem no momento em que desaparecem os *meios* da memória, ou seja, os vectores que tinham assegurado a sua transmissão³. Dito de outro modo, estes lugares coincidem com o fim da memória herdada — a memória de um passado na esteira do qual poderíamos inscrever, naturalmente, o nosso presente. Sentimos a necessidade de lugares de memória quando o passado é ameaçado, quando se converte em «património» e objecto de comemorações. Este fenómeno está ligado ao advento da modernidade. No seu ensaio sobre o fim do «narrador», Walter Benjamin fazia coincidir o seu início com a Grande Guerra, o trauma continental que empobreceu e emudeceu uma geração inteira.

Privado do seu horizonte de espera e das suas utopias, o século xx revela-se, retrospectivamente, como uma época de guerras, totalitarismos e genocídios. Uma figura até então discreta e pudica surge no centro deste quadro: a *vítima*. Massivas, anónimas, silenciosas, as vítimas invadem a cena e dominam a nossa visão da história. As testemunhas dos campos nazis — Primo Levi, Robert Antelme, André Kertész, Jorge Semprún, Elie Wiesel... — e dos gulags estalinistas — Varlam Chalamov, Gustaw Herling... — tornaram-se vítimas. O historiador Tony Judt concluiu o seu fresco da Europa do pós-guerra com um capítulo consagrado



heute / today



heute / today

4. Tony Judt, *Après guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Paris: Armand Colin, 2007, pp. 931-963.

5. Ver Enzo Traverso, *La Fin de la modernité juive. Histoire d'un tournant conservateur*, Paris: La Découverte, 2013, cap. 7.

6. Cf. Casey Harison, «The Paris Commune of 1871, the Russian Revolution of 1905, and the Shifting of the Revolutionary Tradition», *History and Memory*, 2007, vol. 17/2, pp. 5-42.

"A melhor síntese da concepção marxista da memória é a que foi sugerida por Vincent Geoghegan: «recordar o futuro»."

à memória do continente, cujo título é emblemático: «Da casa dos mortos»⁴. Esta nova sensibilidade em relação às vítimas ilumina o século xx com uma luz inédita, reintroduzindo na história uma figura que permanecera sempre na sombra.

A memória do gulag apagou a memória das revoluções, a memória da Shoah substituiu a do antifascismo, a memória do escravagismo eclipsou a do anticolonialismo; tudo acontece como se a recordação das vítimas não pudesse coexistir com a dos vencidos. Somos ao mesmo tempo muito sensíveis ao sofrimento dos escravos e indiferentes à memória daqueles que, com a sua revolta, aboliram o escravagismo.

A Alemanha, epicentro da viragem que pôs fim ao século xx, foi o lugar simbólico desta transição entre utopia e memória. Foi lá que, ao longo da década de 90, a memória do Holocausto substituiu a memória antifascista através de uma redefinição progressiva do espaço urbano. A memória oficial da RDA foi apagada e as estátuas dos fundadores do socialismo destruídas. Resta em Berlim um único monumento dedicado a Marx e Engels, cuja base exibe um *graffiti* irónico: *Wir sind unschuldig* (Somos inocentes). Paralelamente, a recordação das vítimas do nazismo (a começar pelos judeus) baliza os lugares públicos. Em 2005, um gigantesco Memorial do Holocausto foi inaugurado perto da Porta de Brandeburgo e do Parlamento. O culto da memória — ou a memória transformada em «religião civil»⁵ — é um dos traços marcantes da nossa época.

As utopias do século xx tinham um sentido da história. Postulavam o progresso ou o socialismo como finalidade, como *telos*. Sabemos hoje que essa visão era ilusória, mas ela mobilizou energias imensas. O socialismo foi concebido como um modelo de produção e de cultura para as massas. E foi como tal que se converteu na grande utopia do século passado. É claro que o capitalismo fordista também se dirigia às massas, mas era o sistema dominante, fonte de exploração e desigualdade, ao passo que o socialismo mostrava uma ordem nova, que era preciso construir.

Marx foi o profeta desse novo mundo. No *18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852), evocava a memória como «a tradição de todas as gerações mortas», que «pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos». A revolução moderna contra o capitalismo, escrevia, «não pode ir buscar a sua poesia ao passado, mas apenas ao futuro». Ela deve «deixar os mortos enterrar os seus mortos» e livrar-se das «reminiscências tomadas de empréstimo à história universal» para se projectar no futuro. O movimento comunista postulava uma finalidade da história e essa visão gerava uma periodização da modernidade cujas etapas eram escandidas pela memória das revoluções. Uma linha recta unia 1789 a 1917, passando pelas revoluções de 1848 e pela Comuna de Paris⁶. Depois de Outubro, o processo tornou-se global e a curva ascendente dividira-se em várias linhas, que passavam pela Europa (a Resistência em 1945, o Maio de 68, a revolução portuguesa de

1974), a América Latina (Cuba em 1958, a Nicarágua em 1979) e a Ásia (a China em 1949 e o Vietname em 1975). Assim se compreende que Albert Mathiez descreva os bolcheviques, nos anos 20, como os herdeiros dos jacobinos⁷, e que os jovens rebeldes do Maio de 68 julguem ter vivido uma «prova geral», semelhante aos motins de Julho de 1917 em Petrogrado, que haviam precedido Outubro. Eric Hobsbawm resumiu bem este núcleo profundo da memória marxista ao citar as palavras de um sindicalista britânico que, na década de 30, se dirigia deste modo a um estadista conservador: «a sua classe representa o passado, a minha representa o futuro⁸». Utopia e memória estavam, pois, enredadas uma na outra, alimentando-se reciprocamente. *O Quarto Estado* (1900), de Pellizza da Volpedo, um dos mais célebres quadros inspirados pelo socialismo anterior à Grande Guerra, retrata o avanço das classes trabalhadoras rumo a um futuro luminoso. Durante a década de 20, a propaganda do regime soviético mostrava Lenine com o braço estendido em direcção ao futuro, qual guia iluminado num mundo feito de indústrias, chaminés e máquinas, onde uma multidão de operários construía energicamente uma sociedade nova. Numa sumptuosa perspectiva diacrónica, o movimento linear que mostra o caminho das classes trabalhadoras entre um passado de opressão e um futuro emancipado estende-se ao longo dos murais de Diego Rivera que decoram as escadarias do Palácio do Governo e os pátios interiores do Ministério da Educação do México. As lutas anticoloniais e a revolução camponesa convergem naturalmente na organização do movimento operário moderno, multinacional e multirracial, representado sob a figura tutelar de Marx, com o dedo igualmente estendido em direcção ao futuro.

Esta teleologia marxista não era forçosamente teorizada como uma causalidade determinista; ela podia assumir também a forma utópica de uma filosofia e de uma política da «antecipação» (*Vorschein*). Ernst Bloch interpretava o marxismo como uma espécie de «consciência antecipadora», destinada a transformar um sonho emancipador ancestral numa visão do futuro. Em vez de uma «utopia fria» descrevendo o socialismo como um futuro inscrito nas leis da história, o marxismo era, aos olhos de Bloch, um projecto social enraizado num optimismo antropológico herdado do Iluminismo. Em termos bastante próximos, Herbert Marcuse explicava o laço dialéctico que une memória e utopia mobilizando a categoria de «inconsciente» desenvolvida por Freud. A função da memória, escrevia Marcuse em *Eros e Civilização* (1955), consiste em «preservar as promessas e as potencialidades que foram traídas e banidas pelo indivíduo maduro, civilizado». Este desejo insaciado mas não completamente esquecido pode, pois, ser projectado no futuro como uma utopia feliz. E este impulso memorial em direcção ao futuro opõe-se, evidentemente, à memória alienada da sociedade de classes. A contra-memória marxista deve, portanto, apoiar-se sobre esse desejo de felicidade submerso e reencontrar a utopia como promessa de liberdade. E essa utopia apresenta uma dimensão romântica, pois liga o futuro a um passado ancestral. Mesmo reinterpretado num sentido utópico, o socialismo permanecia um *telos* histórico, um objectivo que construía e orientava a memória. A melhor síntese da concepção marxista da memória é a que foi sugerida por Vincent Geoghegan: «recordar o futuro»⁹.

Esta visão da utopia atravessa também a obra de Benjamin, como mostram o seu fascínio por Fourier, os seus escritos sobre Bachofen e, de modo mais geral,

7. Albert Mathiez, *Le bolchévisme et le jacobinisme*, Paris: Librairie de l'Humanité, 1920.

8. Eric Hobsbawm, «The Influence of Marxism 1945–83», *How to Change the World. Tales of Marx and Marxism*, Londres: Little Brown, 2011, p. 362.

9. Vincent Veoghegan, «Remembering the Future», *Utopian Studies*, Pensilvânia: Penn State University Press, 1990, vol. 1.2, pp. 52–68.



Neunte / Today



Neunte / Today

a sua arqueologia de Paris como um imenso reservatório de «imagens dialécticas», pontos de condensação entre a memória e o sonho de uma sociedade libertada. Em Benjamin, messianismo, romantismo e utopia articulam-se sem se opor, pois é o «tempo actual» (*Jetzt-Zeit*) que os reúne, conjugando a recordação do passado e a predição do futuro.

Após a Segunda Guerra Mundial, a imaginação soviética permanecia projectada num futuro feito de fábricas e naves espaciais, cuja velocidade supersónica substituía o tempo febril e comprimido da revolução: a marcha em direcção ao socialismo era medida pelas toneladas de aço e pelo número de tractores, aviões e mísseis produzidos pela indústria soviética, mas a história não tinha alterado o seu *telos*. Durante a década de 70, período da glaciação brejneviana, o movimento começou a abrandar e o futuro tornou-se incerto. Surgiu, então, na URSS, uma arte «pós-utópica» marcada por criações como *O Horizonte*, de Erik Bulatov (1977), um quadro que mostra um grupo de cidadãos soviéticos a caminhar ao longo de uma praia, aproximando-se do mar. Mas o horizonte à sua frente está coberto por uma faixa que lembra a condecoração da ordem de Lenine¹⁰.

Esta dialéctica entre história e memória, apoiada no princípio-esperança, quebrou-se no final do século xx. O fim do comunismo foi antecipado por alguns artistas de vanguarda, que quiseram representá-lo como uma ruptura da memória. Num quadro de 1983, o pintor russo Alexander Kosolapov mostra-nos uma cabeça de Lenine pousada no chão, ao lado da base de uma estátua quebrada. Em frente à estátua, vemos três *putti* debruçados sobre um jornal com um título bem visível, *The Manifesto*, cujo conteúdo procuram, a custo, decifrar¹¹. A utopia desmoronou-se e o que fora anunciado como um futuro radioso é apenas uma paisagem de destroços.

A estátua quebrada, destruída, é uma dimensão simbólica essencial de todos os movimentos revolucionários. Em 1927, o realizador russo Sergei Eisenstein mostrava, nas primeiras cenas do filme *Outubro*, a estátua do czar Alexandre III derrubada pelos revoltosos de São Petersburgo. Em 1995, n' *O Olhar de Ulisses*, Theo Angelopoulos utilizou uma imagem semelhante para descrever a queda da utopia comunista.

No início do século xxi, os filmes mais interessantes consagrados às revoluções descrevem-nas como lugares da memória, revisitados muitas vezes com uma melancolia pungente. *Land and Freedom* (1995), de Ken Loach, começa com a morte, em Liverpool, de um antigo combatente das Brigadas Internacionais. A sua neta descobre, entre os objectos que ele conservava em velhas caixas, um lenço vermelho cheio de terra, recordação das colectivizações espanholas de 1936. O filme desenrola-se como um *flashback* comovente, que dá conta das esperanças destruídas de uma luta revolucionária.

Rua Santa Fé (2007), de Carmen Castillo, não é uma comemoração, mas um trabalho de luto em torno das revoluções latino-americanas das décadas de 60 e 70. Neste filme, o lugar da memória é materializado por uma casa dos subúrbios de Santiago do Chile, onde Miguel Enriquez, o principal dirigente do MIR (Movimento da Esquerda Revolucionária), foi assassinado pela ditadura militar a 6 de Outubro de 1974. Este lugar da memória exprime um passado perdido e condensa uma memória conservada como uma relíquia, testemunho de uma experiência histórica colectiva, mas também irredutivelmente subjectiva,

10. Cf. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londres: Verso, 2011, pp. 81–82.

11. Este quadro já chamou a atenção de Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, The MIT Press 2002, pp. 67–69.

singular, «sagrada». A aura melancólica que impregna as imagens do filme é claramente acentuada pela juventude e pela beleza destes revolucionários dos anos 70. Os filmes de Theo Angelopoulos, Ken Loach e Carmen Castillo confirmam a observação de Jacques Rancière segundo a qual a estética se tornou, nas últimas décadas, «o lugar privilegiado onde a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto¹²».

A dialéctica entre o eclipse das utopias e o ressurgimento da memória está no centro da obra do fotógrafo argentino Marcelo Brodsky. *Buena memoria*, o seu ensaio mais conhecido, é um palimpsesto onde se sobrepõem e se misturam uma busca identitária, uma história de família, um trabalho de luto, a autobiografia de uma geração e um fragmento de história nacional — a da Argentina na época da ditadura militar (1976–1983). As imagens de Brodsky tecem a teia de uma memória polissémica onde o passado ressurgue com o seu horizonte de espera, as suas esperanças e as suas utopias. As três fotografias com que termina o ensaio fornecem a chave de leitura. Na primeira, uma velha fotografia a sépia, vemos um homem no convés de um paquete. É o seu tio Salomon, de viagem para Buenos Aires, no início do século passado. Ele olha o mar com uma expressão grave, como a perscrutar o futuro que o espera. A segunda fotografia mostra-nos dois adolescentes, o autor e o seu irmão, sorrindo para a câmara, também eles no convés de um barco. Estão de pé, apoiados na amurada, ao lado de um pequeno cartaz que indica que se encontram numa zona interdita («proibido permanecer em este lugar»). Na terceira fotografia já só vemos a água, as vagas do Atlântico que confluem para o Río de la Plata, esse «rio sem margens».

Graças à sua justaposição, estas três imagens constroem uma narrativa com múltiplos significados, pois narram ao mesmo tempo um destino individual e a história de uma sociedade. O tríptico fotográfico de Marcelo Brodsky é uma boa aproximação à memória do século xx como tempo de violência, de guerras totais, dos fascismos, dos totalitarismos e dos genocídios, mas também como tempo das revoluções naufragadas e das utopias goradas. Um tempo povoado por vítimas sem nome e vencidos de batalhas perdidas. O olhar retrospectivo de quem foi atingido por esses combates enche-se, inelutavelmente, de melancolia. E esta é sem dúvida uma marca das épocas de transição e de crise, como nos ensinou uma vasta literatura, de Burton a Panofsky, passando por Freud e Warburg.

Aos olhos de Marx, as revoluções eram as «locomotivas da história¹³». Num dos fragmentos que compõem o «Rua de sentido único» (1926), intitulado «Alarme de incêndio», Benjamin definia-as, por seu lado, como o «travão de emergência» de que o condutor (o proletariado) podia servir-se para parar a marcha insana do comboio rumo à catástrofe. No seu *Livro das Passagens*, Benjamin preconizava um materialismo histórico radicalmente antipositivista que teria «aniquilado em si a ideia de progresso».

Cada época de restauração visa apagar os vestígios de um passado rebelde; a paisagem urbana altera-se, exibindo os símbolos e os monumentos de uma nova ordem. Numa bela obra dedicada à herança de 1848 na literatura europeia, Dolf Oehler mostra até que ponto a poesia de Baudelaire e Heine, bem como os romances de Flaubert e Herzen — quatro escritores que assistiram à revolução em Paris —, são assombrados pela recordação dos massacres de Junho. Sob o Segundo Império, Haussmann redesenhou a topografia parisiense

12. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris: La fabrique, 2000, p. 8.

13. Karl Marx, *Les luttes de classes en France*, p. 115.

se eliminando as praças, as ruas e os quarteirões que conservavam a memória das barricadas. Na praça Saint-Michel surgiu, por cima da fonte, a estátua de um arcanjo que ameaça com a sua espada um satanás submisso, esmagado aos seus pés. Trata-se, lembra-nos Oehler citando Baudelaire, de uma representação alegórica da ordem imperial que reprimiu a revolução, da vitória moral e política da burguesia sobre o «demónio» da revolta popular. Paralelamente, os pintores socialistas cumpriam o seu trabalho de luto longe do estilo neoclássico, pomposo e auto-satisfeito destas celebrações conservadoras, criando uma cultura da derrota que transmitia a memória dos vencidos. Enquanto Delacroix pintava os tectos do Louvre, Gustave Courbet terminava uma tela não menos grandiosa: *Um Enterro em Ornans*, a primeira representação realista do povo na arte moderna, uma tela que foi imediatamente interpretada como o funeral da Revolução de 1848.

Courbet classificava os seus quadros como «alegorias realistas». O trabalho de luto do comunismo do século xx, pelo contrário, não assumiu uma forma alegórica. O simbolismo da utopia comunista foi tão forte e difuso que uma tal estética teria sido impossível. Hoje em dia, a cultura da derrota toma a forma do simbolismo melancólico porque é feita de figuras e imagens que não foram substituídas, de símbolos que se converteram em fantasmas. Em 1980, Alexander Kosolapov não podia imaginar que, apenas alguns anos mais tarde, as suas próprias obras representariam no imaginário ocidental um papel semelhante ao das alegorias do Louvre. Ao pintar Lenine sob a forma de uma publicidade da Coca-Cola, queria apenas sublinhar uma simetria significativa entre a propaganda soviética e as imagens reificadas do mundo capitalista. Alguns anos mais tarde, porém, a sua tela simbolizava já a vitória do capitalismo sobre o comunismo. A utopia foi domesticada pela fantasmagoria dos bens de consumo.

Os espectros têm uma existência póstuma; eles assombram as nossas recordações de experiências supostamente terminadas, esgotadas e arquivadas, como as estátuas do socialismo real reunidas em Budapeste no Memento Park, numa espécie de galeria de monstros. Os espectros habitam os nossos espíritos como figuras vindas do passado, como fantasmas etéreos separados da nossa vida corpórea. Ora o estalinismo gerou espectros terríveis. Ao contrário de outras épocas de restauração, como a da França a seguir a Junho de 1848 ou à Comuna, a viragem de 1989 só podia oferecer aos vencidos a memória de um socialismo desfigurado. Para além da memória estratégica do socialismo, que tinha sido paralisada, o próprio luto da derrota tornara-se impossível, devido a uma espécie de autocensura. As vítimas da violência e dos genocídios ocuparam a fachada da memória

"No início do século XXI, os filmes mais interessantes consagrados às revoluções descrevem-nas como lugares da memória, revisitados muitas vezes com uma melancolia pungente."

"Cada época de restauração visa apagar os vestígios de um passado rebelde; a paisagem urbana altera-se, exibindo os símbolos e os monumentos de uma nova ordem."

pública, ao passo que os vencidos dos movimentos sociais, das lutas de resistência e das revoluções começaram a habitar as nossas representações do século xx como espectros à espera de redenção. Os espectros que assombram a Europa dos nossos dias não se referem às revoluções futuras, mas às revoluções do passado, às revoluções vencidas. O luto do passado e a invenção do futuro são uma e a mesma coisa: o difícil trabalho do presente.





Carla Ganito

Desligar da rede: A influência da cultura digital sobre a privacidade, a memória e a morte

Partindo do famoso conto de Borges, «Funes ou a memória», Carla Ganito, professora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, analisa a complexa dialéctica entre memória e esquecimento na era digital, mostrando que a Internet trouxe uma nova condição paradoxal que consiste em tornar permanente as memórias, em subtrair o direito a ser esquecido, ao mesmo tempo que nos transforma em amnésicos.

DESLIGAR DA REDE: A INFLUÊNCIA DA CULTURA DIGITAL
SOBRE A PRIVACIDADE, A MEMÓRIA E A MORTE

Carla Ganito

No conto «Funes, ou a memória»¹, publicado em *Ficções*, Jorge Luis Borges mostra a importância do esquecimento para o ser humano. É a história de Ireneu Funes, um camponês que, derrubado por um cavalo, cai e perde a consciência; quando recupera os sentidos, apercebe-se de que possui a assombrosa capacidade de recordar tudo, todos os pormenores do seu passado:

Nós, de um golpe de vista, apercebemo-nos de três copos numa mesa; Funes, de todas as vergôntes e cachos e frutos que englobam uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais da alvorada de 30 de Abril de 1882 e conseguia compará-las na lembrança com os veios de um livro em pasta espanhola que só vira uma vez e com as linhas da espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera do combate do Quebracho.

O que pode parecer um dom torna-se, porém, uma insuportável tortura. Borges examina as consequências de uma capacidade ilimitada de lembrar e deixa claro, nesta época em que vivemos sob a influência da automatização, que a cognição é um processo profundamente corpóreo:

Estas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Conseguia reconstituir todos os sonhos, todos os devaneios. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro [...]. Disse-me: «Mais recordações tenho eu sozinho do que devem ter tido todos os homens desde que o mundo é mundo.» E também: «Os meus sonhos são como as vossas vigílias.» E também, já pela madrugada: «A minha memória, senhor, é como uma lixeira.»

Borges reflecte ainda sobre a natureza humana e o desenvolvimento da humanidade:

A verdade é que vivemos a adiar tudo o que é adiável; talvez todos saibamos profundamente que somos imortais e que mais tarde ou mais cedo todo o homem será todas as coisas e saberá tudo.

Funes lembra-se de tudo, mas não consegue compreender uma ideia abstracta. A memória de cada pormenor torna a personagem de Borges incapaz de abstracção:

Tinha aprendido sem esforço inglês, francês, português e latim. Suspeito, no entanto, de que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.

1. Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1948*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Editorial Teorema, 1998, vol. I.

Na nossa era digital, o apego emocional às plataformas digitais provoca uma relação ambivalente. Se, por um lado, procuramos conforto em contextos e memórias já conhecidas, pois a nossa identidade cada vez mais se baseia em «máquinas e memórias feitas por máquinas» (Dyens 2001: 4), por outro, não temos a liberdade de pôr de parte e esquecer. Será que a imobilidade das memórias digitais nos permitirá esquecer? Mesmo no caso extremo de uma morte, sentimo-nos incapazes de apagar contas, mensagens ou postagens (Keep 2009), o que é uma forma de resistir, de proteger e visitar memórias traumáticas. Ollivier Dyens considera esta atitude como um dos fundamentos do pós-modernismo. «Apaixonamo-nos pelas nossas tecnologias, não só porque as máquinas possuem sentidos aumentados e múltiplos (elas vêem e ouvem “melhor”, são mais rápidas, são mais fortes, etc.), mas porque controlam as nossas memórias e as nossas emoções» (Dyens 2001: 38). Esta relação ambivalente leva-nos a questionar o modo como se equaciona aqui a privacidade e a memória, e ainda o papel da tecnologia digital e da presença *online* no luto, na recordação e na morte.

A MEMÓRIA E O AMBIENTE PANÓPTICO DA NOVA ERA

No episódio «The entire history of you» (2011) da série televisiva *Black Mirror*, há um implante tecnológico chamado «a semente» [*grain*] que grava tudo o que os olhos vêem. O implante permite também a reprodução vídeo (o «re-acontecer») num ecrã externo ou no olho, criando um efeito panóptico em que todos observam o outro e em que todas as reacções, mesmo as involuntárias, podem ser examinadas.

Gostamos de controlar e «a semente» permite exercer controlo; uma vez que a memória não pode ser manipulada, podemos sempre fornecer provas e ter domínio sobre a nossa própria realidade. Mas, tal como acontece com Ireneu Funes, o passado torna-se uma obsessão e desejamos reviver experiências, vigiar todos os que nos rodeiam. Cria-se assim uma sociedade incapaz de esquecer. Impõe-se uma reflexão: saber se queremos trocar o controlo e a segurança pela incapacidade de esquecer, isto é, pela persistência da memória. Na *Genealogia da Moral* escreveu Nietzsche sobre a importância de esquecer:

O esquecimento não é apenas uma *vis inertiae*, como crêem os espíritos superficiais; é antes uma faculdade inibitória activa no sentido restrito e mais positivo da palavra [...]. Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer insensível ao ruído e às lutas que entre si travam os órgãos servís do nosso mundo subterrâneo; fazer silêncio e quase tábua rasa da nossa consciência, para que haja novamente lugar a coisas novas, sobretudo às funções e aos funcionários mais nobres, para governar, prever, predeterminar (porque o nosso organismo assemelha-se a uma oligarquia) — eis, repito, os benefícios do esquecimento activo, que é, por assim dizer, porteiro e guardião da ordem mental, do sossego, da etiqueta. Assim, é imediatamente evidente que, sem o esquecimento, não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho ou o tempo presente.

"Mesmo no caso extremo de uma morte, sentimo-nos incapazes de apagar contas, mensagens ou postagens, o que é uma forma de resistir, de proteger e visitar memórias traumáticas."

Clive Thompson, da revista *Wired*, refere-se à Internet como um «cérebro externo»: «Quase deixei de fazer qualquer esforço para me lembrar do que quer que fosse, porque num instante podia aceder à informação *online*.» David Brooks, do jornal *New York Times*, tem opinião semelhante: «Pensava que a magia da era da informação era a possibilidade de sabermos mais, mas depois dei-me conta de que a magia é a possibilidade de sabermos menos.» Ao alienar a produção de memórias, a *web* torna as memórias mais permanentes, e recuperá-las está apenas à distância de um momento e de um clique. Há quem afirme, como Nicholas Carr, autor de *Os Superficiais: O que a Internet está a fazer aos nossos cérebros*, que este processo «é meio caminho andado para perdermos o que é intrínseco ao ser humano». O telemóvel é um exemplo extremo da nossa relação com a tecnologia, transformando-se numa prótese electrónica, ou, como dizia McLuhan, numa extensão do nosso corpo e das nossas funções cognitivas, em particular da memória.

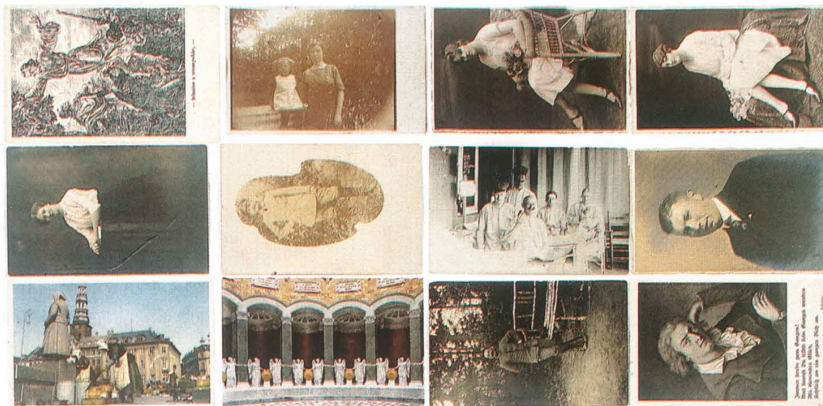
O DIREITO A SER ESQUECIDO: O EQUILÍBRIO ENTRE A PRIVACIDADE
E A LIBERDADE DE EXPRESSÃO

Quem controlar o passado controla o futuro; quem controlar o presente controla o passado.

George Orwell, 1984.

Ao possibilitar a criação, o armazenamento e a pesquisa de informação numa escala sem precedentes, a tecnologia digital vem colocar novas questões sobre a liberdade de expressão, a privacidade e o direito à rectificação. Viktor Mayer-Schönberger (2009) descreve a mutação no processo de produção de memórias e no modo como as produzimos numa era em que a computação é omnipresente: «esquecer tornou-se a excepção, lembrar tornou-se a acção padrão». Segundo este autor, a memória digital nega a passagem do tempo. Torna-se difícil afastarmo-nos de momentos que foram humilhantes ou embaraçosos, o que pode fazer com que os esforços de auto-aperfeiçoamento nos pareçam fúteis. A Internet, como peça de uma memória externa, impede também a transição para uma nova comunidade que nos permita reinventar-nos e começar de novo. A memória digital, em suma, impede a sociedade de ir além do passado porque não pode esquecer-lo.

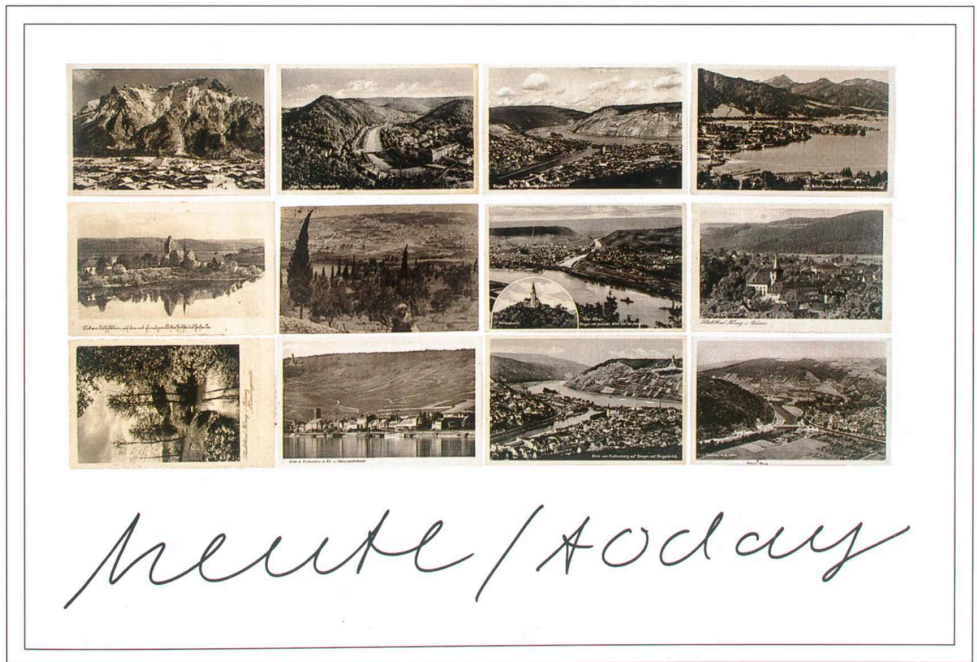
É disto exemplo a mais recente polémica em torno do direito a ser esquecido. Este direito ficou consignado no artigo 17.^o do Regulamento Geral de Protecção



heute / today



heute / today



"Impõe-se uma reflexão: saber se queremos trocar o controlo e a segurança pela incapacidade de esquecer, isto é, pela persistência da memória."

de Dados (Reg.º 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho) que se intitula «Direito ao apagamento dos dados». Segundo prevê este artigo, todos temos o direito de solicitar a remoção de informações públicas no sentido de evitar a discriminação com base em acções ou acontecimentos passados. O artigo tem sido muito controverso, pois colide com o direito à liberdade de expressão e à informação, embora inclua restrições à sua aplicação nestes casos. Muitos expressaram preocupação quanto à salvaguarda do princípio da responsabilização e da precisão da informação, alertando para tentativas de corrigir a História e trazendo à memória Winston Smith, o protagonista de *1984* de George Orwell, cujo trabalho como censor envolvia a remoção de artigos considerados politicamente inaceitáveis de números antigos do jornal *The Times*.

Outras críticas giram em torno das políticas de apagamento de dados de menores. Dado o crescente volume de informação armazenada nas redes sociais desde a infância, cujas consequências na vida futura de crianças e adolescentes são imprevisíveis, várias organizações e personalidades (como por exemplo Theresa May, a antiga primeira-ministra do Reino Unido) procuraram alargar o direito de privacidade aos menores, o que permitiria que estes solicitassem o apagamento de informações pessoais.

O direito de esquecer abrange o que Meg Leta Jones define como «a tendência cultural para permitir que os indivíduos, ao criar as suas segundas oportunidades, reconheçam o valor da reinvenção de si mesmos e da redenção» (*Ctrl+Z: The Right to be Forgotten*, 2006). O esquecimento é cognitivamente importante para a saúde psicológica, mas estamos a dificultar cada vez mais a sua concretização porque nos esforçamos por alcançar uma imortalidade para nós mesmos e para os nossos entes queridos, o que nos leva a questionar a morte digital como um local de memória imóvel.

RESISTIR À MORTE: AS MEMÓRIAS IMÓVEIS

A vida só pode ser entendida em função do passado, mas deve ser vivida em função do futuro.

Søren Kierkegaard

Omar Naim escreveu e realizou o seu primeiro filme de ficção científica, *The Final Cut — A Última Memória*, em 2004. Situada num futuro próximo, a história gira em torno de um implante que é capaz de registar em vídeo toda a vida de uma pessoa, à maneira da «semente» de *Black Mirror*. Após a morte, uma vez extraído o implante do corpo, o filme pode ser exibido num ecrã em forma de «re-memória» e colocado na lápide funerária. O implante, chamado «Zoe», que significa vida e/ou vivo, é fabricado pela empresa «EYE Tech». O protagonista Alan Hakman, interpretado por Robin Williams, é um editor que monta as metragens originais a fim de apresentar filmes apazíveis nos funerais e vive atormentado pelo seu trabalho e pelas suas próprias memórias. O filme, que ganhou o prémio de melhor argumento no Festival de Cinema Americano de Deauville e foi nomeado para a categoria de melhor filme no Festival de Cinema de Sitges e no Festival Internacional de Cinema de Berlim, ocupa-se das questões do transumanismo e inicia-se com uma pergunta: se cada momento da sua vida estivesse a ser gravado, viveria de forma diferente? Pense bem. Podemos facilmente argumentar que as tecnologias móveis que transportamos já gravam cada instante da nossa vida. São lugares de memória (i)móvel.

Com o telemóvel liga-se para uma pessoa, não para um lugar. Esta «pessoalização da rede», nas palavras de Barry Wellman (2010: 179–180), começou com a Internet e atingiu o seu pico com o telemóvel, que «poderia ser o nosso representante pessoal em miniatura» (Katz 2006; Katz e Sugiyama 2006: 321–337). O telemóvel não é apenas uma extensão de quem o usa, é a sua presença virtual.

O telemóvel, ao invés do telefone de rede fixa e de outras tecnologias, é considerado como um objecto pessoal, uma extensão do corpo (Lasen 2002). Armazena também uma quantidade crescente de informações pessoais que o tornam extremamente privado. O facto de o telemóvel ser um objeto pessoal e íntimo ficou demonstrado pelos resultados da pesquisa de Mizuko Ito (2003) feita aos utilizadores de telemóvel no Japão, os quais afirmaram que nunca atenderiam uma chamada num telemóvel que não fosse o seu, nem mesmo olhariam para um telemóvel sem autorização expressa, pois o comportamento contrário foi considerado socialmente inaceitável.

Num inquérito de 2010 sobre o uso do iPhone por estudantes de Standford, 75% dos inquiridos admitiu que adormecia com o iPhone na cama e 41% disse que perder o seu iPhone seria «uma tragédia»; alguns usaram o termo «viúvos do iPhone» (Luhmann 2010).

Os telemóveis são «máquinas que se transformam numa identidade» (Katz 2007), máquinas ou dispositivos que nos representam e nos apresentam aos outros. Além disso, o telemóvel é concebido como uma prótese visível do corpo, no sentido em que McLuhan usa a palavra «extensão». Perder um telemóvel é perder os contactos que ele permite: o contacto com a nossa rede de amigos, a nossa zona de conforto, os nossos conteúdos, o nosso conhecimento.

"O direito a ser esquecido ficou consignado no artigo 17.º do Regulamento Geral de Protecção de Dados (Reg.º 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho) que se intitula «Direito ao apagamento dos dados»."

A relação pessoal com o telemóvel, que é muito física, faz com que os utilizadores queiram que os seus aparelhos sejam um reflexo de si próprios, uma expressão da sua identidade. O telemóvel tornou-se uma parte de nós e muitos comparam a sua perda à perda de um braço. Assim, a relação tornou-se visceral, orgânica. Além disso, o telemóvel é concebido como uma prótese visível do corpo e «as suas formas e cores tornam-se temas de reflexão estética» (Caron e Caronia 2007) e de construção de identidade: «a identidade humana habita agora dentro de máquinas e memórias produzidas pela máquina» (Dyens 2001: 38).

O telemóvel também é considerado como uma tecnologia afectiva (Lasen 2004; Plant 2001), um objecto de mediação, demonstração e comunicação dos sentimentos e das emoções. No âmbito da teoria dos «objectos evocativos» de Sherry Turkle (2007), o telemóvel apresenta-se como o lugar da recordação e da expressão do luto.

A nossa forte relação pessoal com o artefacto e os conteúdos que ele transporta desempenha um importante papel nos actuais processos de luto. No filme *O Sexo e a Cidade*, quando Carrie, a protagonista, se quer desligar de Mr. Big, que a abandonou no altar, lança à água o telemóvel onde estão todas as suas mensagens de voz, terminando assim, simbolicamente, o seu período de luto e preparando-se para começar um novo capítulo da sua vida.

Os números de telefone dos entes queridos que perdemos permanecem nas agendas dos telemóveis como bastiões da resistência à morte; o dispositivo em si é guardado como um tesouro; fotos, textos e mensagens de voz são cuidadosamente preservados nas nossas galerias móveis e convocados como mecanismos de conforto:

O nome da minha irmã está no relicário, no coração do dispositivo, engastado na memória da máquina [...] o seu nome ainda aparece quando percorro a lista de contactos e, enquanto aí permanecer, sinto que ela estará sempre comigo. (Keep 2009: 61-72).

O luto recorda, mas também esquece — uma asserção que Ollivier Dyens considera um dos fundamentos do pós-modernismo:

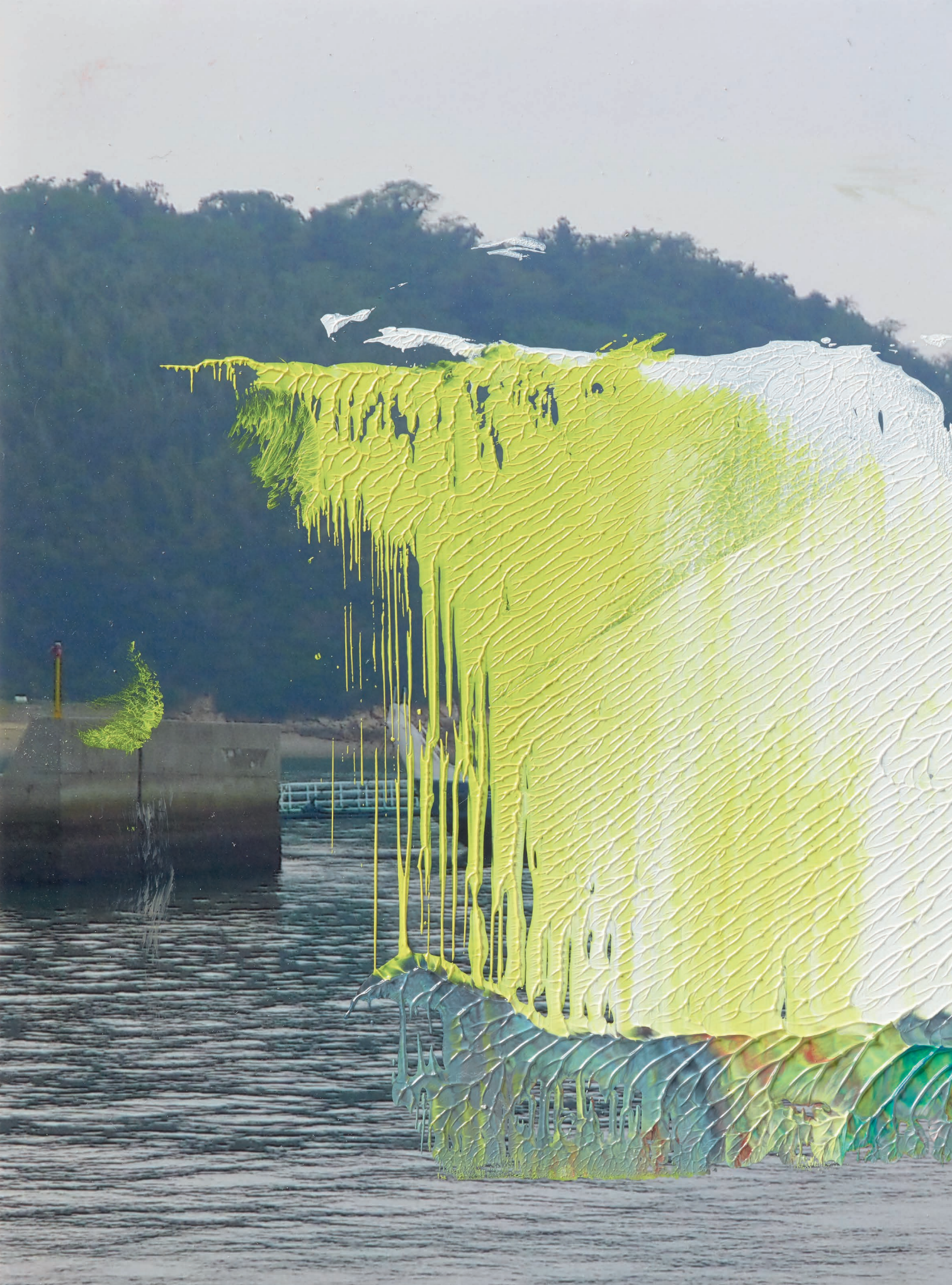
Apaixonamo-nos pelas nossas tecnologias, não só porque as máquinas possuem sentidos aumentados e múltiplos (elas vêem e ouvem «melhor»),

são mais rápidas, são mais fortes, etc.), mas porque controlam as nossas memórias e as nossas emoções. O desejo de nos tornarmos máquinas, uma fantasia tão prevalente hoje, ilustra o desejo não de alocar mas de redescobrir memórias. As máquinas controlam a nossa memória, possuem os materiais elementares que nos dão forma, e gerem as estruturas que produzem significados e perspectivas humanas. Temos saudades da nossa humanidade (Dyens 2001: 38).

A imobilidade das memórias móveis virá a permitir-nos esquecer?
Será afinal o esquecimento aquilo que nos torna verdadeiramente humanos?

Bibliografia

- AMPARO LASÉN, *The Social Shaping of Fixed and Mobile Networks: A historical comparison*, 2002. <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Social-Shaping-of-Fixed-and-Mobile-Networks-%3A-A-Lasen/cda7151e2d7e3fc-f4407af20214bc6591ba65f64>> — «Affective Technologies: Emotions and mobile phone», *Receiver*, 11, (*Exchange*), 2004. <https://www.academia.edu/472410/Affective_Technologies._Emotions_and_Mobile_Phones>
- ANDRÉ H. CARON e LETIZIA CARONIA, *Moving Cultures: Mobile communications in everyday life*, Montreal / Kingston / London / Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007.
- BARRY WELLMAN, «Review: The Reconstruction of Space and Time: Mobile communication practices», *Contemporary Sociology*, 39, 2010, (2): 179–180.
- DEAN KEEP, «The portable shrine: Remembrance, memorial, and the mobile phone», *Australian Journal of Communication*, 2009, 36 (1): 61–72.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães, 2016.
- JAMES E. KATZ (ed.), *Machines that Become Us: The social context of personal communication technology*. New Brunswick / London: Transaction Publishers, 2007.
- JAMES E. KATZ e S. SATOMI, «Mobile phones as fashion statements: evidence from student surveys in the US and Japan», *New Media & Society*, 8, 2006, (2): 321–337.
- JAMES E. KATZ, *Magic is in the air: mobile communication and the transformation of social life*, London: Transaction Publishers, 2006.
- JORGE LUIS BORGES, (1944). *Ficciones*. Tradução portuguesa: *Ficções*, Lisboa: Quetzal, 2013.
- MIZUKO ITO, «Mobiles and the appropriation of place», *Receiver*, 8 (*Mobile Entertainment*), 2003.
- MEG LETA JONES, *Ctrl+Z: The right to be forgotten*. Nova Iorque / Londres: New York University Press, 2016.
- NICHOLAS CARR, *Os Superficiais: O que a Internet está a fazer aos nossos cérebros*. Lisboa: Gradiva, 2012.
- OLLIVIER DYENS, *Metal and Flesh: The evolution of man: Technology takes over*, Cambridge: The mit Press, 2001.
- SADIE PLANT, *On the Mobile: The effects of mobile telephones on social and individual life*, Motorola Corporation, 2001.
- SHERRY TURKLE, *Evocative Objects: Things we think with*. Cambridge / Londres: The mit Press, 2007.
- TANYA LUHRMANN, «What students can teach us about iPhones», *Salon*, 2010. <https://www.salon.com/2010/05/30/iphone_college_students/>
- VIKTOR MAYER-SCHÖNBERGER, *Delete: The virtue of forgetting in the digital age*, Princeton: Princeton University Press, 2009.





Maria Filomena Molder

Um precipício ao lado do nosso quarto

Através de quatro entradas que são quatro pontos de partida – um excerto de um conto de Borges, outro excerto de *The Art of Memory*, de Frances A. Yates, o poema «Voyelles», de Rimbaud, e alguns excertos das *Confissões*, de Agostinho –, Maria Filomena Molder empreende um percurso digressivo sobre a questão da força da memória e das modalidades e instrumentos mnemotécnicos.

UM PRECIPÍCIO AO LADO DO NOSSO QUARTO

Maria Filomena Molder

Para o João Perry

PRIMEIRA ENTRADA

Ireneo começou por enumerar, em latim e em espanhol, os casos de memória prodigiosa registados pela *Naturalis historia* de Plínio: Ciro, rei dos Persas, que conseguia chamar pelo nome todos os soldados dos seus exércitos; Mitrídates Eupator, que administrava a justiça nos vinte e dois idiomas do seu império; Simónides, inventor da mnemotécnica; Metródoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que escutava uma só vez. Com evidente boa-fé surpreendeu-se de que tais casos maravilhassem. Disse-me que, antes daquela tarde em que o cavalo o derrubou, fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um parvo, um desmemoriado. Tinha vivido dezanove anos como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair perdeu o conhecimento. Quando o recuperou, o presente era quase intolerável de tão rico e de tão nítido, e também as lembranças mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava aleijado. O facto mal o afectou. Discutiu (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora a sua percepção e a sua memória eram infalíveis.

Jorge Luis Borges, «Funes, o memorioso», *Ficções*, pp. 120–121
(tradução de Carlos Nejas)

SEGUNDA ENTRADA

Num banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas, o poeta Simónides de Ceos cantou um poema lírico em honra do seu anfitrião, mas incluindo uma passagem em louvor de Castor e Pollux. Scopas maldosamente disse ao poeta que só pagaria metade da quantia aprazada pelo panegírico e que ele teria de obter a parte restante dos deuses gémeos a quem tinha votado metade do poema. Um pouco mais tarde, Simónides recebeu uma mensagem de que dois jovens estavam à espera dele à porta e o desejavam ver. Levantou-se do banquete e foi até à porta, mas não havia lá ninguém. Durante a sua ausência o telhado da sala do banquete havia ruído, esmagando mortalmente Scopas e todos os convidados; os corpos estavam tão desfigurados que os familiares vindos para participar no enterro não conseguiam identificá-los. Mas Simónides lembrava-se dos lugares nos quais eles estavam sentados à mesa e, por conseguinte, conseguiu indicar aos familiares quais eram os seus mortos. Os mensageiros invisíveis, Castor e Pollux, tinham pagado da melhor maneira a sua parte no panegírico, ao fazer Simónides sair do banquete mesmo antes do desabamento. E esta

experiência sugere ao poeta os princípios da arte da memória da qual se diz ter sido ele o inventor.

Frances A. Yates, *The Art of Memory*, pp. 1-2 (tradução minha)

TERCEIRA ENTRADA

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Arthur Rimbaud, «Voyelles»

QUARTA ENTRADA

E eis que chego aos domínios, aos vastos palácios da memória [...] Grande, meu deus, é esta força da *memória*, imensamente grande, um santuário amplo e sem limites. Quem é que penetrou nele até ao fundo? E esta é uma força do meu espírito, pertencente à minha natureza, e eu nem consigo conceber o todo que sou [...] lavro e volto a lavrar em mim mesmo: fiz de mim uma terra de trabalhos e de muito suor [...] Sou eu que me lembro, o meu espírito [...] que coisa há-de ser mais próxima de mim do que eu próprio? E, no entanto, não abarco a força da minha memória [...] por mais incompreensível e inexplicável que isso pareça, estou certo de que, de uma maneira ou de outra, me recordo do próprio esquecimento, esse destruidor da memória [...] Que sou eu, então, meu deus? Que natureza sou? Uma vida variada, multiforme, de uma imensidade prodigiosa. / Eis-me nas planícies da minha memória, inumeráveis antros e cavernas, povoados de inumeráveis coisas de toda a espécie [...] tão grande é a força da memória, tão grande é a força da vida no homem, vivente que há-de morrer.

Santo Agostinho, *Confissões*, Livro X, caps. VIII. 12; VIII.15; XIV. 21; XVI. 25; XVII. 26 (tradução de Arnaldo Espírito Santo, João Bento, e Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel, alterada)

A primeira entrada cita um excerto de um conto de Borges, «Funes, o memorioso», escrito em 1942 e publicado em 1944 no livro *Artíficios*. Ele próprio o qualifica como «uma vasta metáfora da insónia». O excerto começa com a enumeração de uma série de homens equipados com uma memória prodigiosa — *apud* Plínio, *Naturalis historia* —, coisa que deixa atónito Ireneo Funes, um pobre rapaz de 19 anos que, tendo sofrido um acidente em que ficou paralítico, nunca mais conseguiu libertar-se de uma atenção contínua, dia e noite, a tudo quanto vinha ter com ele, incluindo as lembranças de tempos antigos. Diz Borges, «o presente era quase intolerável», um oferecimento ininterrupto aos dons perceptivos e rememorativos, desencadeados por um acidente em que ficou aleijado, irreprensivelmente infalíveis.

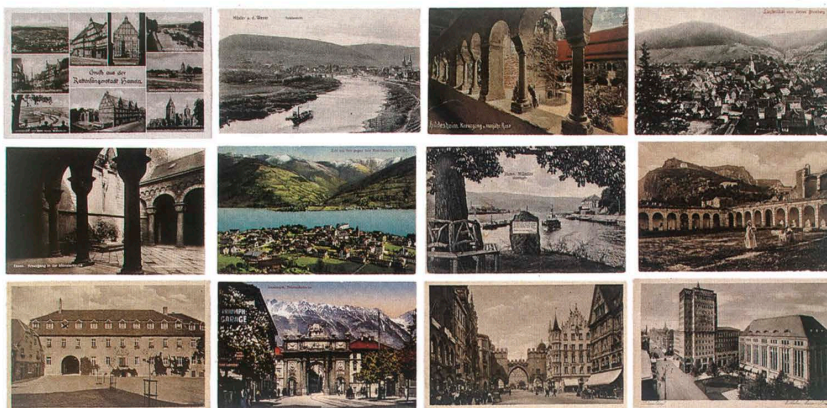
Sabe-se que os pitagóricos eram useiros e vezeiros em estabelecer disciplinas da memória, enquanto modos de cada um chegar a si próprio, consistindo um deles em reconstituir o dia antes que o sono viesse, para que o dia não se perdesse na voragem dos dias e o sono não ficasse sitiado por um dia perdido. Ireneo Funes conseguia reconstituir todos os minutos e segundos de cada dia, os encontros, as visões, as audições ou qualquer outra afecção. O gesto levava um dia a ser realizado e não se inseria em nenhum propósito de autoconhecimento. Ireneo parece o laboratório de um experimentador incógnito.

Por assim dizer, a primeira entrada desagua na segunda, pois Simónides é mencionado entre «os casos de memória prodigiosa», apresentado como o inventor da mnemotécnica, uma técnica para disciplinar a memória¹. Cícero e Quintiliano transmitiram-nos a história, aqui citada pelo melhor intermediário, Frances A. Yates, nas primeiras linhas do capítulo I de *The Art of Memory*.

Essa história dá-nos a ver em acto o exercício da mnemotécnica, que no caso consiste na impregnação da ordem dos lugares em que cada participante do banquete se encontrava deitado, técnica de longa fortuna em que a visão se associa a uma ordem espacial qualificada (*loci*), que serve de abrigo a imagens, presas aos lugares como âncoras ou armas (exemplos de Quintiliano). Tratar-se-á muitas vezes de um quadro arquitectónico. Mas, além disso, a história insere esse acto numa cadeia mítica, onde se entrelaçam questões de culpa humana e justiça divina, pois foram postos em causa os deveres da hospitalidade, o respeito pelos deuses e a promessa de pagamento. Finalmente, a identificação assenta na correlação entre lugares e nomes, pois os corpos dos convidados e do seu anfitrião estavam irreconhecíveis, e tem como alvo maior devolver aos familiares e aos rituais fúnebres os seus mortos.

Inversamente, não se sabe como conseguia Ireneo Funes restituir não só aquilo que o afectava como as traduções que inventava dessas afecções (por exemplo, o seu extravagante sistema de numeração). Que aquilo que Ireneo pensasse, e bastava uma só vez, não se pudesse apagar, parece menos uma graça do que uma maldição. No seu singular sistema de numeração as aparentes sinestésias enganam, pois decorrem de engenhosas escolhas voluntárias, surpreendendo-se nas correspondências um critério analógico incomunicável, uma senha secreta, marca de ourives daquele carácter onírico próprio do enxame de sensações e pensamentos que assaltam o espírito insone.

1. Frances A. Yates prefere «arte da memória» a mnemotécnica que, segundo ela, parece tornar simples esse «assunto tão misterioso».



heute / today



heute / today

Na verdade, ele parece menos um caso limite da *memoria artificialis* (aquela que é fortificada pelo exercício) do que da *memoria naturalis* (uma disposição que se recebe à nascença, no caso, intensificada abissalmente por um acidente que imobilizou o memorioso para sempre). Convém lembrar, aqui, que a *memoria* era uma das partes da retórica antiga.

Na terceira entrada encontra-se o poema «Voyelles» de Rimbaud. Nele vemos as sinestésias compondo as suas tramas alquímicas. Entre a mnemotécnica, ou a arte da memória, e a pulsação das sinestésias não há nenhuma equivalência. São dois actos diferentes. Um tem a ver com associações que se inventam e se fixam entre seres, elementos ou imagens e lugares com vista a alimentar a força da memória: Simónides conseguiu reconhecer, um por um, todos aqueles que tinham ficado desfigurados sob os escombros, porque tinha o treino de ligar imagens a lugares. Por outro lado, que ele fosse poeta não é indiferente a esta capacidade. Nunca será demais lembrar que os gregos — os únicos a fazê-lo — converteram a memória numa deusa, *Mnemosyne*, a mãe das Musas.

Porém, o acto poético das «Voyelles» nada tem a ver com exercício das associações mnemónicas, antes com uma visão da afinidade entre vogais e cores (e outros sentidos, sobretudo a audição), simultaneamente engendrada e gerando-se no cortejo, que jamais se converterá numa disciplina, de associações imagéticas, a que Claude Lévi-Strauss chama «entendimento inconsciente». A sua interpretação de «Voyelles» (associando-o a todos os sumptuosos usos das cores em numerosos outros poemas de Rimbaud), agudíssima, põe de lado a parafernália habitual de erotismo e misticismo, assestando as suas armas na equivalência entre duas tábuas de opostos: a-e / preto-branco; i-u / vermelho-verde; o- / azul- (amarelo), bem como nos turbilhões de correspondências consonânticas, sobretudo as aliteraões e as paronomásias².

Que essa espécie de reunião, de acompanhamento, não possa ser controlado — quem tem experiências sinestésicas não é senhor delas, isto é, elas vêm ter com ele, quer ele queira, quer não queira —, talvez permita distinguir o que está em causa em «Voyelles», onde Rimbaud está a praticar a sua alta disciplina da *voyance*, a sua potência poética em fulgurante maestria, e as sinestésias que não procedem nem desaguam num acto poético consumado.

ANALOGIA E AFINIDADE

Wittgenstein percebeu melhor que ninguém que as sinestésias não têm a ver com analogia. Não há nenhuma analogia entre o *a* e a cor preta. Não é por analogia, por transferência metafórica, que Rimbaud chega a esta sinestesia. Na verdade, a sinestesia insere-se no género de imagens a que Wittgenstein chama «imagem em expressão» (*bildlicher Ausdruck*), uma imagem desprovida de sustentáculo analógico, não é uma «Gleichnis», um símile, um símbolo ou uma parábola, e não é uma imagem da nossa escolha, ela ocorre-nos sem a termos escolhido: «E o que dizer de uma expressão como: “Quando o disseste, compreendi-o com o meu coração”, que se diz apontando para o coração?» (*Investigações Filosóficas* II, iv, §7, tradução M. S. Lourenço, alterada). A associação entre o coração, o gesto que eu faço e o acto de compreender não está sustentada numa analogia, assenta, antes, numa ligação espontânea entre a palavra, o gesto

2. «É provável que o espírito de Rimbaud oferecesse às sinestésias um terreno fértil [...] O mapa cerebral das cores era em Rimbaud particularmente pregnant e dotado de um valor funcional [...] Lembrando-nos de *Une Saison en enfer*: “J’inventais la couleur des voyelles! [...] Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne”». Claude Lévi-Strauss, *Regarder. Écouter. Lire*, pp. 134–135.

"Não há ninguém que tenha exposto melhor do que Agostinho o mistério, a plenitude, a natureza desta força, *vis*, assim é designada a memória, força que se confunde com a natureza humana e a excede."

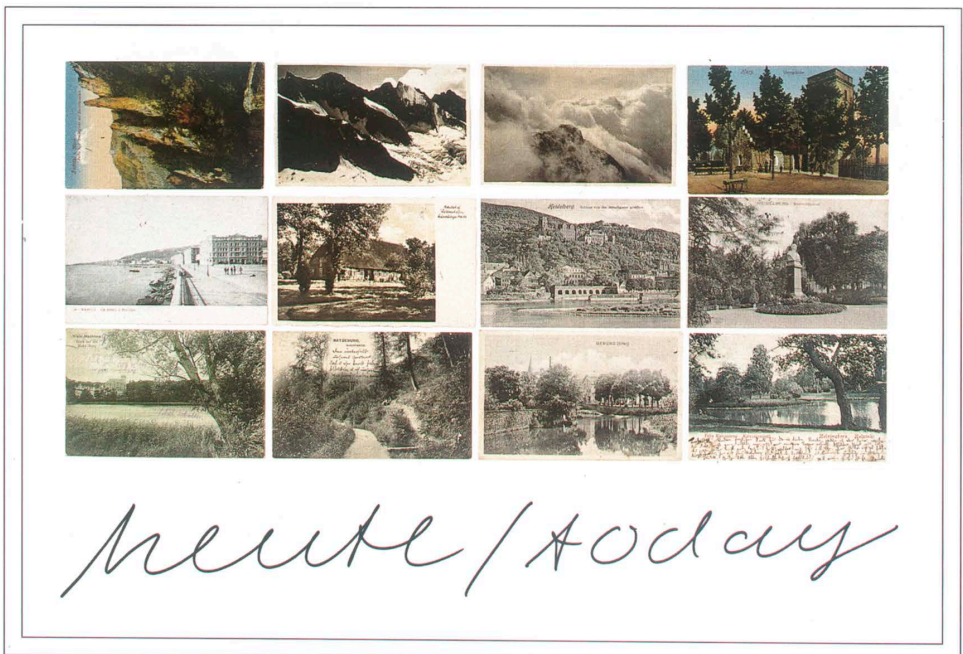
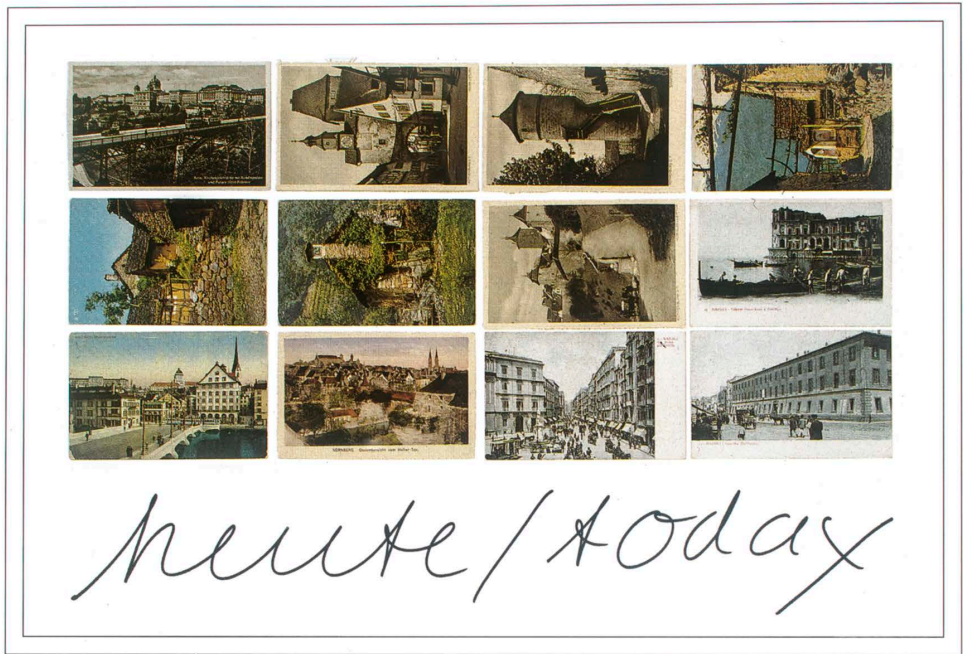
3. Benjamin desenvolve este tema em «Analogie und Verwandtschaft», *Gesammelte Schriften*, VI, pp. 43-45. Lembre-se que em alemão a palavra para afinidade e parentesco é a mesma, *Verwandtschaft*. Cf. ainda Maria Filomena Molder, *Símbolo, analogia e afinidade*, Lisboa: Edições Vendaval, 2009.

e o acto. Não é possível separar a compreensão do gesto da mão que se leva ao peito. Neste caso, o coração deixa de ser um órgão separável do corpo e revela-se uma força expressiva, inseparável da nossa compreensão e da relação que nós temos com alguém. São muito curiosas estas imagens em expressão porque não são metáforas. Dá-se o mesmo com o verso de Rimbaud: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles», não há qualquer *ratio*, mesmo oculta, que justifique cada uma das associações, quer dizer, há imagens que estão para além da metáfora, da analogia, fazendo parte do reino da afinidade. Entre elas ocorre uma familiaridade equivalente à que existe entre filho e pai, amante e amado, discípulo e mestre, conjuntos que pertencem a uma constelação magnética³. Por sua vez, no verso «Je dirai quelque jour vos naissances latentes» surpreendemos o poeta a anunciar o enxame de harmónicos que nem todos os ouvidos estarão preparados para ouvir e fazer soar.

A IMENSIDÃO PRODIGIOSA DO VIVENTE QUE HÁ-DE MORRER

Vastidão e amplitude, ausência de limites, profundidade inexpugnável, eis como se manifesta, nos seus campos, antros e cavernas inumeráveis, no seu palácio e no seu santuário, a memória no Livro X das *Confissões*. Não há ninguém que tenha exposto melhor do que Agostinho o mistério, a plenitude, a natureza desta força, *vis*, assim é designada a memória, força que se confunde com a natureza humana e a excede, no sentido em que o ser humano é uma questão para si próprio: «lavro e volto a lavrar em mim próprio: fiz de mim uma terra de trabalhos e de muito suor».

Por sua vez, no Livro XI, onde reina a pergunta sobre o que seja o tempo, também ele é visto como uma *vis*, uma força que se desdobra em rememoração (a disposição do passado), atenção (a disposição do presente) e expectativa (a disposição do futuro). Mas é a atenção que toma a dianteira regendo a rememoração e a expectativa, pertences de cada dia. Agostinho chega a falar de «memória do presente», não para brincar aos paradoxos, mas para firmar a preeminência da atenção, acentuando assim que ela é o coração da memória, isto é, o espírito humano. Daí que haja um momento em que observamos Agostinho a perder o pé, quando chega à fórmula, tão extraordinária e tão certa, da memória do esquecimento, quer dizer, nós sabemos que nos esquecemos: «por mais incompreensível e inexplicável que isso pareça, estou certo de que, de uma maneira ou de outra, me recordo do próprio esquecimento, esse destruidor da memória.»



Na invocação de deus que se segue, a *experiência de ser incompreensível para si próprio torna-se um grito mais agudo, no qual o reconhecimento da «vida variada, multiforme, de uma imensidade prodigiosa» desagua na dissolução: «tão grande é a força da memória, tão grande é a força da vida no homem, vivente que há-de morrer».*

EU SOU UM FENÓMENO

— Bem, quando chegou esta manhã, disse «Bom dia, camaradas. Hoje faz -17 °C» e esfregou as mãos, depois pediu para chamar o 91795, para falar directamente com o camarada Leontev e perguntar-lhe o preço do trigo na Ucrânia; e para chamar o camarada Levitine, o 12132, 33 ou 34, posto 247, e perguntar-lhe o preço do porco...

Depois pôs três colheres de café de açúcar, mexeu o seu chá, mas não o bebeu porque estava demasiado quente; depois de me ter olhado, continuou sem pronunciar o meu nome, e disse-me: «Vá ao n.º 49 da Ucrainskaiaulitse, imóvel 4, apartamento 15 A, 7.º andar, e tente primeiro chamar o 19295; mas eu duvido que possamos encontrá-los, portanto, se for esse o caso, tente encontrar-se com o Pregorini ou o 67828 ou o 29853 e peça para falar com o camarada Orvid — a sua secretária chama-se Olga.» Perguntou-me depois há quanto tempo é que eu trabalhava no jornal e eu disse dois meses.

Peter Brook e Marie Hélène Estienne, *Je suis un phénomène*, p. 50
(tradução minha)

Eis a resposta de um jornalista, Solomon Veniaminovitch Shereshevsky⁴, ao seu redactor-chefe, justificando por que razão não precisava de tomar notas das suas ordens. Estupefacto, mal acabou de ouvi-lo, o redactor-chefe telefonou para o hospital onde o Professor Alexander Luria⁵ trabalhava, e passado algum tempo dispensou os seus serviços: por um lado, aquela memória teria outros usos mais dignos; por outro, a sua acuidade extrema prometia sarilhos políticos.

O título da peça — *Je suis un phénomène*⁶ — coincide com a interiorização que Shereshevsky faz daquilo que Luria lhe diz: «Você é um fenómeno, você é a sede de um fenómeno.» Chegado a casa comunica a Lily, sua mulher: «Sabes, eu sou um fenómeno, eu sou um fenómeno.»

Lembro-me de que, quando era pequena, a palavra fenómeno significava uma abóbora de 400 quilos ou um vitelo com três cabeças aparecidos no Entroncamento. Tudo isso vinha nas primeiras páginas dos jornais que eu olhava aterrada. E sempre pensei que as múltiplas e emaranhadas linhas férreas do Entroncamento tinham alguma responsabilidade no caso. Na verdade, Solomon Veniaminovitch Shereshevsky era uma espécie de vitelo de três cabeças.

Logo no início da peça, Solomon, que se encontra já nos EUA, afirma que toda a sua vida esteve à espera não sabia bem de quê, mas sentia sempre que a verdadeira vida estava noutro lado. Durante trinta anos foi sujeito a experiências em que provou o vazio, que é o pão nosso de cada dia do actor sem ter a disciplina do actor⁷, provou o terror do caos da multiplicação das sinestias

4. Ele nasce em 1886 em Torjok, Rússia, de uma família hebraica, o pai tinha uma livreria e uma memória fora de comum em relação aos lugares nas prateleiras das obras e dos autores, bem como às páginas que tratavam disto e daquilo; e a mãe com dezoito anos aprendeu hebreu, e passado um ano já lia o Talmud. Em criança estudou violino, mas teve de interromper os estudos devido a uma doença dos ouvidos.

5. Fundador da neuropsicologia, Alexandre Luria seguiu Shereshevsky durante trinta anos, primeiro na União Soviética, depois nos EUA, para onde ele tinha emigrado. Aliás, a peça *Je suis un phénomène* foi escrita com base no ensaio de Luria, «Une prodigieuse mémoire» (1965).

6. A peça foi estreada em 24 de Março de 1998 no Théâtre des Bouffes du Nord, em Paris. No Verão do mesmo ano estreou-se em Lisboa no Teatro da Trindade no quadro do Festival de Teatro de Almada. Fui vê-la. Quase vinte anos depois, em 2016, li finalmente *Je suis un phénomène*, correspondendo ao convite para participar nas *Conferências do Trindade*. Os meus agradecimentos a Joaquim Paulo Nogueira.

7. Não será inverosímil supor que *Je suis un phénomène* é uma espécie de experiência abissal com o acto iniciático de tornar-se actor: aquele que tem de se esquecer daquilo que se esforçou por se lembrar, e do vazio que isso engendra.

8. Como é o caso de uma das últimas experiências a que é sujeito, já nos EUA, no momento em que a frequência insuportável de um som lhe faz sentir uma queimadura na mão que, efectivamente, se tingiu de vermelho, como se tivesse sido queimada.

em que todos os sentidos estão alerta (por exemplo, a voz de Brodsky — assistente do Professor Luria — é amarela e salgada, desencadeando «uma sede horrível»), por vezes ocorrendo somatizações dolorosas⁸, foi possuído por mnemotécnicas isentas de limites e pela angústia de não conseguir esquecer — enquanto objecto experimental e enquanto atracção circense —, e conheceu o cansaço imenso que o esforço de tentar dominar esse caos lhe provocava. Que, quase no fim da vida, ele diga que a verdadeira vida estava noutra lado, é a prova da aceitação do vazio e da libertação desse caos avassalador.

As quatro «Entradas» escolhidas servem de acesso a Solomon Veniaminovitch Shereshevsky. Na passagem de Plínio reproduzida por Ireneu Funes, observam-se quatro tipos: a memória dos nomes (todos os soldados de um grande exército); a memória das línguas (os vinte e dois idiomas do império de Mitrídates Eupator, rei do Ponto); a memória da relação entre homens e lugares ocupados (Simónides); a memória das frases (Metródoro). Todos estes tipos reaparecem em Solomon, com menor intensidade no caso da memória das línguas, que se resumem ao hebreu e a variações do hebreu (íídiche e aramaico), russo e inglês.

As capacidades de Shereshevsky de fixar uma coisa e não a esquecer, atribuindo-lhe um lugar ou associando-a a uma cor, a um som, a um sabor, a uma sensação táctil ou a um cheiro, tinha graves consequências em relação à percepção de um rosto. Ouçamos Lily a descrever este reconhecimento problemático ao professor Luria: «...os rostos... ele vê-os como linhas que correm sobre a água... embora ele reconheça perfeitamente bem toda a gente... [...] Se eu estiver diante dele, então ele vê-me, a mim, Lily, mas se eu me virar para olhar qualquer coisa... então eu desapareço...» (Aqui, é quase impossível não evocar os desenhos de Giacometti e o modo como ele descreve a percepção dos rostos e dos corpos.)

É a actriz famosa, convidada para uma sessão experimental com Solomon no Instituto Krupski (a prova consistia em reproduzir uma longa passagem do Antigo Testamento, recitada por ela), que, siderada com as suas capacidades mnemónicas, o põe em contacto com o empresário de um circo. E durante anos Shereshevsky, tal como Lola Montez, torna-se atracção de circo. Primeiro é só uma sessão por dia, em seguida duas, até chegar a quatro sessões diárias. Há momentos em que a mnemotécnica entra em colapso por exuberância excessiva: ele começa a colocar os objectos nas ruas da sua cidade natal e, esgotadas estas, é obrigado a viajar até Moscovo para encontrar mais lugares disponíveis, mas também as ruas moscovitas acabam por ficar a abarrotar. Além disso, se alguém fala em Moscovo, ele transporta-se até Moscovo; e se falar da América, ele faz uma linha que atravessa todo o continente asiático até chegar à América. O esforço imaginativo deixa-o exangue e, mais terrível ainda, quanto mais cansado mais as sinestésias se tornam alucinatórias: um riso ouvido entre o público transforma-se numa maré, a tosse de uma mulher numa imagem de cinzas e tudo isso o impede de fazer o que se espera dele: reproduzir o que viu ou ouviu.

Já a «Saída» — mais adiante — foi inspirada pela tortura de ele não poder interromper o fluxo da retenção das suas próprias afecções, nem conseguir convertê-lo num elemento compositor ou construtivo, um poema, uma peça musical, uma pintura. Prisioneiro da abundância desmedida daquilo que recebia ininterruptamente, Shereshevsky nunca poderia ter sido nem artista nem poeta. Indefeso, o seu talento devora-o, é um homem perdido que se salva pelos expe-

"O que mais maravilha no Teatro da Memória de Giulio Camillo é que tenha sido edificado em madeira como uma restituição em miniatura das profundezas da alma humana, dos seus poderes e das disciplinas por eles geradas."

dientes de uma forma inaudita de inocência. Eis o seu elenco: um diário, que oferecerá a Luria, onde escreve as suas anotações; a invenção de um outro, um duplo, sempre que uma tarefa, que lhe repugna, tem de ser feita (como acontece na mudança de casa na infância, é o duplo que acompanha os pais e os móveis, ele permanece no aconchego da antiga casa)⁹; uma fita adesiva opaca com a qual tapa aquilo de que não quer lembrar mais: «só precisava de imaginar que arrancava a película [...]. Ouvia mesmo o seu rangido, já está... esmagava-a na mão e atirava-a para longe...». Finalmente, a decisão de se esquecer, que ele leva a cabo com êxito depois de ter tentado em vão livrar-se de montanhas de papéis repletos de números, queimando-os com zelo, mas a alegria foi de pouca dura, pois os números em fogo elevavam-se no ar como espíritos ameaçadores. Esta decisão, nascida do desespero mais pungente, é um mistério simétrico do mistério apontado a dedo por Agostinho, o da incomensurabilidade da força da memória, da vida de um homem, «vidente que há-de morrer».

DOIS TEATROS DA MEMÓRIA

Etimologicamente falando, teatro é um lugar onde se vai ver¹⁰. O primeiro dos dois teatros da memória em epígrafe foi construído no século XVI¹¹. Era mesmo uma peça arquitectónica, onde duas pessoas, pelo menos, podiam entrar ao mesmo tempo. É isso que mais maravilha no Teatro da Memória de Giulio Camillo, que tenha sido realmente edificado em madeira como uma restituição em miniatura das profundezas da alma humana, dos seus poderes e das disciplinas por eles geradas e, associados a elas, as potências divinas. E o seu objectivo consistia precisamente em tornar aquele que lá entrasse apto em todas as coisas da retórica que incluíam, não só aquilo que se tinha lido em todos os grandes retóricos, como é o caso de Cícero e de Quintiliano, mas também todas as histórias míticas gregas, coadjuvadas pela sua versão latina, e ainda a tradição hermético-cabalística. No centro do anfiteatro lia-se: «Os Sete Pilares da Sabedoria de Salomão». Os Pilares correspondiam a sete filas de espectadores, cada um sob a égide de um deus antigo. O ecletismo mais profuso dita as suas leis, em cada um dos pilares/ filas reina uma personagem ou um motivo mítico-conceptual, onde a cosmologia e a tradição hermético-cabalística se irmanam numa ordem à primeira vista indecifrável, uma espécie de Torre de Babel das correspondências dos saberes e da sua memória cifrada: «A arte da memória tinha-se tornado uma arte oculta, um segredo hermético» (*The Art of Memory*, p. 158).

9. Santo António vem em meu auxílio para o duplo imaginado por Solomon, pois, estando o seu pai muito doente, ele veio a Lisboa ajudá-lo, enquanto continuava a pregar o seu sermão em Pádua.

10. Também se fala do teatro anatómico por essa razão: é um lugar onde se vai ver um corpo, um cadáver. O primeiro e mais impressionante teatro anatómico é o de Pádua: tem a forma de cone invertido, como o inferno de Dante.

11. Sigo os capítulos VI e VII da obra de Frances A. Yates, já mencionada e citada.



heute / today



heute / today



mente / today



mente / today

"Deve-se a Bill Viola a invenção do segundo Teatro da Memória. Trata-se de uma instalação, datada de 1985, uma mistura insólita de natureza (uma árvore morta, com os ramos nus e as raízes expostas) e técnica (50 lanternas penduradas nos ramos da árvore e ainda uma projecção vídeo na parede do fundo)."

Quando se entrava, os lugares do anfiteatro em que habitualmente se sentavam os espectadores eram ocupados pelas formas do saber, as figuras míticas, as entidades cabalísticas, cosmológicas e as forças anímicas que lhes serviam de égide e conteúdo. Em cena entrava não o actor, mas o espectador que inspecionava as setes portas por onde tinha entrado o vasto e vário público do saber secreto, aguardando os actores e a paz das suas rugas alquímicas. Através de uma surpreendente inversão da estrutura teatral, no Teatro da Memória de Giulio Camillo o conhecimento é uma forma de êxtase.

Ninguém mais pôde ver esse teatro porque acabou por ser destruído, mas houve quem o tivesse visto e quem dele tivesse feito uma descrição exacta, em particular, um espião, Vigilius, enviado por Erasmo, conhecido pelo seu desprezo pela tradição retórica latina, por tudo o que fosse mitologia. Ironia do destino.

Deve-se a Bill Viola a invenção do segundo Teatro da Memória. Trata-se de uma instalação, datada de 1985, uma mistura insólita de natureza (uma árvore morta, com os ramos nus e as raízes expostas) e técnica (cinquenta lanternas penduradas nos ramos da árvore e ainda uma projecção vídeo na parede do fundo). A experiência é inóspita, um estranhamento que pede olhos fechados, estamos mergulhados numa guerra perdida entre a morte da natureza e os recursos eléctricos e electrónicos. Além de as luzes das lanternas piscarem como se estivessem em curto-circuito, acompanhadas pelos seus ruídos corrosivos, ainda se ouve o vento gerado por uma ventoinha escondida. A sala está às escuras, a árvore está depositada na diagonal, a única luz provém das lanternas e do brilho das imagens do vídeo. Entre as pequenas explosões de sons, os silêncios fazem-se ouvir, bem-vindos. Este Teatro da Memória coloca-nos em plena catástrofe.

Mas não, talvez seja antes uma parábola sobre os mistérios do nosso cérebro, e que a árvore morta com as suas lanternas configure uma aproximação aos seus meandros. Na verdade, os seus ramos e as lanternas reflectem-se na imagem vídeo e a pouco e pouco o nosso olhar mergulha na sua falsa fundura de fitas coloridas e espasmos luminosos, interrompidos pelo vazio. A propósito, Bill Viola, que se interessou muito pela literatura sobre o cérebro, escreve:



meute / today



meute / today

Deparei com o facto de todos os neurónios no cérebro estarem fisicamente desligados uns dos outros, começando e terminando com um fino intervalo de espaço vazio. O padrão cintilante, evocado pelas finas faíscas de pensamento que preenchem o intervalo, converte-se na forma real e na substância das nossas ideias. Todos os nossos pensamentos têm no seu centro esta pequena impressão do nada.

«Selected Works and Writings by Bill Viola», *Bill Viola: Installations and Videotapes*, MOMA, 1987–1988.

UM PRECIPÍCIO AO LADO DO NOSSO QUARTO

Neste Verão de 1977 estava na taberna da Via Maddalena, quando no decorrer de uma conversa pouco compreensível apanhei uma definição arquitectónica, transcrevi-a: «Havia um precipício de dez metros no ponto mais alto do quarto». Ignoro a que contexto se referisse esta frase, mas acho que uma nova dimensão se tinha criado. É possível viver em quartos com um precipício? É possível que um projecto deste tipo seja representável para além da memória e da experiência?

Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*, p. 51 (tradução de José Charters Monteiro)

Na sua autobiografia, Aldo Rossi regressa pelo menos seis vezes à «misteriosa observação» ouvida na taberna da Via Maddalena — entretanto a taberna foi destruída, como ele o lembra, na quinta vez em que fala dela —, tentando absorvê-la no caminho em que está a contar-se (como Montaigne), a descobrir que a arquitectura é uma sombra, que a vida imprevisível invade e tingem sempre o espaço arquitectónico mais bem programado, mais purificado: «a arquitectura está destinada a ser devorada pela vida que está à volta dela» (*Ibid.*, p. 33). Ele tem de se apressar não vá o exercício labiríntico da memória, sem qualquer recurso mnemotécnico, isto é a «autobiografia», converter-se, coisa que ele muito teme, em «memórias» («Iniciei estas notas há mais de dez anos e procuro concluí-las agora, para que não se transformem em memórias», *Ibid.*, p. 21).

Escrever uma autobiografia não é equivalente à redacção de memórias. A autobiografia constrói-se através de um conjunto de associações, projecções, analogias, correspondências, que retornam sempre, como diz Chillida: cada uma «sempre nunca diferente, mas nunca sempre igual», simultaneidades instáveis que contribuem para a autocompreensão daquele que presta contas da sua vida de arquitecto, tentando esquecer-se da arquitectura: «A arquitectura para ser grande deve ser esquecida ou colocar uma imagem de referência que se confunde com as recordações» (*Ibid.*, p. 77).

Este quarto muito dele que é *Autobiografia Científica* ensina-nos que a vida íntima de cada um está associada a um precipício. O quarto, que Aldo Rossi talvez tenha tentado desenhar, está indissolúvelmente ligado ao vazio da intimidade, a felicidade, chama-lhe ele.

Isto lembra a atmosfera da vida de Solomon, percebemos a cada momento que ele pode cair e não ser capaz de se levantar, cair de muito alto, como escreve

"Escrever uma autobiografia não é equivalente à redacção de memórias. A autobiografia constrói-se através de um conjunto de associações, projecções, analogias, correspondências."

Joseph Conrad em *Lord Jim*, citado ainda por Rossi: «Caiu de tão alto que depois não tinha forças para retroceder e voltar a subir». Porém, Solomon conseguiu fazer frente às exigências da multidão dos espectadores circenses e às da multidão das suas afecções, que o perseguiram como torturadores inclementes, através de recursos muito simples, como vimos, e encontrou a «pequena impressão do nada» de que fala Bill Viola, e assim se tornou motorista de táxi, embrenhando-se na sua vida, agora já não memorável.

SAÍDA: A MENTE QUE NÃO ESQUECE (TEOLOGIA E ELECTRÓNICA)

Antes de ler *Je suis un phénomène* em 2016, a minha memória da sua representação em 1998 concentrava-se na aflição de Solomon por não conseguir esquecer, pois, na verdade, o esquecimento é como um acto de justiça da vida — Nietzsche considera preferível esquecer a perdoar — e associei-a, em contraponto, à mente que não esquece, apresentada por Walter Benjamin em «A tarefa do tradutor».

Se o esquecimento pode ser uma bênção — e é esse que perturba os seres humanos desde que se dedicaram à memória, como é o caso de Agostinho —, também se pode tornar uma maldição. Imaginemos, diz Benjamin, que nos esquecíamos daquilo que era suposto lembrar, por exemplo, as *Confissões* de Agostinho ou «Voyelles» de Rimbaud. O esquecimento aí dizia respeito a qualquer coisa que constitui o contraste de ourives da humanidade, a sua própria criatividade. Se nós nos esquecêssemos de todas as criações humanas, em que é que assentaria a nossa vida? Na ausência de um argumento filosófico, Benjamin recorre a um argumento teológico indemonstrativo mas dotado de uma excelente fertilidade, na medida em que põe à vista os riscos mortais do esquecimento daquilo mesmo que alimenta a vida humana.

Podia-se até falar de uma vida ou de um momento inesquecível, mesmo quando todos os homens os tivessem esquecido. Por exemplo, se a sua essência exigisse que não fossem esquecidos, aquele predicado não conteria nada de falso, conteria antes, inversamente, uma exigência a que os homens não correspondem e, ao mesmo tempo, também a referência a um domínio próprio correspondente: o do pensamento de Deus.

«A tarefa do tradutor» (tradução minha)

"Se o esquecimento pode ser uma bênção, também – e é esse que perturba os seres humanos desde que se dedicaram à memória, como é o caso de Agostinho – se pode tornar uma maldição."

Actualmente, quando os vastos palácios agostinianos parecem entulhados de areia e a memória se tornou na função de um instrumento que prolonga o nosso cérebro, ninguém quer esquecer nada e toda a gente está em condições de ter à mão todos os vestígios que a vida deixou, incluindo as simulações da vida que ainda não houve. Talvez aqueles riscos já se tenham tornado invisíveis, efeito da tecla *delete*, pressionada por mão anónima.

Bibliografia

- ALDO ROSSI, *Autobiografia Científica*, trad. de José Charters Monteiro, Lisboa: Edições 70, 2013.
- ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres poétiques*, Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- BILL VIOLA, *Bill Viola. Installations and Videotapes*, Ed. de Barbara London, Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1987–88.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Regarder Ecouter Lire*, Paris: Plon, 1993.
- EDUARDO CHILLIDA, *Escritos*, Ed. de Nacho Fernández. Madrid: La Fabrica Editorial, 2005.
- FRANCES A. YATES, *The Art of Memory*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- JORGE LUIS BORGES, «Funes, o memorioso», *Ficções*, trad. de Carlos Nejas, Lisboa: Livros do Brasil, 1966.
- LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, trad. de de M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- MARIA FILOMENA MOLDER, *Símbolo, analogia e afinidade*, Lisboa: Edições Vendaval, 2009.
- PETER BROOK e M. H. ESTIENNE, *L'homme qui suivi de Je suis un phénomène*, Paris: Actes Sud-Papiers, 1998.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, trad. de Arnaldo Espírito Santo, João Bento, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa IN-CM, 2001.
- WALTER BENJAMIN, «Analogie und Verwandtschaft» + «Die Aufgabe des Übersetzers», *Gesammelte Schriften*, Ed. de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, vol. VI, pp. 43–45 e IV.1, pp. 9–21.



Catherine Millet

**«O gesto dos seus
dedos exploradores
percorrendo os corpos na
direcção das braguilhas
diz tranquilamente não
a tudo aquilo que sempre
os oprimiu, diz não a todo
um mundo de mentiras
e de estupidez, diz não
à suposta pureza, não ao
casamento, não ao falso
amor, não ao deus que
castiga, não à polícia.»***

Louis Aragon

* Louis Aragon,
La Défense de l'infini, 1928

Escritora, fundadora e editora da revista *Art Press*, Catherine Millet começou, em 1968, como crítica de arte no semanário cultural *Lettres Françaises*, dirigido por Louis Aragon. É deste escritor que Millet escolheu uma passagem para comentar, fazendo dela uma alavanca com a qual levanta o seu mundo. A partir desta citação de Aragon, cujo impudor verbal provoca um empolgação erótico, a autora de *A Vida Sexual de Catherine M.*, livro que a tornou conhecida do grande público, afirma, provocatoriamente, as suas ideias infalivelmente polémicas sobre as mulheres e a sua relação com os homens. No seu comentário, Millet prolonga uma controvérsia marcada por anátemas violentos e acusações virulentas, cujos ecos continuam presentes.

Os dedos são os das mulheres no metropolitano parisiense, de manhã cedo, que saíram das suas casas firmemente decididas; as braguilhas são as dos homens sobre os quais Louis Aragon escreve terem sido «violentamente arrancados ao sono» e que, ali, de pé no metropolitano, antes do sequestro do seu dia pelo trabalho, «readquirem a consciência do seu corpo». As mulheres são aquelas que a promessa de uma aventura, ou talvez apenas de um prazer furtivo, arranca momentaneamente à moral que torna o seu quotidiano tão triste. Aquele que narra ter sido sua presa deslumbrada admira «a sua coragem no assalto». Ditosos os homens que, no meio da multidão indiferente e dos sobressaltos das carruagens, foram abordados por mulheres tão livres! Nas páginas seguintes, Aragon relata tais encontros: como uma mulher da qual espera uma carícia o agarra, pelo contrário, violentamente, ou como quando se encontra colado às costas de uma outra, esta, sob o pretexto de manter o equilíbrio face ao movimento do comboio, afasta as nádegas para melhor ir e vir ao longo do seu sexo. A entrada em circulação das primeiras linhas de metropolitano é contemporânea dos primeiros movimentos de emancipação das mulheres.

Este relato, escrito no final dos anos 20, faz parte, sob o título «L'instant», da obra *La Défense de l'infini*, cujo manuscrito Aragon queimou diante da sua amante de então,

a muito independente Nancy Cunard, que mantinha numerosas relações. Nancy deixou Louis pouco tempo depois. Alguns excertos desse livro já anteriormente publicados, alguns textos publicados anonimamente, como *Le Con d'Irène*, e ainda outros inéditos foram editados com o título *La Défense de l'infini (fragments)* em 1986, ou seja, depois da morte do escritor. Há páginas cujas justeza do olhar e beleza da língua elevam a potência pornográfica ao seu paroxismo. Não consigo lê-las sem sentir um ardor imediato na parte inferior do meu ventre.

Sou uma mulher tímida, menos agora do que quando era mais nova. O olhar dos homens embaraçava-me, não por ter medo daquilo que ele supunha, nem por vergonha do que poderia supor de mim, mas sobretudo porque me remetia para o pensamento do meu corpo, que eu achava pouco elegante, e esse pensamento encerrava uma panóplia de preocupações narcísicas. Foi por essa razão que muito me precipitei nos gestos, sem dúvida para neles ocultar o meu corpo. Mas tomar a iniciativa dos gestos no metropolitano que utilizo todos os dias desde que tive de começar a ganhar a vida, ou seja, desde os meus 18 anos, isso, nunca o usei. Claro que acontecia deixar que mo fizessem com gentileza. Um dia, na soleira da minha porta, beijei um tipo que me tinha seguido até à rua e que não queria mais nada, que se foi embora satisfeito. Uma única vez revoltei-me, mas foi no autocarro, num dia de greve, e os congestionamentos da circulação tinham-me atrasado muito para uma consulta no psicanalista. É verdade que estávamos numa época diferente daquela de que fala Aragon: já não acreditávamos na virtude da castidade, vivíamos juntos sem nos casarmos ou divorciávamo-nos quando o amor acabava, já não acreditávamos em Deus e atirávamos pedras à polícia. Eu fazia amor como queria, com quem queria.

Toda a minha vida, no entanto, tive a fantasia de que um desejo flutuante, lábil, preenchesse a atmosfera urbana e suavizasse os hábitos dos cidadãos apressados, agredidos e prisioneiros. Uma mão que nos segura a porta e que acariciamos, uma outra que sobe ao longo das nossas pernas quando as expomos à pessoa atrás de nós na escada rolante, um descomprometido roçar ou sorriso cúmplice quando se tem de deslizar para fora da massa humana de uma carruagem de metropolitano em hora de ponta. Tudo desta

forma, apenas de passagem, sem outras consequências. Gestos e olhares que preencheriam o ar entre cada um de nós e todos os outros com uma matéria suave como algodão, que amoleceria a carne, apaziguaria os mais hostis, venceria a resistência dos mais blindados. Infelizmente, no metropolitano de hoje instalou-se um espaço incomensurável entre as mulheres e os homens, que não se dedicam senão a acariciar os seus telemóveis.

Alfred Stieglitz,
Mãos, 1919



**Eu, Abdellah Taïa,
marroquino,
escritor de língua francesa,
cineasta, homossexual,
mas não traidor**

Abdellah Taïa é um escritor marroquino que vive em Paris há 20 anos. Mas a sua visão do mundo árabe, tal como ele a exprime nos seus romances e nas suas intervenções públicas, não é a de quem olha à distância, mas a de quem nunca saiu do seu interior. E é a partir dessa pregnante experiência marroquina, familiar e social, que ele se aplica a destruir *clichés*, a representar um mundo que não coincide exactamente com o modo como o Ocidente o constrói.

Ao longo da entrevista:
Yto Barrada, *Sem título*
(murais do Museu de História
Natural de Azilal, Marrocos),
2013–15



Há vinte anos que vive em França, mas nos seus romances — e a sua obra conta já com uma dúzia de títulos — é como se ainda vivesse em Marrocos. Abdellah Taïa, nascido na cidade de Salé em 1973, é o escritor árabe que os franceses gostam de designar como um exemplo de refractário, uma imagem que o próprio devolve com algum desdém, cansado das visões simplistas que os franceses, e em geral os ocidentais, têm do mundo árabe. O seu gesto público mais refractário foi quando, em 2006, declarou, numa entrevista ao semanário marroquino *Telquel*, que era homossexual. Tal declaração deu um título exuberante de primeira página: «Homosexuel, envers et contre tous». Esta história de um *coming out* com o seu lado espectacular, no contexto em que ocorreu, não terminou aqui. Prosseguiu algum tempo depois com uma carta que Abdellah Taïa publicou no mesmo semanário, intitulada «L’homosexualité expliquée à ma mère». Entretanto, este escritor ganhou prestígio em França, conquistou o direito a ocupar com frequência o espaço público mediático, e alguns dos seus livros obtiveram um alto reconhecimento. É o caso de *Le Jour du Roi* (2010), que obteve o Prémio Flore. Em 2012 realizou o seu desejo artístico mais antigo e adaptou ao cinema o seu romance *L’Armée du salut*. O filme foi apresentado em vários festivais de cinema, incluindo o de Veneza, em 2013. Fortemente politizado, impregnado de literatura, pintura e cinema europeus (no seu percurso académico, já em Paris, Fragonard e o romance libertino francês do século XVIII foram os seus objectos de trabalho), Abdellah Taïa pode configurar à primeira vista o exemplo do escritor árabe desenraizado que se transferiu em todas as suas dimensões para a Europa. Mas não é o caso: ele é a voz que permanece fiel ao seu mundo primeiro e luta para que esse mundo não seja reduzido a estereótipos e sacrificado pelo preconceito e pelo desconhecimento. E toda a sua escrita nasce de uma experiência tão forte que não pode ser reduzida aos confortáveis e inócuos exercícios de ficção narrativa. É dessa experiência, e da sua transposição literária, que se fala nesta entrevista, feita em Paris.

ANTÓNIO GUERREIRO Chegaste a Paris em 1999, escreveste os teus livros em francês, mas é sempre a matéria biográfica marroquina que está na base dos teus romances.

ABDELLAH TAÏA Evidentemente, a minha escrita só pode vir de uma base marroquina porque nasci em Marrocos, em 1973, onde vivi durante 25 anos, antes de vir para a Europa. Mesmo que, por uma qualquer razão idiota, um dia decidisse mudar de imaginário, tal seria impossível porque o imaginário é algo que se constitui em nós, mesmo antes de termos consciência do modo como ele nos habita. Não é apenas o meu imaginário, tudo o que eu sou é marroquino e arábico, não francês. Nasci numa família muito pobre e numerosa, que tinha de travar uma luta constante para se sustentar. Tudo isso está presente e não se consegue esquecer essa luta. E não é por se passar à língua francesa que se trai a origem.

A G Mas no plano biográfico acrescentaste a essa vida marroquina uma segunda vida, já longa, em Paris. E, no entanto, continuas a regressar a Marrocos nos teus livros.

A T Podemos imaginar que os 20 anos que passei em França são, digamos, 20 anos de «prisão» [*risos*]. Será que 20 anos numa pequena cela (e eu vivo de facto num estúdio, que é como uma pequena cela) poderiam fazer-me esquecer, retirar da minha pele, dos meus olhos, os traços indeléveis do que vivi antes, da primeira vez? Tudo o que vivi da primeira vez passou-se em Marrocos.

A G Tudo isso continua portanto a ser insuperável...

A T Não se trata de uma decisão, é algo que me ultrapassa. Não é uma história de fronteiras e de nacionalidade. É uma história que tem que ver com o modo como o corpo é constituído como uma memória. E essa memória não vem de um universo intelectual, não vem das leituras, dos estudos que fazemos na escola e na universidade. Vem antes de um casamento, uma osmose entre o corpo e a terra, o ar, o vento. Sobre tudo isso, não temos domínio. E tudo o que faço no plano artístico, seja literatura ou cinema, vem, antes de mais, desses lugares, onde não somos capazes de intelectualizar as coisas, não somos capazes de reflectir com os códigos intelectuais dominantes da época, sejam esses códigos ocidentais, franceses ou quaisquer outros. Não se trata portanto de permanecer fiel a Marrocos ou aos marroquinos, ou de ter orgulho em ser árabe, é uma história muito mais primária do que tudo isso.

A G Mas é da língua francesa que te serves...

A T Mas aí é por uma questão de vingança [*risos*]. Vingança pós-colonial e vingança social: sair da pobreza, sair da humilhação que me infligiram. Eu uso a língua francesa, mas não a falo como aqueles que nos humilharam em Marrocos: os ricos marroquinos e muitos franceses que lá vão. Essa coisa que se chama língua francesa, tão bela, tão extraordinária, a língua de Proust, de Molière, de Foucault e de Barthes, é utilizada por esses mesmos franceses para humilhar aqueles que não a dominam. Eu não tenho uma relação de fascínio por essa língua, não posso senão ter um desejo de vingança e chegar àqueles que me humilharam para me apoderar da língua deles e transformá-la do interior.

A G E a partir de que momento começaste a dominar a língua francesa?

A T Bastante tarde. Felizmente para mim. Frequentei a escola pública marroquina, onde todo o ensino é na língua árabe. Mas decidi estudar literatura francesa, quando tinha 19 anos, na Universidade Mohammed V de Rabat. Foi aí que descobri que o meu nível na língua francesa não era bom e decidi travar uma batalha para a dominar. Mas esta guerra veio já tarde para mudar o que quer que fosse na minha maneira de apreender o mundo e de reagir a ele. Eu já estava moldado pelo mundo. O francês não foi mais do que uma língua para chegar a alguma coisa. Para mim, a língua francesa, por mais sublime que seja, não é senão um meio.

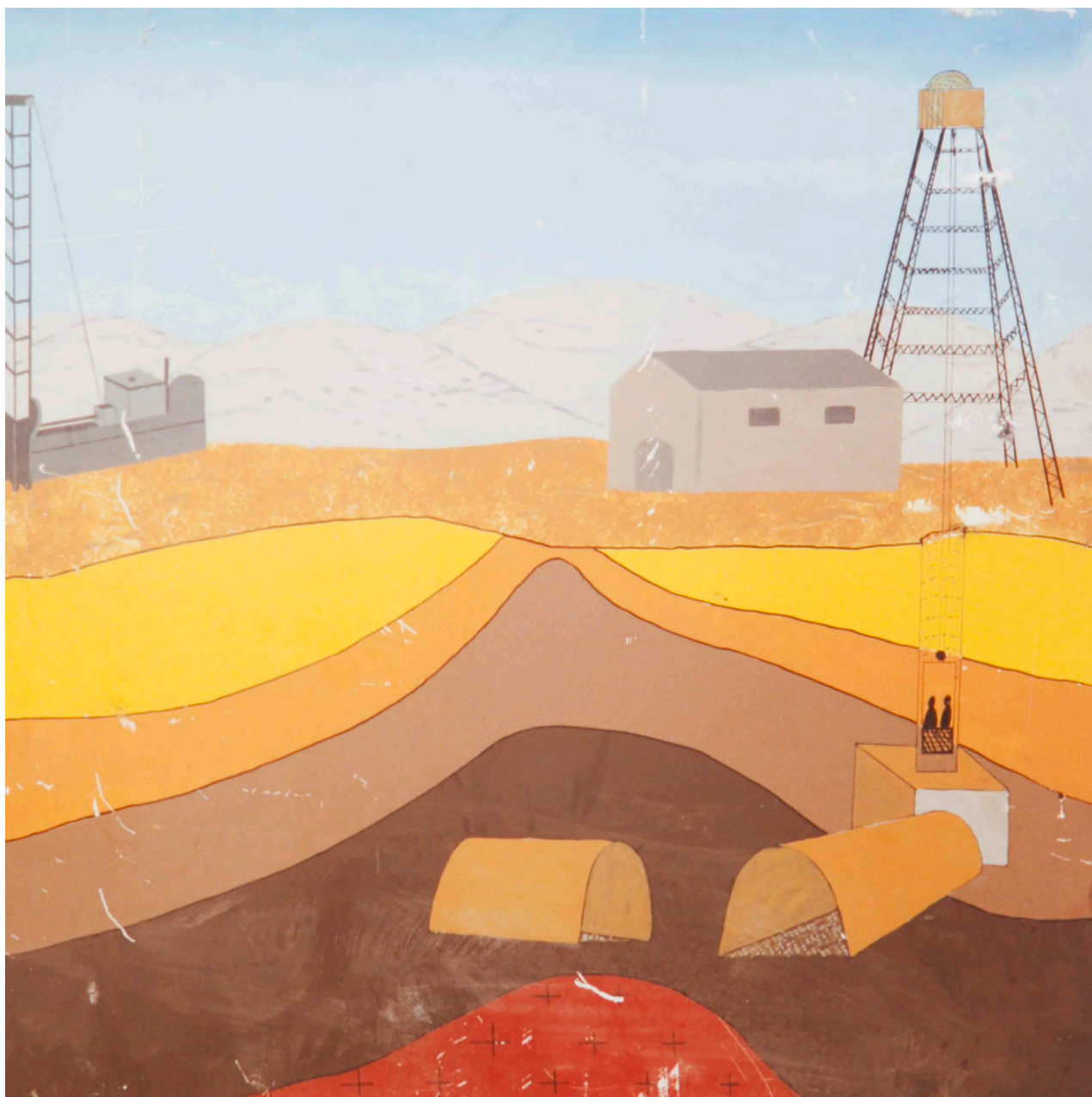
"Não tenho uma relação de fascínio pela língua francesa, não posso senão ter um desejo de vingança e chegar àqueles que me humilharam para me apoderar da língua deles e transformá-la do interior."

A G Nessa época, quando começaste a querer dominar o francês, já tinhas uma consciência política de toda essa questão da língua?

A T Havia uma certa lucidez, mas as coisas não eram para mim tão claras como são hoje. Era um adolescente. No entanto, tinha a mesma consciência do mundo que a minha mãe e sabia em que mundo ela vivia, como se manipulava as pessoas para obter algum dinheiro, e tudo isso. Mas essa consciência do mundo, que é tão ou mais importante do que o conhecimento que pode vir dos livros, de todas as elaborações intelectuais, é a consciência da sobrevivência. Da mesma maneira que, enquanto *gay*, sabia ver à distância aqueles que iriam querer violar-me ou insultar-me e era necessário preparar um discurso retórico, um discurso para impedir que me fizessem mal. Isto parece-me ser um saber tão importante como o que adquiri mais tarde, com os estudos. O que quero dizer é que as pessoas, infelizmente, vivem num mundo que concede toda a importância ao aspecto intelectual das coisas, àquilo que vem dos estudos, e desse modo oprimem aqueles que não tiveram a sorte de os fazer. Como se a maneira que estes têm de reflectir sobre o mundo, de reagir, de lutar e de transgredir não contasse. Só conta a transgressão de Rimbaud. A transgressão de pessoas como a minha mãe, uma mulher pobre e lutadora, não conta para esse mundo. E isso é algo que me choca profundamente, ainda hoje. Acho que aquilo que fez a minha mãe, a luta que teve de travar, é mais sublime do que aquilo que fez Rimbaud ou Simone de Beauvoir. Evidentemente, este juízo só tem valor à minha escala. É a mim que cabe dizer até que ponto a luta da minha mãe, a sua resistência e a sua transgressão são extraordinárias. E é tanto mais importante dizê-lo quanto eu sou *gay*, o que significa que essa maneira de apreender o mundo, de descobrir que sou *gay* num país árabe e como é que posso salvar-me, faz com que não possa esquecer o que viveu a minha mãe e o que ela fez por mim. Não é que ela me falasse alguma vez do facto de eu ser *gay*, mas para a sobrevivência fez algo que é da ordem da malignidade, do mal, e não das vias directas e bem comportadas. Acho que essa ideia de fazer o mal para conseguir sobreviver é qualquer coisa que também está inscrita, em certos meios, no carácter do homossexual. Descobri-o na minha mãe, não em Jean Genet.

A G Em que momento é que, apesar do teu ambiente familiar, social e cultural, tiveste a consciência de que eras *gay*?





"Acho que a ideia de fazer o mal para conseguir sobreviver é qualquer coisa que também está inscrita, em certos meios, no carácter do homossexual. Descobri-o na minha mãe, não em Jean Genet."

A T Não há um momento. É qualquer coisa que existia muito antes de mim, em mim, que os outros viam, mas que eu não via. Essa é a tragédia: num determinado momento, damo-nos conta de que só vivemos a nossa vida na memória dos outros. E não percebemos em que momento tomámos consciência de tal ou tal coisa. Para sair do impasse que consiste em saber em que momento tive a consciência de que era *gay*, eu digo: sempre fui *gay*.

A G E isso era claro para a tua família?

A T Sim. Mas ser *gay*, aí, não tinha nada que ver com o sentido identitário que legitima um conjunto de reivindicações. Era a percepção de uma diferença visível, e isso podia dar origem a insultos e violência. E não podia contar com a minha família para me proteger do mundo exterior. A minha família vivia numa pobreza extrema e não podia dar-se ao luxo de defender um *gay*, como eu, naquela época. E isso, tenho hoje de compreendê-lo. Se me colocar simplesmente como aquele que foi posto de lado porque era *gay*, é porque não compreendi nada da lógica do mundo, da lógica social. A presença de uma pessoa como eu naquele meio só podia reduzi-los e submetê-los ainda mais. Ora, eles tinham de travar batalhas mais importantes do que a minha. E eu estava com eles nessa luta porque era a luta da pobreza, pela comida, pela habitação. Quem está na batalha de barriga vazia não perde tempo a pensar: «Como é que vou ajudar o meu filho *gay* a construir a sua identidade?» E o problema é que hoje as pessoas não querem ouvir este tipo de discurso. Só querem ouvir os discursos de vitimização dos *gays* agredidos. Também o fui, mas não posso contar a minha vida apenas a partir do pequeno estatuto de alguém que é muito especial no interior dessa família, como se tivesse sido o único a sofrer a opressão, o racismo, a violência. Não, a minha mãe, as minhas irmãs, todos nós sofremos a violência. E parece-me muito importante que não me isole na minha identidade *gay*. Pelo contrário, é preciso que eu ocupe esse centro porque se permaneço no território da identidade, forçosamente permanecerá na eterna solidão. Esse não é o meu objectivo. Não posso passar a vida apenas com os *gays*, não é possível. Há muito mais gente para além dos *gays*. Regressando à tua primeira pergunta: porque é que a base marroquina é tão importante? Insisto na resposta: porque tudo se passou lá, havia 11 pessoas na família e quase nada para comer. Partilhar a fome cria ligações eternas. E a identidade *gay* dissolve-se na fome. Não posso isolar a memória desse corpo para dizer que fui o mais banido, o mais reprimido, apenas porque era *gay*. Seria falso dizer isso.

"Não sou um traidor dos marroquinos, nem dos árabes, nem dos muçulmanos. Tudo o que escrevo tem origem nesse mundo, e sou muito consciente do que nele se passa no plano político, social, colonial e pós-colonial."

A G Houve um momento em que resolveste dizer publicamente que eras *gay*. Já estavas em França?

A T Sim, estava já em França. Foi em Janeiro de 2006, numa ida a Marrocos. Mas não foi algo que eu tenha decidido antecipadamente fazer, não foi um momento que eu tenha preparado. Não disse para mim próprio, previamente, algo assim: «Vou usar palavras de Jean Genet, ou o que disse Foucault, ou o que os grandes poetas árabes homossexuais disseram, vou estudar tudo isso e preparar um discurso político para o proferir nesse mundo tão hostil». Nada disso, até porque nunca se é suficientemente corajoso ou, pelo menos, não temos a coragem que imaginamos. Só somos corajosos num curto momento. Ora, a vida colocou-me nesse momento de coragem, quando uma jornalista marroquina, em Casablanca, me pôs a questão: «Posso dizer que és homossexual, no artigo que vou escrever sobre ti?»

A G Que livros tinhas publicado, nessa altura?

A T Dois livros: *Mon Maroc* e *Le Rouge du tarbouche*. Disse à jornalista: «Sim, podes dizer». E foi o facto de lhe dizer «sim» que de repente desencadeou algo que me ultrapassava. Compreendi nesse momento que não podia deixar que me enterrassem na vergonha e ser objecto dos *clichés*, dos dois lados, em Marrocos e em França. Aqui, em França, eram os *clichés* sobre um árabe, muçulmano, marroquino. E em Marrocos, os *clichés* traduzíveis nestes termos «Olha o marroquino maricas que vive em liberdade em Paris e não é como nós». De repente, era preciso reconstruir o meu discurso para não deixar que me encerrassem nas *western gay narratives*, por um lado, e, por outro, na visão que os marroquinos têm de um *gay* a viver em liberdade em Paris. Era preciso encontrar uma voz entre esses dois lugares e dizer qualquer coisa que tivesse um pouco de sentido.

A G Dizer o quê, então? O que é que para ti tinha sentido?

A T O sentido consistia em dizer que não sou um traidor dos marroquinos, nem dos árabes, nem dos muçulmanos. Tudo o que escrevo tem origem nesse mundo, e sou muito consciente do que nele se passa no plano político, social, colonial e pós-colonial. Era preciso exprimir essa minha voz, arrastando comigo as



minhas experiências primeiras. E isso era muito importante: mesmo que me empurre para o isolamento, é preciso regressar sempre a esse mundo onde vivi e sacudi-lo do interior. É a mesma atitude que tenho em relação à língua francesa: é preciso entrar nela, insuflar-lhe outra respiração e transformá-la sem ser preciso submeter-me a Victor Hugo e a Marcel Proust.

A G E isso requer um trabalho sobre a materialidade da língua?

A T Sou extremamente concreto em tudo o que escrevo. Nunca começo pela teoria ou pelos livros que li. Não quero que nada disso interfira na maneira de falar do meu mundo. Li os grandes teóricos franceses e estudei alguns na universidade, em Rabat, em Genebra e na Sorbonne. Mas as construções teóricas, quando escrevo, expulso-as da cabeça. Não quero escrever com a bênção de quem quer que seja: nem do rei de Marrocos, nem da minha mãe, nem de Proust, nem de Dostoievski. Talvez seja um pouco arrogante da minha parte, mas considero que o meu mundo é suficientemente rico, que me enchi de experiências e que essas experiências bastam como legitimação. E é a mim que cabe inventar o estilo para as transformar de maneira bruta, isto é, para dar a impressão de que elas são brutas. Não preciso que um grande escritor ou um grande cineasta abençoe o meu mundo para que ele seja digno de ser representado literariamente. Mas é preciso também trabalhar a língua. Isso já começou há muito tempo, quando decidi que um dia seria realizador, quando via os filmes egípcios na televisão, quando via o sofrimento das minhas irmãs. Quando comecei a estudar a língua francesa e a querer dominá-la, peguei num caderno e comecei a escrever, não importava o quê. Em Marrocos, havia sempre a impressão de que as pessoas que falavam francês vinham da Sorbonne ou que falavam como os franceses da Sorbonne, como se tivessem apreendido a maneira francesa de respirar o francês. E isso causava-me estranheza: «Mas eles são marroquinos, porque é que falam assim? É estranho». Sentia que a língua francesa era qualquer coisa que os tornava falsos, que os separava do mundo e dos outros. Porque é que essas pessoas adoptavam uma postura como a dos franceses? E eu pensava, com arrogância, como se fosse um artista *pop*, um David Bowie: «Se um dia falar francês, há-se ser no estilo Abdellah Taïa».

A G E qual foi a recepção, em Marrocos, desse artigo de jornal, em 2006?

A T Foi um escândalo. Mas o mais escandaloso foi ter dado logo a seguir duas grandes entrevistas em árabe, para dois grandes jornais marroquinos. Fui visto como alguém que, tendo estudado em França e aprendido bem o francês, e escrevendo em francês, tinha traído Marrocos, os marroquinos, a minha mãe e os pobres, e tinha passado para o outro lado, para a outra maneira de ver o mundo. Ora, eu nunca iria «desnaturalizar» o meu mundo, nem tal é possível. Foi quando vi que estavam a fazer de mim um traidor que me comprometi a ser o mais preciso possível em tudo o que escrevo.

"Acho que tenho suficiente consciência destas questões políticas, coloniais, pós-coloniais, para que não me torne a voz aceitável pelo Ocidente porque sou um árabe *gay* e fiz o meu *coming out*."

A G É uma tarefa interminável?

A T Sim, porque as pessoas vivem na ignorância: sobre os árabes, sobre os muçulmanos, sobre os africanos, sobre os homossexuais. É preciso dizer-lhes as coisas todas. E em Marrocos ninguém quer saber dos homossexuais. Vivem com eles, mas não querem protegê-los, nem sequer reconhecê-los. Não existem os modelos ocidentais da identidade *gay*, mas há outras manifestações da homossexualidade, muito enraizadas no quotidiano. Toda a gente as vê e toda a gente as conhece, o que é preciso é dirigir o olhar para elas, coisa que os marroquinos não fazem. Por outro lado, no Ocidente a única coisa que interessa é o facto de os homossexuais árabes serem oprimidos. Esquecem que esses mesmos ocidentais, quando colonizaram Marrocos e toda a África, tudo fizeram para mantê-los no estado da repressão. As leis coloniais interditavam a homossexualidade, mas o Ocidente comporta-se hoje como se não tivesse nenhuma responsabilidade. As coisas são muito complexas e não podem ser reduzidas à ideia de que os árabes são uns selvagens que reprimem as mulheres, os homossexuais, etc.

A G Podemos dizer que há, nos países árabes, uma ordem estrita das aparências, as manifestações de superfície, que depois não corresponde ao que se passa a um nível mais profundo, sobretudo no que diz respeito à sexualidade?

A T Isso também é válido para França, para Portugal, até para Nova Iorque. O mundo ocidental mudou completamente as estruturas sociais do mundo árabe e africano, mas hoje comporta-se como se não tivesse nenhuma responsabilidade nessa mudança. É como se durante todo o tempo em que colonizaram, para extrair e explorar, tivessem realmente instalado a civilização. E hoje, embora não tendo feito nada por esses povos, continuam a vê-los como se fossem «selvagens», ao mesmo tempo que continuam a fazer negócios com os ditadores que governam esse mundo. Ora, eu não consigo servir ao Ocidente o discurso que ele espera sobre Marrocos e o mundo árabe. A tua questão remete para a esquizofrenia árabe, mas a esquizofrenia existe também em Paris, entre o 16.^o *arrondissement* e Belleville, entre a periferia e o centro chique de Paris. O mundo árabe foi oprimido pelo sistema colonial, é oprimido pelos ditadores árabes apoiados pelo Ocidente e pelos árabes ricos com os quais o Ocidente faz grandes negócios. Apesar disso, os árabes conseguiram despertar na chamada «Primavera Árabe». E fazem um esforço incrível sem o apoio de ninguém. O Ocidente continua a vê-los



como seres inferiores, incapazes de sair das suas tradições. Acho que tenho suficiente consciência destas questões políticas, coloniais, pós-coloniais, para que não me torne a voz aceitável pelo Ocidente porque sou um árabe *gay* e fiz o meu *coming out*. Não quero que esse acto de *coming out* faça de mim o corajoso abençoado pelo Ocidente porque isso corresponde a um momento quase publicitário. O capitalismo é muito dotado para fazer de um momento de liberdade um momento comercial. E a aceitação e integração da homossexualidade, no Ocidente, deveu-se muito ao facto de se ter descoberto que uma vasta franja de homossexuais tem dinheiro. Não têm família, mas têm dinheiro. Então, como extrair o dinheiro deles? Dá-se-lhes em troca a facilidade do *coming out*, o reconhecimento de um estilo de vida, o casamento, etc. Assim, a liberdade torna-se um comércio. Não posso estar consciente de tudo isto e, ao mesmo tempo, ter um discurso sobre o mundo árabe ainda marcado pelo discurso colonial e pela ignorância. As pessoas não sabem nada da minha mãe nem das minhas irmãs, mas vêem-nas como mulheres árabes submetidas pelo Islão. Olham para a minha mãe e para as minhas irmãs e não vêem senão uma coisa esquemática, um pequeno buraco negro. Mas a minha mãe não vivia no escuro, vivia na luta, e não sou eu que vou reduzi-la a uma visão política decidida pelo Ocidente e aplicada pelo rei de Marrocos. Não consigo representar Marrocos, os árabes, os muçulmanos da maneira prescrita pelo cânone dos ocidentais.

A G E qual é a tua imagem pública, em França?

A T Antes de mais, sou árabe, sou escritor, ganhei prémios, fiz um filme e sou homossexual. Apesar da pobreza, fui suficientemente maldoso e inteligente para chegar aqui. Aprendi com a minha mãe. Tenho a consciência de que estou em Paris e que Paris me pertence. O que é que eles podem fazer contra mim? Expulsar-me? Sem problema: regressaria a Marrocos, não é o fim do mundo. Viveria de maneira mais pobre? Também isso não é o fim do mundo. É verdade que Paris é uma cidade histórica importantíssima, fascinante, mas não quero submeter-me à importância histórica desta cidade. Pretendo criar o meu caminho nesta cidade e travar uma batalha para chegar ao que quero.

A G Aceitarias bem regressar a Marrocos?

A T Claro que sim. Paris é também uma imensa solidão. Estou só, nunca construí nenhuma relação amorosa estável. Tornei-me uma pessoa dura, forte, depois de todas as lutas que tive de travar para sobreviver, para obter os documentos, para resistir a uma espécie de negatividade e à segregação social. É preciso dominar muitos códigos sociais e culturais para ser aceite.

A G Nas livrarias, em Paris, onde fui comprar alguns dos teus livros, encontrei-os não na secção de literatura francesa, mas na secção de literatura magrebina traduzida em francês. O que é que isto significa?

A T Fiz o esforço de aprender a língua francesa e de escrever literatura nessa língua, que não é a minha língua, apesar de publicar numa grande editora francesa,

a Seuil. Mas isso não é suficiente. E estou disposto a continuar a luta para alterar esse olhar. E o que já consegui não é pouco: obtive um grande prémio [o Prémio Flore], fui várias vezes nomeado para os prémios Renaudot, Goncourt e Médicis, os meus livros foram traduzidos, fiz um filme, esse filme ganhou um prémio num festival [Angers]. Mas é uma luta e sinto que tenho de assumir uma responsabilidade que é a da minha geração. A geração que me precedeu era demasiado influenciada pelos grandes modelos franceses, em relação aos quais era bastante submissa, como se estivesse à espera da bênção dos grandes teóricos franceses. A mim, isso choca-me.

A G Ao contrário do Édouard Louis, um escritor francês com o qual talvez seja possível estabelecer um paralelo, tu não enveredas por um discurso literário que tem por trás cauções teóricas e explicações sociológicas.

A T Édouard Louis tem menos 20 anos do que eu, e eu venho de Marrocos, enquanto ele vem do meio operário de uma cidade de província. Não minimizo o esforço e os triunfos de Édouard Louis, mas eu fui obrigado a uma luta muito maior, na medida em que era preciso transpor fronteiras, arranjar documentação para me legalizar, tive quase de fazer uma enorme escalada para entrar na cidadela francesa, e escrevo numa língua que não é a minha. Os franceses, no seu etnocentrismo e na sua satisfação com a grandeza da cultura francesa, sentem-se lisonjeados por eu escrever na língua deles, mas não percebem o esforço que faço. É por isso que não aceito o papel do árabe abençoado pela França. Assistimos a uma islamofobia descomplexada, a um racismo bem aceite contra os imigrantes. No meio desse oceano de ódio e de racismo iria eu dar ao Ocidente os instrumentos para bater ainda mais nos árabes e nos muçulmanos? Nunca na vida! E se quiserem expulsar-me, expulsem. Não é grave, a Terra é grande. A vida é maior que a França, que a Inglaterra e que Nova Iorque. Mas o Ocidente é de tal modo cheio de auto-suficiência da sua importância política, económica e militar que pensa que para lá das suas fronteiras só há uma vida pequena. Quem não vive em Nova Iorque, em Paris ou em Londres quase não tem vida, está ausente das grandes coisas: este pensamento choca-me e provoca-me vômitos.

A G Já explicaste como chegaste à língua francesa e como isso implicou uma luta. E como chegaste à literatura, quando aparentemente nada no teu contexto te predispunha a isso?

A T Não estou de acordo com essa ideia. A literatura, tal como ela é veiculada, vem sempre envolvida por uma visão burguesa: é o território dos que podem comprar livros, dos que mimetizam uma pose, que exibem as suas leituras, que respondem a formas codificadas de superioridade. Mas, antes de mais, a literatura não é apenas os livros. A literatura é o imaginário, as narrativas, a vida, o que fazemos, o que contamos aos outros. Alguém que se levanta de manhã e conta os sonhos que teve, durante uma hora, isso não é literatura? Alguém que se põe a cantar à tua frente, com audácia, isso não é literatura? A visão que tenho da literatura não é apenas a visão limitada das pessoas que querem encontrar nos livros os temas e as personagens que julgam que devem preencher a literatura.

Eu tive a sorte de ter uma mãe que falava continuamente, assim como as minhas irmãs. Sinto-me preenchido pelas histórias dos outros. Era um mundo onde não havia liberdade, opressivo, não minimizo isso. Mas era um mundo em que havia uma coisa essencial: o caos. E isso cria um turbilhão que dá vida e inspiração. Preenchi-me com o caos dos outros, as histórias dos outros, a língua dos outros, com a minha mãe aos gritos, injusta, ditadora, intratável, as minhas irmãs sempre à luta, a chorar, a grande confusão nas ruas. Tenho a impressão de que tudo isso é literatura. A literatura, para mim, é acima de tudo a voz. Todos os meus livros são vozes, nunca escrevi um livro na terceira pessoa. Eles tomam como refém a visão ocidental da literatura e impõem-lhe vozes que ela não reconhece. Mas não se trata apenas da minha voz, mesmo que me classifiquem no género da autoficção. Não nego que haja um pouco de autoficção, mas há sempre outras vozes. Tentando responder de maneira muito breve e directa à tua pergunta: acho que cheguei à literatura porque vivi rodeado de pessoas que não paravam de falar. Éramos 11 pessoas em três quartos. E essa condensação de corpos, essa densidade, atravessou as fronteiras do meu corpo, atravessou a minha visão do mundo, contaminou tudo o que sou. No que escrevo, há a minha voz, e nela vêm também todas as outras. Não me situo na lógica de uma literatura identitária, egoísta ou egocêntrica. Resumindo: é o fluxo subterrâneo que determina que um dia vamos escrever. Ganhei domínio sobre a língua francesa porque havia o sonho de sair da pobreza, o sonho de me tornar realizador, o sonho de vir estudar na escola de cinema de La Fémis, em Paris. E foi assim que me pus a copiar e a recopiar frases em francês. E quanto mais copiava, mais respirava de outra maneira o francês. E foi assim que cheguei à escrita, em francês, acompanhado pelo mundo subterrâneo: Marrocos, a minha mãe, a violência...

A G Falas muito da tua mãe e quase nada do teu pai. E quando falas dela constróis a representação de uma mulher poderosa e imponente que quebra os estereótipos da mulher árabe, submetida ao poder masculino.

A T Essa submissão da mulher árabe é evidente que existe, mas é política, promovida pelas leis. A realidade quotidiana das mulheres árabes, como a minha mãe, é extraordinariamente transgressiva e inspiradora. E eu não posso trair isso e configurar o mundo dessas mulheres à medida e para satisfação de quem acha que temos de salvar as mulheres árabes. Se quiserem salvar as mulheres árabes e todos os árabes, deixem de fazer negócios comerciais e militares com as ditaduras, com a Arábia Saudita e os Emirados. A minha mãe não tinha nenhuma necessidade de ser salva. Ela compreendia a ditadura em que vivia, compreendia que os ricos dominavam tudo, compreendia que não era o meu pai que iria salvá-la. Mesmo a nossa casa, foi ela que a construiu. Ela era mil vezes mais «homem» que o meu pai, sem deixar de ser mulher. Não precisei de ler Judith Butler para compreender uma série de coisas quanto ao género. Li-a muito mais tarde. O que é importante, para mim, é regressar a esse mundo e vê-lo na sua lógica interna, sem procurar transferir para ele um certo tipo de elaborações teóricas. Tomemos o exemplo de Bergman: ele fala de si, da relação com o pai, do protestantismo, do silêncio de Deus e do pai, da sua relação com o ódio, do sofrimento físico, de tudo o que viveu. O seu primeiro imaginário é transferido para toda a sua

filmografia. É também o que eu quero fazer: usar esse mundo subterrâneo, forte, que transborda. E esse mundo subterrâneo, nunca o irei trair.

A G Mesmo vivendo em Paris, acompanhas o que se passa em Marrocos, intervéns com a publicação de artigos. Vês algumas transformações em curso?

A T Do meu ponto de vista, as coisas mexem-se. A Primavera Árabe foi uma prova disso. Ainda que as suas consequências políticas tenham sido desastrosas, isso deve-se ao facto de os ditadores árabes continuarem lá. Mas os árabes têm uma enorme consciência disso, tal como têm uma consciência pós-colonial. A Primavera Árabe não tinha como modelo a forma da revolução ocidental, foi algo que emergiu a partir de uma lógica interior. Infelizmente, quem domina economicamente o mundo árabe e o dinheiro dos países do Golfo financiou a contra-revolução. E foi assim que as ditaduras regressaram. Mas o fogo não se extinguiu. Talvez seja demasiado optimista, mas prefiro sê-lo, correndo o risco de me enganar e acompanhando assim uma dinâmica positiva, a remeter os árabes para uma posição inferior, de gente que não consegue sair das tradições, que não consegue sair do Islão. É assim que os fecham numa espécie de ignorância e, sobretudo, em qualquer coisa de negativo.

A G Nas tuas intervenções públicas e nas entrevistas, em Paris, sentes-te investido nessa missão de corrigir as visões sobre o mundo árabe que achas que são incorrectas? Estás sempre em luta?

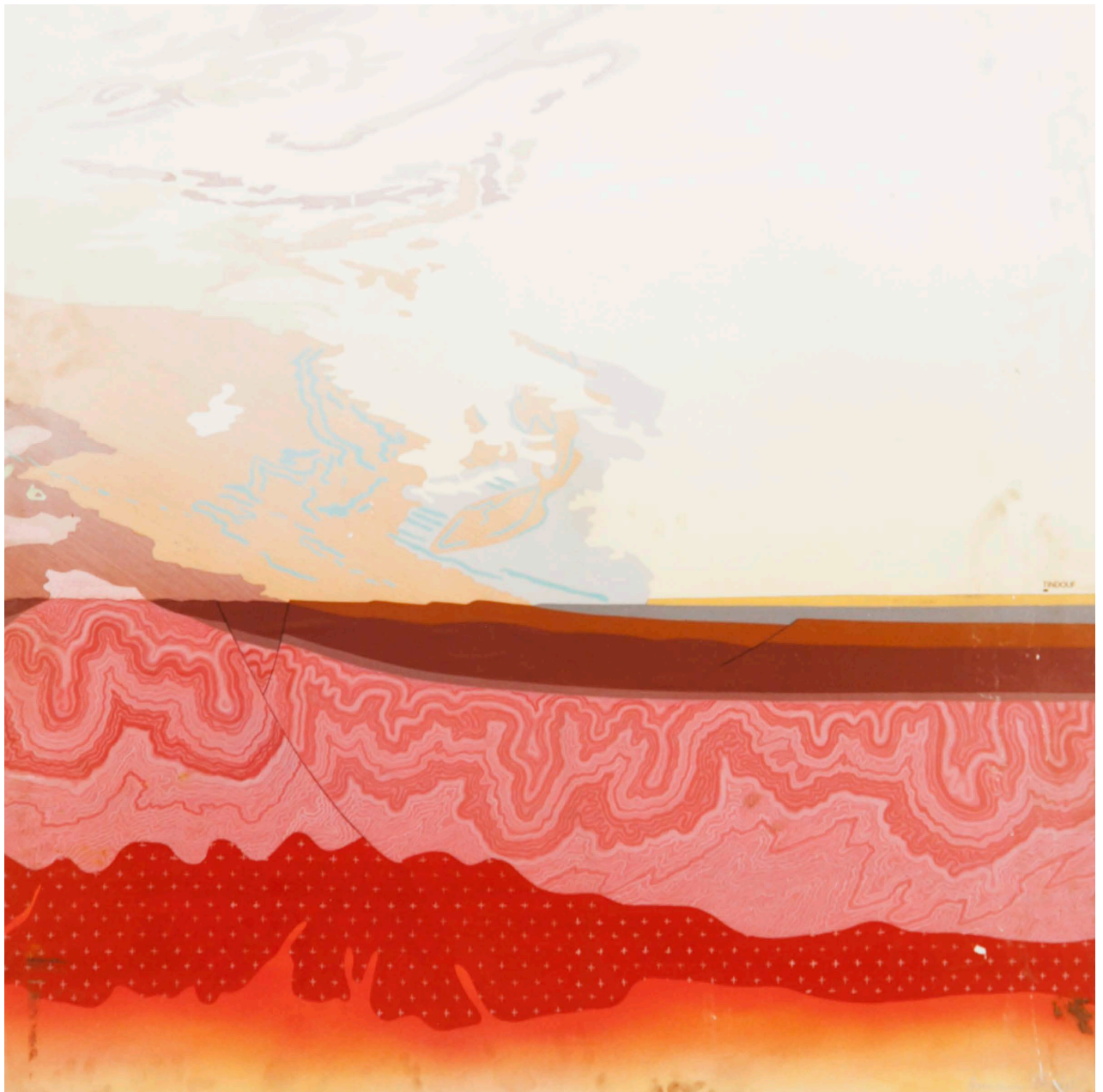
A T Sim, evidentemente, porque tenho a consciência, através das questões que me colocam, de que é preciso estar sempre a corrigir e a tentar fornecer o bê-á-bá sobre os árabes, o mundo árabe e o Islão.

A G És um muçulmano praticante?

A T Não, sou crente. E não só acredito em Deus como acredito também que não estamos sós neste universo. Acredito que há entidades que não conhecemos. E mesmo as pessoas que acreditam no paraíso e no inferno: a partir do momento em que conseguimos desconstruir a lógica do discurso religioso e como ele oprime as pessoas, podemos também compreender como é que na servidão em que vivemos alguém pode ter o sonho de recompensa depois da morte, o paraíso, já que a vida terrena é, para muitos, terrífica, ou pelo menos estéril, sem nenhum sentido profundo. Tenho o dever de escutar e acompanhar na sua visão alguém que me fale disso, mesmo que não esteja de acordo.

A G Como passaste ao cinema, como tiveste o desejo de filmar?

A T Já te disse que quis vir para Paris para estudar cinema. Era um sonho que tinha desde os 12 anos, graças aos filmes egípcios que passavam na televisão. Para nós, no que diz respeito ao cinema, não havia mais nada. Era qualquer coisa que estava sempre na minha cabeça: o facto de às sextas-feiras passar um filme egípcio. E esperávamos que chegasse a hora. O mais importante era a expectativa



da imagem, a espera do aparecimento da imagem. Eu era pequeno, tinha sete anos em 1980, e a televisão era a preto e branco. E o que é que se fazia durante essa espera? Acho que se construía qualquer coisa de uma maneira cerebral, e a partir do momento em que a imagem chegava, nunca mais desaparecia completamente. Penso que na minha cabeça construí uma relação extremamente profunda com as imagens. O que confirmei quando frequentei na universidade, em Rabat, um curso de história das ideias, durante quatro anos, em que me iniciei na história da pintura francesa e da fotografia. Aí, tive a possibilidade de aprender a fixar o olhar sobre uma única imagem. Mas vi também muitos filmes de Hitchcock, de Truffaut, de Fellini, de outros grandes realizadores europeus, e até um filme do cineasta indiano Satyajit Ray. Foi no filme de Truffaut, *A História de Adèle H.*, que descobri o rosto de Isabelle Adjani. Mas nessa época não via esses filmes com a consciência da sua importância na cultura ocidental. E o que me impressionou, ao ponto de sonhar com Paris para estudar cinema, foram os filmes egípcios, porque eram falados em árabe e tratavam de questões e temas próximos de nós, e eram vistos em família, pelas 11 pessoas, todas elas suspensas naquelas imagens em que havia muita transgressão, muito desejo, muita sensualidade, muitos corpos, muito drama, muito melodrama, muitas lágrimas, muitos gritos. Realizar em 2013 *L'Armée du salut*, que adaptei de um dos meus romances, foi a etapa de um percurso iniciado na infância. Acabei por não fazer a escola de cinema, mas não se apagou a obsessão pelos filmes. Como é que, quando vemos um filme, o recriamos na cabeça? E o mais importante é que não assisti sozinho a todos esses filmes egípcios que via na televisão marroquina. As nossas histórias entravam no ecrã e o ecrã entrava em nós. E isso criou em mim uma forma de paixão que é interminável. Eu diria que tive duas grandes sortes na minha vida: a minha família, que não me protegia enquanto homossexual, mas era um pouco louca e inspiradora, e os filmes egípcios.

A G Que experiências violentas viveste, enquanto homossexual, das quais precisavas de ser protegido? Humilhações?

A T Mais do que humilhações. O meu romance *Une mélancolie arabe* fala disso. Nesse romance, o narrador também se chama Abdellah. Devo dizer que o meu escritor preferido é Fernando Pessoa. Toda a lógica pessoana que consiste em inventar outros foi uma descoberta importante porque eu fiz viver outro Abdellah na vida verdadeira, durante anos, e alimentei-o perante os outros. E foi isso que me salvou.

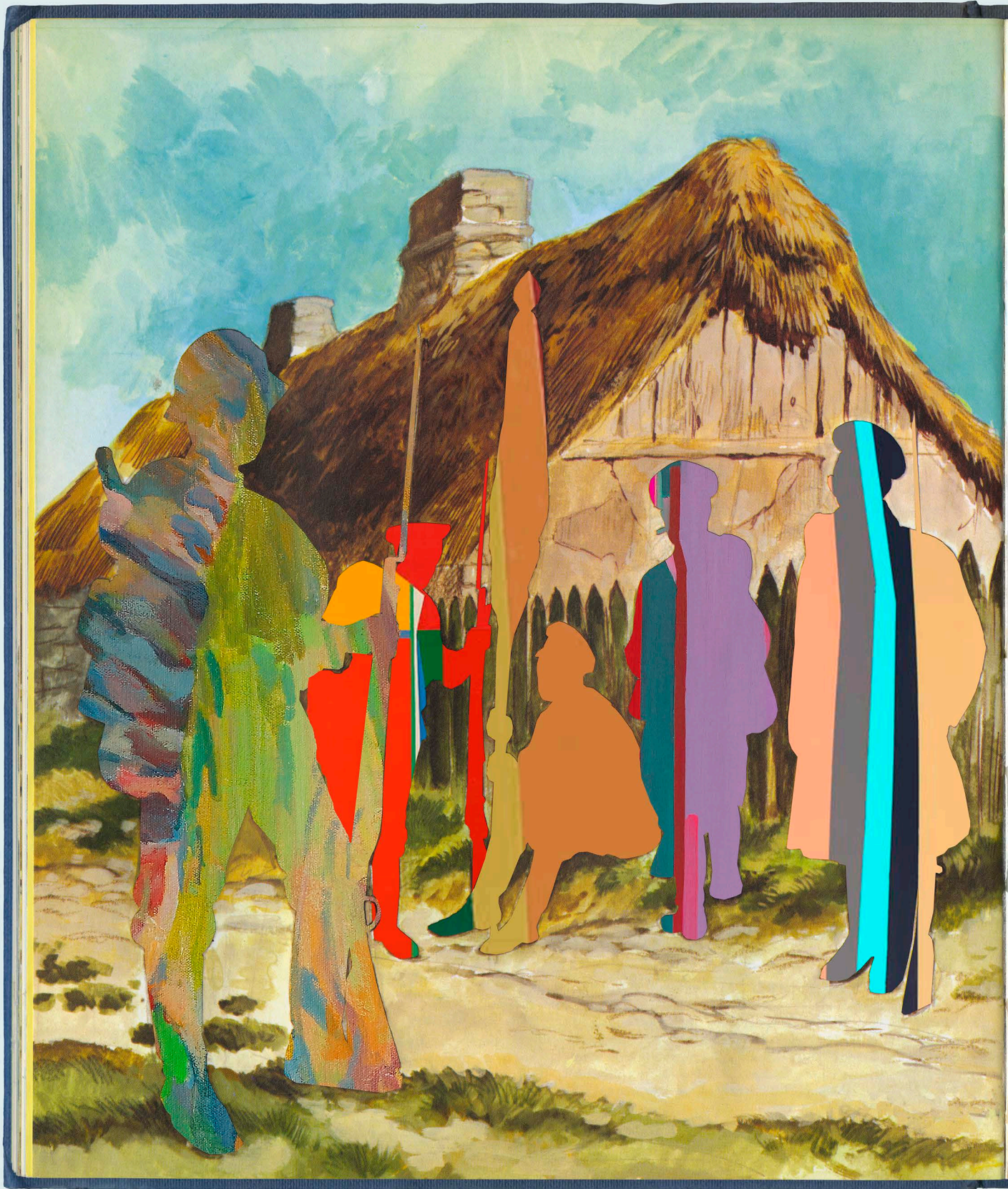


Walid Raad

Appendix 137: Les camoufleurs























Vários artistas libaneses voluntariaram-se durante os anos da guerra e criaram uniformes camuflados para as milícias combatentes. As suas propostas foram catalogadas neste livro por Farid Sarroukh, um pintor medíocre que ficou irritado (mas não surpreendido) com a colaboração voluntariosa dos seus colegas com as milícias.

Quando é que a opinião é crime?

Quando é que a opinião é crime? Quais são os limites à liberdade de expressão? Qual é o ponto onde a minha liberdade termina porque aí começa a liberdade do outro? Estas perguntas têm sido feitas nos nossos dias com uma insistência que advém da necessidade de tornar compatíveis a liberdade de pensamento e da sua expressão pública (agora também nas redes sociais) com a prevenção de ameaças cujo perigo e gravidade a história nos torna presentes. É sobre estas questões, de uma actualidade evidente, que escrevem o escritor e jornalista espanhol Francisco Alba e o advogado e criminalista português Rui Patrício.

Queima de livros em Opernplatz,
Berlim, 1933





Pedro Berruguete,
*São Domingos de Gusmão
e os Albigenses, 1493–99*

Francisco Alba

Opiniões e delitos

Uma sociedade democrática, livre e desenvolvida permite, em princípio, qualquer tipo de declaração pública; não há (ou não deve haver) censura e, por conseguinte, cada cidadão é livre e *responsável* para expressar a sua opinião relativamente a questões sociais e políticas. Mas se essas opiniões forem injuriosas ou incitarem ao ódio, à violência ou à discriminação contra um determinado grupo social por motivos de raça, etnia, género, religião, orientação sexual, etc., recairá responsabilidade penal sobre quem as emite? O código penal do país em que vivo assim o determina. Vivemos num Estado de Direito, portanto, nada tenho a dizer a esse respeito. Tais opiniões são delituosas e ponto final. Aquilo que vou analisar é o que as mesmas têm de errado.

Suponhamos que alguém na imprensa ataca membros de determinada raça que vivem na marginalidade. É normal que os ofendidos não tenham por hábito ler os artigos de opinião dos jornais. Não têm forma de contestar, o que equivale, na prática, a não terem direito a defender-se. Ao leitor é dada a conhecer apenas a palavra da acusação, não a da defesa. Dir-se-á que existe um sector da sociedade civil que os defende, que essas pessoas têm os seus advogados. É verdade, disso não resta dúvida. Pena é que a nenhum dos ofendidos seja concedida uma tribuna para responder a uma afirmação do género «*A Declaração Universal dos Direitos Humanos* não é aplicável aos negros nem aos ciganos». Mas não é essa declaração *universal*?

O Estado de Direito abrange todos os cidadãos, incluindo aqueles que pertencem às classes mais baixas ou a minorias não integradas, quer sejam estes ciganos, negros ou... sei lá... albinos. Um ataque racista na imprensa pode ser levado a cabo contra uma *minoría marginalizada* – a parte mais vulnerável do sistema. Essa minoria é surda-muda perante o ataque. Não chega sequer a ter conhecimento dele. E mesmo que tivesse, é dialecticamente inerte. Mas o racismo pode também ser perpetrado contra uma *minoría próspera*, principalmente por ressentimento e inveja. Ambos os ataques têm em comum o facto de serem exercidos contra uma minoria.

Uma opinião racista pode ser bem fundamentada, apelar à razão, mas parte sempre de um princípio de força: «Eu, que pertenço à maioria dominante, não os reconheço como membros da Cidade». Mas se os ciganos e os negros não se conseguem integrar, se entre eles imperam hábitos que causam repulsa a uma pessoa civilizada, se entre os próprios ciganos ou negros existe racismo, será que, entre os brancos, toda a gente é honrada, pacífica, trabalhadora, civilizada e respeitadora da lei? A tese racista é de uma simplicidade impressionante: «São um desastre e não merecem qualquer tipo de ajuda. Que fiquem abandonados à sua (má) sorte». Nem sequer trata de defender que não podemos (registre-se que se usa o «nós», contra «eles») integrar essas minorias à força; que é um desperdício de dinheiro público educar crianças e jovens marginais que nunca aprenderão nada; que um especialista em

Gustav Mahler ou um catedrático de Física nascido e criado num bairro de lata é algo que só existe nos contos de fadas. O que a tese racista garante é que *eles* estão excluídos por serem o que são.

Ninguém escolhe nascer, o que para o pobre Segismundo, herói de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, já era um delito. E partindo deste princípio fundamental, ninguém escolhe nascer mulher ou homem, negro, cigano, muçulmano ou filipino (mas todos os homens nascem livres, não é verdade?). Isto é o que sabe uma pessoa educada, que pôde cultivar o seu pensamento, que consegue olhar a partir de um nível superior. Se sabe isso, aperceber-se-á da fatalidade de se nascer num bairro de lata, de se viver na desgraça desde o berço, de se ser carne para canhão. Uma pessoa educada conhece esta melancólica verdade: se a resposta fosse a empatia em vez da repugnância, creio que tudo correria bastante melhor. Dar por perdido, assim de antemão, um grupo racial, *todos* os seus membros, culpá-los da sua própria abjecção, não será desviar a responsabilidade daqueles que têm muito boa impressão de si mesmos?

Serão *todos* delinquentes? Serão *todos* selvagens? De resto, é verdade que eles próprios se maltratam entre si, nesses círculos infernais onde vivem. Contudo, insisto: serão virtuosos todos os que compõem a maioria dominante de qualquer sociedade? Não poderá existir algum delinquente, algum tarado ou algum psicopata entre o público-alvo de um artigo de opinião desta natureza? Porque este tipo de artigos não são escritos para os «atacados» (que estão implicitamente excluídos), mas sim para os «assimilados». Os bairros de lata não são lugares propícios à produção de um tipo válido de humano, mas mau psicólogo é aquele que não compreende que, no meio da miséria, um indivíduo se desleixe, que embruteça e perca o amor-próprio — se é que alguma vez o teve. Bertolt Brecht escreveu: «primeiro, vem a comida, depois, a moral». Brecht teve o azar de viver numa época terrível — bastante pior do que a nossa — e, mesmo assim, mostrou compaixão para com os mais vulneráveis. Se os ciganos ou os negros são delinquentes, talvez isso tenha algo a ver com a miséria em que vivem. Brecht tem um poema no qual expressa a sua tolerância para com uma mãe infanticida. Há uns versos que se repetem:

Por isso lhes peço que não fiquem indignados
Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

A quem se julgar superior por motivos de raça ou de qualquer outro, recomendo que leia Brecht. Assim como outro poeta que, na mesma época terrível, ansiava por compreensão e consenso: W. H. Auden. No poema que escreveu dedicado ao dia em que eclodiu a Segunda Guerra Mundial, pode ler-se: «temos de nos amar uns aos outros, ou morrer» e, também, «aqueles a quem se faz o mal devolvem o mal». Tenhamos em conta que isto foi escrito em 1939. Auden não era um ingénuo nem um cínico. Os versos que menciono, sobretudo o primeiro, são absolutamente sérios. Não há neles qualquer ironia. O *Homo sapiens* não deveria esquecer aqueles discursos de ódio dos anos 30, nem as consequências catastróficas que os mesmos tiveram.

Cada um é livre de pensar o que quiser: ninguém é condenado pelos seus pensamentos. Opinar publicamente é outra coisa. Não se trata de «criminalizar» as opiniões claramente racistas ou xenófobas. Trata-se de algo diferente: «penalizar» essas opiniões. *De facto*, isso já está contemplado no Código Penal espanhol. Refiro-me ao texto jurídico que as designa por «crime de ódio».

Quem publicamente fomentar, promover ou incitar, directa ou indirectamente, ao ódio, à hostilidade, à discriminação ou à violência contra um grupo, uma parte do mesmo ou contra uma determinada pessoa em virtude da sua pertença àquele grupo, por motivos racistas, anti-semitas ou outros relacionados com ideologia, religião ou crenças, situação familiar, pertença dos seus membros a uma etnia, raça ou nação, origem nacional, sexo, orientação ou identidade sexual, por razões de género, doença ou deficiência (artigo 510.º do Código Penal espanhol).

A escravatura foi abolida nos EUA sob a presidência de Abraham Lincoln. Concordamos que se tratou de uma medida justa? Lincoln não tinha propriamente fama de Calígula. Também foi abolida a servidão na Rússia czarista. Turgueniev foi um dos escritores que deram voz aos mujiques. Através dos seus relatos, o russo culto compreendeu que estes servos — estas «almas», como eram chamados — pensavam e sofriam como o príncipe Bolkonski. Este grande escritor russo *colocou-se no lugar* das pessoas humildes. Deu voz aos que não a tinham. Pasolini, homem de grande humanidade, cuja simpatia pelos indigentes era tanta como a sua aversão à burguesia, rodou mais do que um filme nos subúrbios de Roma. E continuando com pessoas admiráveis: Simone Weil trabalhou com os operários de uma fábrica para conhecer *a partir de dentro* as condições da classe operária.

Se a nossa atitude em relação aos poderosos, aos magnatas, muitos dos quais evidenciam modos disfuncionais de comportamento, fosse tão dura e rigorosa como é a que temos com os párias... As opiniões racistas são um sinal de preguiça intelectual. Compreender o «outro» exige esforço. Os preconceitos entorpecem a análise. Esta questão do racismo já deveria estar resolvida desde há décadas. Há que pensar no quão nocivas foram estas doutrinas para a Europa, sobretudo para a Itália e para a Alemanha. Nunca havemos de aprender com os nossos erros e com as nossas atrocidades? No entanto, com o desastre climático que se avizinha, não me parece que sobre tempo para nada. Enquanto o nível dos mares sobe e a Terra se asfixia, alguns continuarão a olhar de alto para os seus semelhantes.



Hartmann Schedel,
Sóis e queima de livros
na *Crónica de Nuremberga*, 1493



Leonardo da Vinci,
São João Baptista,
1508–09 (180°)

Rui Patrício

A liberdade de expressão: Problema de (divina) proporção

No princípio é sempre, não o verbo, mas o ponto de interrogação. Pois, façamos como deve ser, em boa metodologia: enunciemos primeiro a questão. Quando é que a opinião é crime? Começo por dizer que, no sentido empregue por João Bénard da Costa no seu livro *Muito Lá de Casa* — no qual reúne crónicas sobre o seu universo cinematográfico mais querido —, a liberdade de expressão é, e sempre foi, para mim «muito lá de casa». Escreveu aquele autor, a finalizar o texto aí publicado «O Problema da Habitação»: «Como Rui Belo escreveu, “uma casa é a coisa mais séria da vida”. Ser muito dela, seriíssimo é, também.» Daqui parto para analisar a questão que me é colocada, afirmando o meu fundo apego à liberdade de expressão, no sentido expresso na nossa Constituição (e, sublinhe-se, na parte relativa aos direitos e deveres fundamentais), ou seja, o de que todos têm o direito de exprimir e divulgar livremente o seu pensamento pela palavra, pela imagem ou por qualquer outro meio, não podendo o exercício deste direito ser limitado por qualquer forma de censura. Sem liberdade de expressão não há Estado de Direito democrático, liberal e pluralista; não há, em suma, uma sociedade aberta, no seu melhor e mais frutífero sentido.

Isto dito, e adicionando-lhe o perfume sedutor de um certo «ar dos tempos», poderia o leitor ser levado a pensar que o texto terminaria aqui, e que eu responderia à questão: nunca. Pois, enganar-se-ia o precipitado leitor, tal como se enganam — penso eu — todos quantos hoje defendem e/ou, cultivam uma irrestrita «liberdade» de expressão (as aspas são propositadas). A liberdade de expressão, como aliás qualquer outra forma de liberdade, tem limites, nomeadamente quando choca com outros direitos fundamentais, sejam aqueles que (e talvez não por acaso antes dela) vêm também previstos na Constituição, como sejam a integridade moral (onde se pode logo inscrever a honra) ou o direito ao bom nome e reputação (e paremos por aqui, para não estender muito a análise criminal, ficando pelo campo da difamação). Assim é, efectivamente, por muito que custe aos que vêm sociedade aberta e «libertinagem da palavra» como sinónimos. Por acréscimo, no próprio terreno constitucional que prevê e disciplina a liberdade de expressão diz-se que as infracções cometidas no exercício desse direito ficam submetidas, entre o mais, aos princípios gerais de direito criminal. E isto — simplificando o que é complexo e resulta de uma longa evolução das ideias —, mais não é do que o apelo a um saudável exercício de concordância prática entre direitos que se podem desafiar mutuamente ou até mesmo chocar. Assim se diria em discurso jurídico, e o mesmo é dizer, em discurso mais popular, que a liberdade de cada um pode acabar onde começa a liberdade do outro.

Desenvolvamos e densifiquemos o problema começando pelas conclusões que quero que sejam duas: primeiro, a opinião na nossa actual ordem jurídica pode ser crime, poucas vezes o é, mas pode sê-lo; segundo, tenho para mim que assim deve ser, pelo que repudio o pensamento segundo o qual o direito

à opinião (como forma de exercício da liberdade de expressão) não deve conhecer quaisquer restrições, e muito menos caber nesse direito de *ultima ratio* que é o criminal — pensamento este que tem vindo a crescer entre nós, e que inclusive tem vindo a conquistar tribunais e doutrinadores jurídicos, já para não falar num vasto campo de «opinadores», «achistas» e «treinadores de bancada», que, muitas vezes não sabendo do que falam, sobre tudo falam. Para sustentar o que digo, é inevitável percorrer um caminho expositivo que não pode fugir ao «juridiquês» (pois trata-se de um problema jurídico essencialmente, e outra coisa não é o Direito, na sua essência, senão um trabalho sobre a liberdade, na sua riqueza poliédrica).

O crime de difamação situa-se numa complexa encruzilhada entre dois direitos fundamentais: o direito à tutela da honra e do bom nome, por um lado, e o direito à liberdade de expressão e opinião, por outro. Analisando o tipo penal, conclui-se que, além da imputação de factos, também a formulação de uma opinião que traduza um juízo desonroso de alguém ou ofensivo da sua consideração pessoal pode constituir a prática de crime. E uma opinião ou crítica poderá precisamente ofender a honra ou consideração pessoal do visado se a mesma afectar ou denegrir o bom nome e a reputação de que essa pessoa beneficia no contexto comunitário ou mesmo se atingir a sua dignidade pessoal. E isto é assim, mesmo para a «pura» opinião, e não apenas para aquelas formulações (por palavras, imagens ou outros meios) que, embora sob disfarce, são realmente imputações de factos; sendo que essas devem ser tratadas nesse âmbito, pelo que realmente são, e aí o juízo criminal é mais restritivo e severo, ao contrário da «pura» e verdadeira opinião, onde é mais tolerante.

O crime em causa situa-se numa zona de fronteira — de desafio ou choque, melhor dito — entre o direito à liberdade de expressão e de opinião e o direito à honra e ao bom nome, pelo que, seguindo o enunciado exercício de concordância prática, o mesmo deve ser interpretado no sentido de não subvalorizar ou sacrificar o direito à liberdade de expressão e opinião, enquanto direito fundamental, contribuindo para uma sobrevalorização da ideia de honra, mas sem anular completamente esta. Com efeito, a formulação de um juízo crítico ou opinativo, em princípio, apenas poderá ser susceptível de preencher o crime de difamação se a formulação de tal juízo for motivada, por exemplo, por vingança ou ajuste de contas, visando um ataque pessoal, imotivado e/ou cego. Pelo contrário, a opinião e a crítica não ofenderão a honra ou a consideração pessoal do visado (em sentido criminal) se versarem sobre as obras e realizações do cidadão em causa e não se dirigirem à pessoa em si mesma, ou seja, se não atribuírem à pessoa determinadas características que permitam individualizá-la como cidadão merecedor de desconfiança. Deste modo, assegura-se um equilíbrio entre os dois direitos, afirmando-se que apenas existe prática de crime nas situações em que a crítica ou a opinião surgem como veículo para denegrir o bom nome e a reputação social do visado (ou, claro, enquanto formas enviesadas ou camufladas de imputação de factos desonrosos). A preponderância da liberdade de expressão é ainda mais notória no quadro da crítica e do comentário de índole política (ou outro de atendível relevância pública), em cujo contexto se aceita uma

maior margem de liberdade de uso da linguagem, em face do entendimento de que os titulares de cargos políticos e públicos se encontram submetidos ao crivo e ao escrutínio públicos amplos.

E é essa a tendência manifestada pela jurisprudência. Se, tradicionalmente, os tribunais portugueses reconheciam uma maior relevância ao direito ao bom nome, limitando ou até cerceando a liberdade de expressão nesta matéria, concluindo pela imputação do crime de difamação, as decisões mais recentes têm enveredado por caminho diverso, inspiradas sobretudo pela jurisprudência do Tribunal Europeu dos Direitos do Homem, que sempre reconheceu uma maior tutela à liberdade de expressão e de opinião, em face do direito ao bom nome e à honra. Sempre foi entendimento prevalecente daquele tribunal que a liberdade de expressão e opinião, enquanto pilar do Estado de Direito democrático, é essencial ao livre desenvolvimento da personalidade e pressupõe o reconhecimento das diferentes personalidades dos vários cidadãos e, conseqüentemente, o respeito por diversas formas de comunicação, seja num registo mais racional e ponderado, seja de forma mais metafórica ou exagerada.

Ora, essa margem de valorização e de tutela da liberdade de expressão em face do direito à honra é ainda superior no campo do humor, da sátira e da caricatura, em cujo contexto imperam o exagero e a deformação como elementos conaturais a essas modalidades de expressão. A linguagem humorística, acompanhada de tom irónico e satírico, por vezes até acintoso, ainda é amplamente reconhecida como uma concretização da liberdade de expressão de ideias, opiniões e juízos, por isso dificilmente se enquadrarão no crime de difamação as declarações que sejam proferidas no contexto de exercício humorístico.

Assim, conclui-se que a interpretação jurisprudencial (e doutrinária) do crime de difamação tem sido cada vez mais restritiva, em especial nas situações em que estejam em causa juízos opinativos ou a prática do humor, atentas a valorização e a necessária ampla tutela do direito fundamental à liberdade de expressão e crítica, quando confrontado com o direito à honra e à consideração pessoal. Todavia, essa tendência restritiva não pode levar-nos, como por vezes tem levado, à afirmação de que, em matéria de opinião, «vale tudo», sob pena de não só sermos infiéis aos mandamentos constitucionais e criminais em vigor, como também de esvaziarmos a tutela da honra e do bom nome e reputação quando está em causa uma opinião (mesmo que verdadeira e própria).

Se esta for achincalhante, gratuita, desligada do que se está a discutir ou a avaliar e essencialmente dirigida à pessoa e ao seu núcleo de integridade (tendo isso como propósito, em suma) — e sobretudo se assim for percebida por quem ouve, lê ou vê, pois esse horizonte interpretativo comunitário e objectivo é o critério essencial de aferição —, então caímos no campo da tutela criminal. Assim é, e assim julgo deve ser, sob pena de se confundir liberdade com «campo completamente aberto», e sob pena, também, de sob as vestes de uma sociedade aberta e plural se ocultar — e se permitir — uma sociedade onde a consideração pessoal nada vale. O que é insuportável, sobretudo se levarmos em conta que a nossa construção civilizacional

e jurídica assenta na dignidade da pessoa humana. E também se levarmos em conta que uma sociedade de liberdade só o é se conseguir preservar e equilibrar todas as formas de liberdade e não apenas algumas, todos os direitos e não apenas alguns. O desafio é, pois, o do equilíbrio (em permanente tentativa) entre direitos em confronto, e se em certos casos uns devem sobrelevar outros, não podem esses sobrelevar os outros sempre e em todos os casos, sob pena de os sacrificados não passarem de meras afirmações retóricas, desprovidas de conteúdo.

É, pois, no fundo, uma questão de proporção, ainda que difícil, desafiante, complexa e em permanente tensão — mas trata-se de um necessário horizonte de «perfeição», para o qual se devem orientar a nossa vida comunitária e o nosso edifício jurídico. Se quiserem, tendo em conta a um tempo a dificuldade da empreitada e a perfeição do objectivo, dir-se-ia que se trata, como disse Vasco Graça Moura sobre Camões, de uma divina (ou áurea) proporção (num livro que leva precisamente esse título).

Donde, mais duas conclusões se oferecem: uma, que a resposta à questão de saber quando é que a opinião é crime só pode ser dada caso a caso, e não pode admitir uma resposta de «nunca» ou «sempre». A resposta certa é, pelas razões sinteticamente expostas, «depende». Como formulação geral, o máximo que se pode enunciar como resposta é: poucas vezes será, mas algumas sim.

E a outra conclusão é a de que a questão da opinião como exercício de liberdade de expressão em confronto com outros direitos fundamentais não se esgota — nem aliás aí se encontra, creio, o problema essencial para a vida comunitária e a saudável convivência pública (e assim intrinsecamente política, no seu sentido mais profundo) — na questão criminal. É apenas à questão criminal que me cabe aqui responder, mas não resisto a algumas reflexões que, em síntese apertada e a traço grosso, procuram contribuir para a questão de saber se a opinião não pode ser crime, já não no sentido de facto típico, ilícito, culposo e punível (na formulação do pensamento penal), mas no sentido de corrupção de pilares imprescindíveis para uma vida sã em comunidade. Tal como Espinosa exortaria os crentes a não se julgarem superiores aos outros, é de exortar (e criticar) quem opina a não se entrincheirar na sensação de superioridade. E o mesmo vale para a opinião que se não assume *engagé*, ou para a que parece objectiva, mas é apenas tributária da amizade, de uma agenda ou de um instinto malsão. Ou a opinião que generaliza, que rotula, que apenas se baseia em estereótipos; ou aquela que não estuda, que é «levezinha» e/ou que achincalha sem outro propósito que não esse. *Et cetera*. Se é verdade — e necessário — que o «respeitinho» não é bonito, não é menos verdade que não podemos prescindir do cultivo do respeito. É a diferença entre liberdade e libertinagem. E é, uma vez mais, uma questão de (divina) proporção.

Silviano Santiago

Nó, nós

Convidado pela *Electra* a escrever um diário durante um período de tempo, o prestigiado escritor, ensaísta e professor brasileiro Silvano Santiago registou em tom sereno e subtilmente desencantado momentos do seu quotidiano – actos, encontros, reflexões, revisitações literárias –, cruzados com a tensa vida política e cultural do Brasil de Bolsonaro.



Herbert List, 1933

*Nada existe sem finalidade. Portanto, minha existência tem uma finalidade.
Qual? Ignoro-a.*

Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*

2019

5 DE SETEMBRO

Ontem à noite, minha vida deu um nó. Sem precedentes. Em poucas horas e numa única noite, ela baixa a alegria e o luto à terra, congeminados. O nó é atado entre as 19 e as 23 horas do dia 4 de setembro. Como desatar o nó?

Em livraria do Rio de Janeiro, eu lanço uma antologia de ensaios. Num hospital não tão distante do local onde minha presença é exigida, falece o mais velho dos meus amigos e colegas ainda vivos.

O livro não teve a produção facilitada. As finanças em declínio entraram de permeio e se constatou a falência da comercialização do livro no Brasil de Michel Temer e de Jair Bolsonaro. A festa estava marcada há mais de um mês.

A morte do colega e amigo era esperada: estava doente há algum tempo. Seu estado lhe dificultava a atividade profissional.

Em comum, o fato de que ambos ensinamos, escrevemos e somos leitores um do outro. Eu deveria ter ido ao hospital. Ele, à livraria. Desencontramo-nos na alegria e no luto. A noite avançou suas mãos, amarrou os cadarços soltos e deu o nó.

De imprevisível, só a coincidência.

Não acredito na espontaneidade do acaso. Nó dado visa a um fim. Em geral, ambíguo. Guarda-o a sete chaves. Se o guarda, há que se correr para trás. As maquinações do acaso não são de última hora. Anotadas na agenda da vida, ficam à espera da hora H. Sem despertar suspeitas, ou melhor, despertando suspeitas apenas superficiais, dois corpos amigos e afastados trabalhavam em surdina para o desenlace — *click!* — no dia 4 de setembro.

O mais evidente dos fins do nó é de responsabilidade de outra santíssima trindade. Falta grave-punição-reparação. Estou sendo punido por algo que não deveria ter feito e fiz. De propósito? Gratuitamente? Não importa. Castigo chega em dia de festa. Ave-marias e padre-nossos, ditos de joelho frente à autêntica Santíssima Trindade, inocentam por milagre o pecado cometido.

Na família patriarcal brasileira é rotina ser reparado por punição. De manhã, o filho não beija a mão do pai. Escândalo. O tapa paterno, que pune e repara a falta, é apenas — segundo o verso do poeta Carlos Drummond — uma *maneira mais dura* de o filho beijar a mão do pai. A lógica das tríades religiosas é persecutória, e de grande alcance coletivo.

Não é difícil aventar outras lógicas sobre as consequências do nó dado pela noite. Entrego-as ao leitor deste diário. Se a condição de testemunha de vista ou de ouvido já não as entregou.

A amizade e o coleguismo é o contexto ideal para a *coincidência na imprevisibilidade* repercutir e propagar. Muitas subjetividades são envolvidas pelo jogo de situações conflitantes. O nó «vinha sendo falado» e estava à espera. Amizade e coleguismo, embora sejam palavras com forte carga de espiritualidade, não suavizam o golpe baixo do acaso. Golpe tão real quanto o de boxeador no ringue da vida. Na verdade, conceitos decorrentes da fraternidade universal são adubo fertilíssimo a estrumar conversas afoitas e variadas que encontram a razão de ser, sua finalidade, no acaso. Como Pilatos no credo, a noite propicia o desenlace tramado e tecido em parábola bíblica. Ao impor-se, o nó abrange uma coletividade. O nó. Nós. Havia fãs na livraria, havia fãs no hospital. Fãs interligados pela previsibilidade da imprevisibilidade.

Nó cego é o abre-te-sésamo da falastrona caverna social, em que se esconde um grupo de colegas e amigos!

Se cego, não haveria como desatar o nó. É o correr dos dias que de repente o desata. Na dimensão do acontecimento, a hipocrisia da vida social se incumbe garbosamente de desatá-lo. Fim de jogo. Apita o árbitro do acaso. Recomeçam-se as intrigas e se armam as tramas. O recomeço só é diferente do começo porque nenhum dos muitos envolvidos é igual ao que era. O recomeço transforma a todos em semelhantes.

— *Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*

Charles Baudelaire



Segunda-feira. Dormi durante todo o fim de semana. Estava cansado. Sem motivo aparente.

Os últimos dias da semana passada tinham corrido de maneira rotineira. Na quinta-feira fui a outro lançamento de livro, no mesmo local. Disse à colega historiadora que me sentia zumbi. A pasmeira já dobrava meu corpo. Fui ao velório do colega e amigo na sexta-feira. Desprovidos da elegância da graça, os olhares enviesados à porta de entrada do crematório, se tidos como suspeitos, se endireitam. Afinal, ninguém gosta de ser julgado moralmente estrábico... Falas, silêncios e lágrimas de praxe. Almocei fora de casa com a companheira de táxi. Cansadíssimo, abri a porta do meu apartamento. Não estava corroído por fora. Corroído por dentro, mas não era pela má digestão da picanha deliciosa, servida na Majórica. Liguei a televisão. O presidente Trump afirma que os senadores negros de Baltimore são os verdadeiros racistas norte-americanos. Eles trabalham contra o seu povo. Por negligência deles, bairros de Baltimore sobrevivem aos escombros e infestados de ratos, ele tinha dito. E visita a cidade com vistas ao apoio dos políticos republicanos na próxima eleição presidencial.

Semiadormecido, lembrei que a família de Jared Kushner é dona de empresa imobiliária em Baltimore. Em devaneio, me ocorreram a palavra *gentrificação* e um pedaço de verso alheio: «pés de ratos sobre cacos».

O sono, só o sono nos salva da angústia, ainda que ele só baixe ao corpo se em conluio com um comprimido de Stilnox.

Desperto-me da bem dormida noite de 48 horas. Corro à estante de livros. Pego o de T. S. Eliot que procuro. E destaco uma estrofe do poema «Os homens ocos»:

Aqueles que atravessaram
De olhos retos para o outro reino da morte
Nos recordam — se o fazem — *não como violentas*
Almas danadas, mas apenas
Como homens ocos
Os homens empalhados.

Aos olhos do outro, atravesso ocozinho da silva para a morte.

«Mistah Kurtz — he dead» — Eliot pede de empréstimo ao romance *The Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, uma das epígrafes do poema «Os homens ocos». Não precisei pegar outro livro na estante para juntar aos versos de Eliot uma frase de Jean-Paul Sartre que explica o gosto atual pela expressão *fake news*. Guardo-a na memória: «Admiro como alguém pode mentir colocando a razão do seu próprio lado.»

Sincero não sou. Hipócritas, somos todos. Serei cínico de natural? Ou perverso? «Fernando Pessoa é dessas pessoas que nascem poeta» — há muitos anos escutei Agostinho da Silva começar por essa frase sua conferência sobre Pessoa, e a achei engraçada. Sincero não sou. Serei Pessoa, a pessoa que nasce ficcionista? A meu favor, na juventude usei o pseudônimo António Nogueira.

12 DE SETEMBRO

Dia de massagem. As gratificações que meu corpo recebe semanalmente são de responsabilidade do cardiologista. Ao diagnosticar a hipertensão rebelde, ele me receitou betabloqueador e recomendou *bodybuilding*. Na velhice, não me teria ocorrido substituir por mãos alheias e profissionais o encanto e o prazer oferecidos na idade madura ao corpo estendido na areia da praia, em dia de sol. Praia de Ipanema, 1972, dunas do barato.

Contrato uma *personal trainer*. Segunda, quarta e sexta-feira, fisiculturismo na academia de ginástica. Quinta-feira, massagem.

No silêncio salutar e hedonista da maca, lembro-me dos anos 60, época em que morei e trabalhei nos Estados Unidos. Em sociedade desconhecida, trago a curiosidade à flor da pele. Leitor de jornais e revistas, entusiasmo-me com uma notável mudança temática no jornalismo investigativo, ponto alto da imprensa naquele país. Não abandono os livros. Os romancistas policiais Dashiell Hammett e Raymond Chandler fazem parceria com os jornais e semanários. Num formato, a não-ficção. No outro, a ficção. A curiosidade ata os interesses do leitor, e dão o nó.

De repente, o nó é desatado. Novos jornalistas e novos escritores despertam insuspeitas curiosidades minhas. Saio das páginas de política e de crime e sigo para a leitura dos recentes e longos ensaios escritos pelos jornalistas Gay Talese e Tom Wolfe. Eles vêm ao encontro à sensibilidade de alguém nascido em país periférico, então só alcançado pelos tentáculos cosmopolitas do cinema hollywoodiano. Os dois jornalistas abandonam campo minado para se adentrar em terreno virgem, escorregadio e exigente. O da privacidade na vida cotidiana

René Burri, 1967





Herbert List, 1933

da cidadã e do cidadão. Descubro uma sociedade moderna e em plena efervescência.

«Workers by day, swingers by night» (Trabalhadores durante o dia, descolados à noite) — o sociólogo Daniel Bell vaticinou o futuro em nada promissor da classe operária. Dava adeus a Max Weber, teórico do protestantismo anglo-saxão. Apesar dos dois Relatórios Kinsey (1948 e 1953) já terem escancarado a vida sexual desregrada dos gringos, a privacidade continuava sem os nomes dados na pia batismal. O comportamento íntimo da cidadã e do cidadão ulula em silêncio e camufla o caminho a ser percorrido pela investigação jornalística. Talese e Wolfe criam um gênero em que a não-ficção e a ficção se misturam. A sangue-frio, Truman Capote batizou o novo gênero: *faction*. De repente, a privacidade passa a ter os nomes próprios da cidadã e do cidadão.

13 DE SETEMBRO

Acordei culpado. Já aposentado, passo a manhã escrevendo ficção ou ensaio. Há dois anos ando batucando no teclado as memórias da infância (1936–1948) numa cidade do interior de Minas Gerais. O título, *Menino sem passado*, foi tomado de título de poema de Murilo Mendes. Autorretrato-me nesses versos dele: «Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas / Estou diante do mundo / Deitado na rede mole / Que todos os países embalam».

Ontem, Talese e Wolfe me levaram a descuidar do trabalho propriamente profissional e a me dedicar às anotações esparsas deste diário. Ele está virando elefante em loja de cristais. Não se contenta mais com duas ou três linhas matinais. Guloso, requisita a informação acumulada no correr dos anos e me obriga a redigir parágrafos enfadonhos. Já as memórias calçam luvas de pelica. São civilizadas e têm boas maneiras. Fingem não se incomodar com o brutal «chega pra lá!» dado pelo dia-a-dia.

Incomodo-me eu, sentindo-me culpado por negligenciar o trabalho que, ao final das contas, contará. Dócil, deixo-me convencer pela tirania do diário.

Ou melhor: no momento, o cotidiano da vida vivida sob Bolsonaro azucrina mais a vida da gente que o passado. Quanto ao futuro da nação, ele só a Deus pertence. País do futuro — profetizou Stefan Zweig na cidade de Petrópolis, antes do suicídio com soporíferos. Enganara-se ele, o Brasil é o país do pretérito imperfeito.

14 DE SETEMBRO

Moral: terminei o dia de ontem de mãos dadas com Deus e sem adiantar a redação das memórias. *Dead-end* é anglicismo, *impasse* é galicismo. Que dificuldade para dizer em bom vernáculo o que experimento com o *Menino sem passado*.

Eu e as páginas deste diário damos as mãos, definitivamente.

De mãos dadas com o diário, a lembrança dos anos 60 volta a coçar nesta manhã de sexta-feira. Corro à estante à cata dos rastros impressos de Gay Talese e de Tom Wolfe. Apesar da desorganização da biblioteca, não foi difícil reencontrá-los na seção de literatura anglo-saxônica.

Talese foi o primeiro a enfiar a mão no ninho de víboras do sonho americano. Seu livro *A Mulher do Próximo: Uma crônica da permissividade americana nas décadas de 1960 e 1970* é um *jab* de esquerda dado por Muhammad Ali no rosto WASP (white Anglo-Saxon Protestant) da sociedade que ele expõe. Bate fundo nas relações entre sexo, pornografia, religião e censura. O puritanismo exigiu a privacidade e a recobriu com o anonimato. Em *A Mulher do Próximo*, os nomes das pessoas são reais e os eventos e as cenas narrados realmente aconteceram. O longo relato se abre com cena descritiva de masturbação e se encerra com a exibição do corpo nu do autor, estendido nas areias de rio. A intimidade é a do próximo, devidamente batizado; é também a dele, de autor, nu; é finalmente a nossa, de leitor hipócrita.

Nós, leitores, somos os únicos a permanecer anônimos.

Tom Wolfe já foi freguês em romance meu, *Stella Manhattan*, cuja ação se passa em Nova Iorque. Em matéria de escrita, os dois atamos as pontas. No auge da luta das minorias raciais por estudo, trabalho e respeito, o maestro Leonard

Bernstein oferece um jantar de gala aos ativistas Panteras Negras. Anunciado o jantar na famosa cobertura da Quinta Avenida, os convites são enviados a *celebrities*, a *socialites* e aos Panteras. Tom Wolfe não perde a boca-livre e vai de caneta em riste. Escreve o divertido *Radical Chic: That Party at Lenny's*, uma notável peça literária sobre os escombros em que se ergue o *radical chic* nova-iorquino.

Na descrição dos preparativos para o jantar de gala, o jornalista, e esse seu leitor, não desprezamos um detalhe desconcertante.

«Leonard, você se esqueceu do essencial» — lembra-lhe Felicia, a querida esposa, nascida no Chile. «Nosso time de garçons é de negros. Já pensou nas caras do Huey Newton e do Bobby Seale se servidos por um *brother* do Harlem, de smoking e gravata borboleta?» Susto. Não será jantar à americana. Todos os convidados têm de ser servidos à francesa e bem servidos. Ao ser focada por Felicia, a «Uncle Tom's bow-tie» obriga o casal a sair pela tangente. Por que não contratar um time de garçons latinos? Não é por casualidade que Tom Wolfe é servido por um brasileiro branco no jantar oferecido aos Panteras Negras.

À noite, leio esta manchete em *O Estado de São Paulo*: «Brasileiro não vai mais aos EUA só atrás de trabalho. Vai empreender.» Compreende-se: vale mais a pena aplicar o dinheiro lá que aqui. O pobre sai do Brasil pela porta da frente e entra nos Estados Unidos pela porta dos fundos. O milionário sai do Brasil pela porta dos fundos e entra nos Estados Unidos pela porta da frente. «Different strokes for different folks» — diz a sabedoria das nações.

19 DE SETEMBRO

Passei algumas manhãs adiantando as memórias e me arrependo. A redação do diário se impõe. No dia de hoje, é o quente com veneno da vida cotidiana que atrai toda minha atenção. Publicada no dia 16 — mas só lida por mim há pouco —, a revista *Época* traz matéria que desagua nas lembranças que me ocorreram no momento em que o corpo hipertenso é gratificado por *shiatsu* e se refugia em Gay Talese e Tom Wolfe.

O jornalista João Paulo Saconi se inscreve como aluno em sessões de *coaching online* oferecidas ao público pela nora do atual presidente da República. João Paulo tinha sido deitado em divã por cinco anos e tinha noções sobre terapia. Pensa num artigo para a revista onde trabalha. Heloísa Wolf Bolsonaro tem 27 anos, é formada em Psicologia e atua como psicoterapeuta. Atende à clientela via Internet, com áudio e vídeo transmitidos em tempo real. Dentre os cursos anunciados pela psicoterapeuta, o jornalista opta pelo de cinco semanas sobre auto-conhecimento. Custo: 1500 reais, 400 dólares (dependendo da cotação do dia).

Na linha do jornalismo investigativo fundado por Talese e Wolfe, Saconi relata sua experiência terapêutica. Satisfeito com o trabalho redigido, entrega-o à revista. Dão-lhe um bom título: «Um mês de *coaching* com Heloísa Bolsonaro — Como é o curso da nora do presidente para aprimorar a carreira e as relações sociais».

Ao terminar a leitura do artigo, nova lembrança poderosa ganha minha imaginação. Quando criança, conheci esse gênero de narrativa ao ler os artigos da revista *Seleções do Reader's Digest* (desde 1942 em português, aviso ao leitor).

As propostas terapêuticas dos artigos das *Seleções* se casam com semelhantes encontradas nos sucessivos livros de Dale Carnegie (1888–1955), que eu viria a ler na juventude. Os volumes entram casa adentro pelos valores liberais defendidos pelo meu pai. Atire a primeira pedra quem não leu *Como Fazer Amigos e Influenciar Pessoas*, *Como Falar em Público*, *Como Evitar Preocupação* — a série é infinita e, hoje, indigesta. *Seleções* casa com Carnegie que casa com Saconi.

A senhora Heloísa não estaria apenas reativando — via Internet — lugares-comuns de psicologia, difundidos no pós-Segunda Grande Guerra pelas *Seleções* e por Dale Carnegie? Perguntei-me ao terminar a leitura do artigo. Voltamos a viver na nação em que sempre vivemos? O país do pretérito imperfeito. A lembrança das *Seleções* e de Dale Carnegie seria boa matéria para as memórias que escrevo. Mal disse a frase e as memórias, até então caladas, descalçam as luvas de pelica e assumem postura pequeno-burguesa. Esbofeteiam-me no rosto. Ingrato! Jogas no lixo o que tens de melhor!

Leio no jornal de hoje. O Conselho Editorial do Grupo Globo decide pedir desculpas públicas à família Bolsonaro pela publicação da reportagem. Avalia que o erro da *Época* foi «tomar Heloísa Bolsonaro como pessoa pública ao participar de seu *coaching online*». E pondera: «Foi um erro de interpretação que só com a repercussão negativa da reportagem se tornou evidente para a revista.» Através da sua conta do Twitter, o advogado Eduardo Goldenberg informa que «a cúpula da revista *Época* acaba de pedir demissão em conjunto».

A diretora de redação Daniela Pinheiro, o redator-chefe Plínio Fraga e o editor Marcelo Coppola.

Pano rápido, antes que caia a gambiarra do teatro e explodam os refletores.

25 DE SETEMBRO

Recebo um exemplar do livro *Velhice Transviada*, de João W. Nery. Por ricochete, comemoro hoje meus 83 anos, que só deveriam ser lembrados e celebrados daqui a quatro dias, no dia 29.

Informo-me sobre o livro na quarta capa: «Falar de velhice é difícil, sobretudo quando ela é transviada. O ativista dos direitos humanos João W. Nery constatou que, no Brasil, essa população — constantemente vítima fatal do ódio ou do descaso — não tem direito à longevidade. Por isso, decidi escrever sobre os “transvelhos”, termo que criou para se referir aos transexuais e travestis que conseguiram ultrapassar a marca dos cinquenta anos.» Em 2013, João Nery inspirou e participou da elaboração do projeto de Lei de Identidade de Gênero, que leva seu nome.

Sua experiência de vida teve finalidade. A minha terá alguma?

Alexandra: Um filme épico abstracto (em desenvolvimento)

«Furo» é uma nova secção da *Electra* destinada a revelar criações originais inéditas de autores. Neste primeiro «Furo», a prestigiada fotógrafa, pintora e realizadora indiana Sarah Singh, que vive entre a Índia e Nova Iorque, apresenta, com palavras e imagens, o «work in progress» de *Alexandra*, o seu próximo filme, que começou a ser imaginado há 12 anos e está a ser rodado neste momento. *Alexandra* é a versão feminina de Alexandre, o Grande, simbolizando a grande empresa de uma mulher realizadora que quer relacionar o passado longínquo com o presente.





Para este «Furo» tenho a oferecer um olhar em exclusivo sobre os momentos iniciais de um projecto cinematográfico que surgiu como ideia há cerca de 12 anos, quando eu estava no norte do Paquistão a trabalhar em *The Sky Below*, um filme sobre a Partição de 1947. O meu guia em Peshawar levou-me à pequena vila de Hund nas margens do rio Indo, o local exacto onde, segundo várias fontes, o rei macedónio Alexandre, o Grande, atravessou este rio, em 326 a.C. Ainda que a travessia do Indo por Alexandre conste como uma pequena nota nesse filme, guardei o momento e a ideia para explorar mais tarde o episódio, no contexto da história indo-grega, como tema para um filme. Um dos vestígios dessa antiga campanha militar viria a ser conhecido como arte greco-budista — uma estética distinta que simbolizou um sincretismo transcultural. Vi muitos exemplos desta estética quando viajei pelas províncias do norte do Paquistão em 2007 — esculturas espalhadas por paisagens amplas ou exibidas como cadáveres em museus quase vazios.

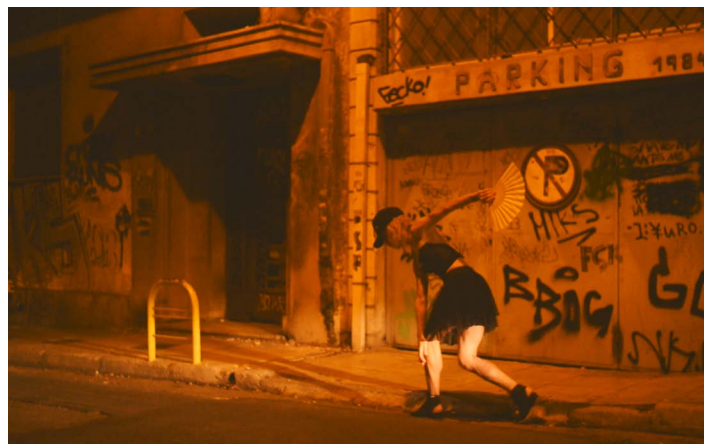
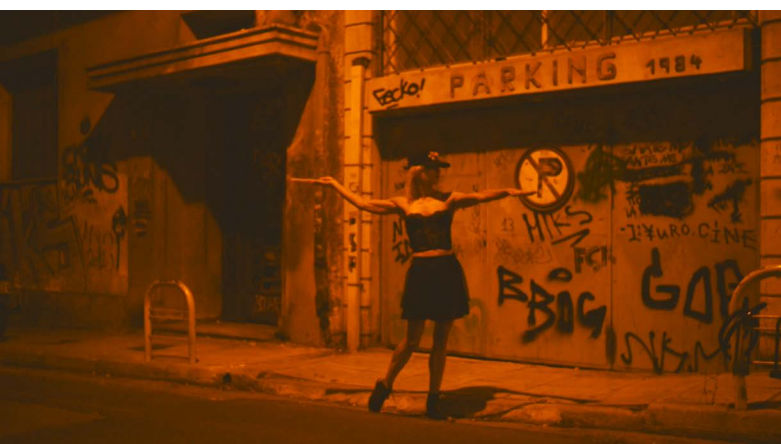
Mais de uma década depois, vários filmes me separam do momento em que estive nas margens do Indo. Em Março de 2018 abriu-se outra janela para esta ligação entre Índia e Grécia, quando iniciei uma nova mostra internacional de artes na Índia, a Panorama Editions. Por sugestão da Embaixada da Grécia em Nova Deli, uma das pessoas que convidei para participar foi Elisavet Tsigarida, a directora do Museu Arqueológico de Pela, na região de Tessalónica, na Grécia. Esta ligação directa e inesperada com a terra natal de Alexandre levou-me a tentar encontrar o tempo e os recursos para iniciar este trabalho de uma vez por todas. Um ano depois, no Verão de 2019, consegui finalmente iniciar a produção.

A este filme dei o título de *Alexandra* — a versão feminina de Alexandre, o Grande. Há várias razões para isto, quase todas simbólicas, mas a ideia principal é uma opção que destaca a mulher realizadora (eu própria) que embarca nesta missão de relacionar um passado longínquo com o presente — um passado de

fronteiras movediças que nos obrigam a pensar na forma como, no mundo dos actuais nacionalismos, muitas culturas estão interligadas. As fronteiras entre países vizinhos são zonas cinzentas com marcas de choque visíveis que, simultaneamente, são do nosso tempo e de um lugar com duração infinita, criando uma abstracção épica da própria vida. Não posso evitar olhar para trás, para a imagem de uma escultura greco-budista abandonada a uma condição quase solitária nos campos ou museus do Paquistão — uma lembrança da história como ela foi e como ela é.

Para dar início a *Alexandra* decidi que o projecto seria exploratório e improvisado — uma abordagem cinematográfica que pode ser considerada por muita gente como crua, tosca ou arriscada. No entanto, este projecto é impulsionado por ideias visuais fortes e pela minha intuição — um esqueleto minimalista a partir do qual pretendo explorar estas complexas escolhas estéticas. O momento transcendente que nasce da improvisação é o culminar de muitas ideias e pensamentos — uma espécie de arquitectura filosófica da lógica que toma uma forma familiar mas inesperada. Deste esforço inicial, cerca de três meses de viagem pela Grécia durante este Verão, resultaram em quase 20 minutos de filme editado. Para fazer este filme foram utilizadas técnicas documentais e momentos encenados mas não é nem um documentário nem um filme de guerra convencional. É um objecto que se baseia na observação e na performance, uma colaboração com artistas que trabalham prioritariamente com a dança, o teatro, a performance e a sonoplastia.

As realidades míticas e as muitas histórias de Alexandre, o Grande, colidem neste trabalho; um esforço de criação de um filme que é abstracto nos seus propósitos e épico na sua duração. Através desta representação conceptual do passado, o tempo é distendido e obliterado — referenciando o lendário estatuto histórico da sua vida como conquistador invencível que quase 2500 anos depois permanece relevante e interessante para muita gente. No que diz respeito à história e vida de Alexandre, o tempo é um elemento abstracto, até porque, na sua transição de mortal para imortal, ele conquistou o tempo. Serão necessários mais de cinco anos de filmagem e edição continuadas para que este filme chegue à sua forma final. Imagino-me como uma guerreira combatendo a imaginação, uma luta na qual o meu processo é construtivo ao invés de destrutivo (a minha viagem para fazer uma obra de arte / a sua viagem para o Império).





NOTAS DO VERÃO DE 2019

Uma abstracção épica que explora a história de Alexandre, o Grande, através de um filme experimental — da Grécia à Índia. As filmagens começaram e irão prosseguir em segmentos durante os próximos cinco anos.

Alexandra é uma abordagem personalizada que explora as ideias de violência, legado, poder, história, império, desejo e mito.

À medida que a obra fílmica é produzida e editada, serão lançadas vinhetas que criam um percurso cinematográfico, compondo e representando intencionalmente a ideia de viagem. A versão final será estreada incorporando estas vinhetas tal como foram lançadas ou como variações que encontram uma nova forma no formato mais longo.

Algumas epígrafes conceptuais que introduzem o filme enquanto fazem uma referência ao uso teatral dos Actos:

I Acto: *Não há histórias breves numa terra antiga*

II Acto: *Eternidade na tua forma entrou no mundo sem ser anunciada*

III Acto: *Vejo as ruínas do Império nos teus olhos*

Esta fase inicial (final de Maio, princípio de Agosto de 2019) foi uma exploração introdutória de estilo e uma oportunidade de propor conceitos visuais baseados em vários locais históricos, mas também as interacções com directores de museus e arqueólogos cujo trabalho lida especificamente com o legado de Alexandre, o Grande. O desenvolvimento de uma personagem específica encarada pela bailarina e *performer* Robin Cofer foi estabelecido numa série de cenas. Ela aparece através do filme como um oráculo que muda de forma, aparência e lugar. Ela está aprisionada pelas circunstâncias de um tempo-desejo-lugar no qual as ilusões prevalecem, mas pode ser também sábia e autodefinida — debitando ideias complexas na forma de conversas casuais como as que temos com os estranhos com quem nos cruzamos na rua.

A rodagem começou na terra natal de Alexandre, na região de Tessalónica e Pela, no norte da Grécia, com uma excursão à ilha de Samotrácia, local de importância mítica para os seus pais e, por extensão, para Alexandre. Cenas adicionais foram filmadas em várias ilhas e na cidade de Atenas. A segunda fase de rodagem terá lugar na Primavera de 2020, introduzindo personagens que se cruzaram com Alexandre antes de ele partir na sua demanda imperial. O objectivo será chegar aproximadamente a uma hora de filme editado para o segmento dedicado à Grécia, antes de seguir para outra parte do histórico percurso das suas batalhas.

Carlos Manuel Álvarez

As festas melancólicas de Havana

Para muitos, Havana, cujos 500 anos de fundação agora se comemoram, é um divertimento fácil, uma fuga ao tempo, uma miragem do mar, uma música que não cessa. Para o escritor e jornalista cubano Carlos Manuel Álvarez, colaborador regular de jornais como o *New York Times* e o *El País*, que vive fora e havia regressado à sua cidade para se divertir, Havana voltou a ser «uma cidade de muitas tristezas soltas». Diz ainda que «o dia em Cuba continua a ser comunista, mas a noite é cada vez mais neoliberal». Nesta sua evocação de Havana, passa uma memória luxuriante e melancólica, e corre um vento que dissipa as ondas que se desfazem no muro do Malecón.

Ao longo do texto:
Fotogramas de *Salut les Cubains!*,
Agnès Varda, 1963



Eu tinha chegado a Havana na noite anterior, num voo de muitas horas, e nesse dia saí cedo para a rua. Desci pela Avenida 26, em Vedado, atravessei a Línea e entrei no Malecón perto da fortaleza de La Chorrera. O animal felpudo da tristeza tinha caído sobre mim durante a madrugada. Não percebia porquê, nada tinha feito para me sentir assim.

*

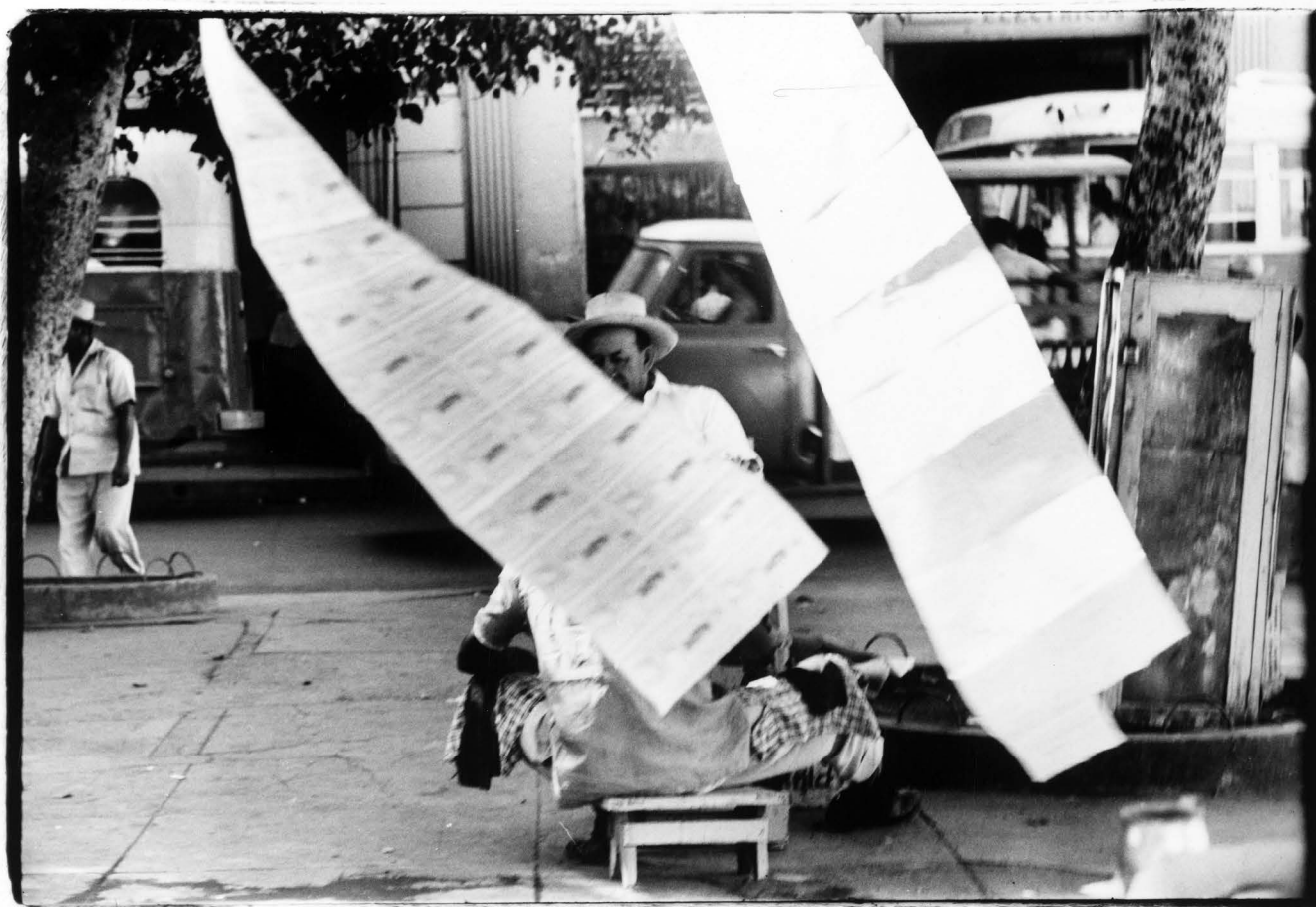
Tinha voltado à minha cidade apenas para me divertir, que é a única razão pela qual costumo regressar a Cuba. No entanto, tudo estaria provavelmente relacionado com isso: para nos divertirmos, temos de procurar lugares fora do mapa dos nossos afectos, cidades com as quais não mantemos uma relação demasiado estreita. A moléstia e sentimentos afins, que nos atacam sem o termos propiciado, são os sintomas mais reveladores de que pertencemos a um lugar e de que, a esse lugar, há que pagar um dízimo sentimental.

*

A tristeza é uma fera que investe de noite e eu pensei, naquela manhã, conseguir deixá-la estendida em qualquer canto da cidade, como quem se desfaz irresponsavelmente de um animal de estimação para que outro o acolha, ou para que ninguém o acolha e o animal vagueie por aí, até que a chuva e o calor o matem de fome e fique então no ar essa espécie de cheiro a orfandade e salitre e corpo velho. Havana é um pouco isso, para quem a conhece. Uma cidade de muitas tristezas soltas.

*

O Malecón estava estranhamente molhado àquela hora. O mar parecia ter galgado durante a madrugada, mas estávamos em meados de Abril e o mar de Primavera nas Caraíbas é sempre calmo, um mar em repouso, uma besta adormecida que não ultrapassa os limites, como era de facto o mar que tinha então à minha frente. Naquele instante, percebi ainda menos o enredo em que a cidade me estava a envolver, oposto aos meus interesses e à minha vontade.



"Havana, uma cidade ao nível do mar, conserva proporções razoáveis para a sequência do passo humano. Ainda cabem nela o ritmo e a cadência bípedes."

*

Havia vários pormenores que, embora parecendo insignificantes, apontavam para a desordem. De repente, podia bem ser eu aquele homem que regressa a casa após uma viagem de fim-de-semana e imediatamente detecta que alguém lhe invadiu a propriedade durante a sua ausência. Alguém que não roubou nada, não partiu um único vidro, não retirou nenhum quadro nem arranhou qualquer parede. Não havia na casa nada de anormal, mas sentia-se o bafejo deixado pela presença de alguém, e algumas cadeiras ou adornos tinham sido ligeiramente mudados de lugar.

*

Pus-me a caminhar para encontrar uma brecha na neblina. Em tudo há uma fenda e é assim que a luz entra, diz Cohen. Não era algo que nunca tivesse feito quando vivia na cidade. Talvez porque o calor duplica as distâncias e, sob o céu de Havana, um quilómetro parecem dois. Como toda a gente, eu costumava passar muito tempo nas paragens de autocarros. Depois, já não tão jovem e com dez pesos no bolso, lutava até à exaustão para apanhar um dos carros americanos que faziam de táxis colectivos. Dura batalha essa.

*

Havana, uma cidade ao nível do mar, conserva proporções razoáveis para a sequência do passo humano. Ainda cabem nela o ritmo e a cadência bípedes. No entanto, nunca aproveitei tal vantagem, e nunca ninguém me disse — porque ninguém sabia — que devia fazê-lo. Caminhar, desse por onde desse. Cansados e com fome, mas caminhar.

*

Passávamos horas à espera de que algo nos salvasse, um autocarro ou um cataclismo, tanto fazia. Deixávamo-nos levar pela sonolência das cinco da tarde debaixo de uma casita de cimento em qualquer canto da cidade, quer fosse no Cerro ou no Marianao, e ruminávamos a nossa frustração sem nada fazer, deixando que a pele nos enrudecesse e amargasse o coração de carne da inocência.



"Em Cuba, há um momento no qual todos os lugares voltam ao mesmo lugar, em que não se avança nem se retrocede, mas em que nos movemos na estagnação."

*

Queríamos que alguém nos levasse a alguma parte e pensávamos ir de um lado para outro, mas, na verdade, depois de tanta espera, apenas podíamos chegar a um sítio de onde já tínhamos vindo. A casa, a escola e o trabalho eram a mesma coisa. Em Cuba, há um momento no qual todos os lugares voltam ao mesmo lugar, em que não se avança nem se retrocede, mas em que nos movemos na estagnação. Se fores a pé, demoras mais, mas envelheces menos. Era preciso ter em conta a raiva que invadia os habitantes de Havana quando nenhum autocarro passava, ou quando os que passavam iam cheios. Devíamos ter montado nessa mesma raiva e conduzi-la nós mesmos, transportando-nos sobre a sua garupa a todos os lugares. A espera sem propósito é um ácido que derrete o plástico da juventude.

*

Avancei então pelo Malecón, pisando cuidadosamente o musgo húmido e escorregadio do muro. Àquela hora da manhã, o sol tinha um efeito fantasmagórico sobre as coisas, que pareciam prematuras. Encontravam-se desfocadas, como se tivessem sido arrancadas à força do ninho da noite.

*

Tinha saído de Cuba há quase quatro anos, levado pela cólera nacional do êxodo, e Havana encolhia com cada um dos meus regressos. Parecia-me cada vez mais uma aldeia, tão dócil, tão nada. Tinha agora um apartamento na Cidade do México, a mãe das desproporções, e as perspectivas tinham-se alterado na minha cabeça. Os sentidos, elásticos, eram mais permissivos, e a minha ideia de proximidade incluía agora infinitamente mais quilómetros. A terra continental ensinava-nos que, por maior que seja uma ilha, tudo nela é perto entre si.

*

Na primeira vez que cheguei a Havana, contudo, também me pus a caminhar. Mas caminhei porque me parecia enorme, de uma magnitude tal que só a capital das tuas ilusões pode ter. Era aquele sítio que durante anos se cozinha a lume brando com o pavio da imaginação, onde a mente se escapa à espera da chegada do corpo, para finalmente juntos explodirem.



*

Tinha acabado de ingressar na universidade, após uma vida confinado à província, e caminhava pelas ruas principais, guiado pelo tumulto. O meu medo não me permitia entrar no sistema circulatório da cidade. Sentia que não conseguia pertencer nem entender os códigos internos, os sinais de trânsito, as estradas e os atalhos do costume. Por isso, caminhava.

Aquela Havana, a Havana imensa, era fruto da sobrevivência e da escassez. E esta de agora, a aldeia, também o é. Eu estava de visita para me enfiar na sua noite, repleta de grandes e frívolas festas. Festas muito sedutoras e convencidas de si mesmas. O dia em Cuba continua a ser comunista. É linear, cansativo, faz suar, consome, e até as pessoas com dinheiro têm dificuldade em adaptar-se ao ritmo que o dia impõe. Mas a noite, embora também nos consuma e faça suar, é cada vez mais neoliberal.

*

Pode dizer-se que o dia é o passado e que, de certa forma, a noite antevê o futuro, ou o afã de encontrar uma saída sem demasiado esforço, um buraco através do

qual as pessoas se escapam sem fugir. Entre esses dois tempos impossíveis, move-se um país em que nada parece acontecer em tempo real. Todas as notícias, por exemplo, da fome ou da escassez de produtos nas lojas cubanas, já circularam anteriormente.

*

A noite está infestada de estabelecimentos privados de média dimensão, agora autorizados, que se construíram com base numa ideologia conservadora, sinais do capitalismo de Estado que como uma tímida vanguarda surgem sobre a paisagem do estalinismo nacional e denunciam a cor da única pele de relevo que poderia existir debaixo desses escombros.

*

São os espaços que mais eficazmente materializam num êxito comprovado a ideia de que a política é uma coisa aborrecida da qual se encarregam o Castrismo e o exílio de Miami, algo de que já não precisamos para viver bem. Há clubes, centros culturais recreativos, galerias de arte e armazéns abandonados convertidos em espaços para *cocktails* ou exposições de natureza diversa.

*

A publicidade destas empresas vende uma série de coisas desejadas e aparentemente ao alcance de todos, sem passar pelo osso do sistema nem das



"O dia em Cuba continua a ser comunista. É linear, cansativo, faz-te suar, consome-te, e até as pessoas com dinheiro têm dificuldade em adaptar-se ao ritmo que o dia impõe. Mas a noite, embora também nos consuma e faça suar, é cada vez mais neoliberal."

suas relações sociais. Algo mais ou menos próximo daquilo a que Mark Fisher designou como «as protuberâncias semióticas [que] parasitam o que outrora foi o espaço público».

*

A luxúria possui um ponto clandestino e nestas festas de Havana há algo intrinsecamente ilegal, ou haveria talvez que dizer imoral, se é que podemos falar das festas nestes termos. Essa imoralidade ou ilegalidade é explicada na medida em que se trata de celebrações embaladas a vácuo, como um enxerto cujo relato desfigura o rosto da realidade. Não o maquilha, como costumam fazer as festas, mas apaga-o directamente.



"Os bacanais eram austeros, organizados, o que talvez explique o porquê de nós, os estudantes da residência, sabermos que as nossas festas nocturnas, improvisadas, não eram as festas amnésicas que se supõe."

*

É por isso que eu gosto delas. Pela evasão, porque parecem não dever nada a ninguém.

*

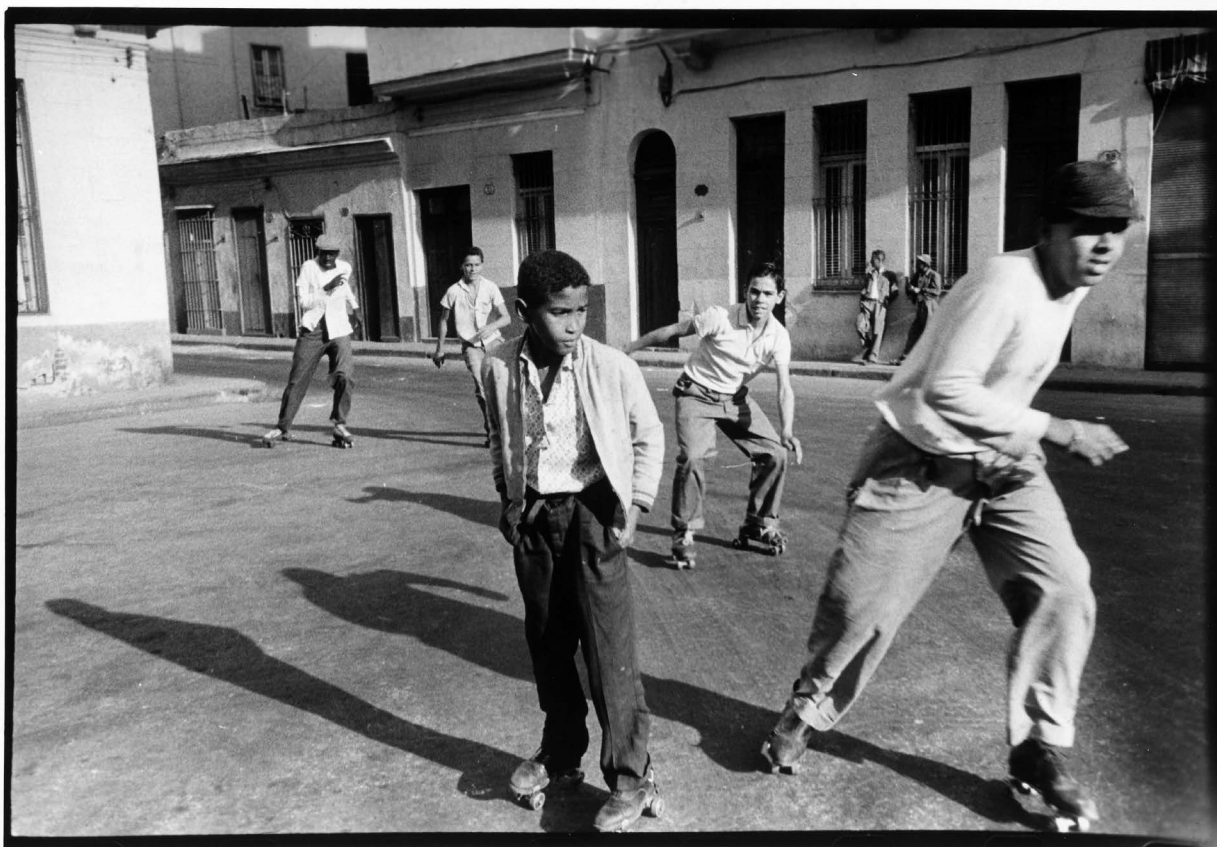
A tristeza daquela manhã do meu último regresso devia ser, então, uma tristeza muito política. O azul do mar de Havana era irreal, feria os olhos, e eu senti sob o peso do dia, enquanto avançava pelo Malecón, que a tristeza diminuía, que se tornava consciência. Mas a cor do mar continuava a ser um grito e de repente tudo adquiriu uma harmonia secreta, palavra, cor e ideia. Porque a tristeza, quando se reduz, converte-se em melancolia. Recordei também uns versos de Jorge Eduardo Eielson onde a melancolia é descrita como «essa antiga doença violeta».

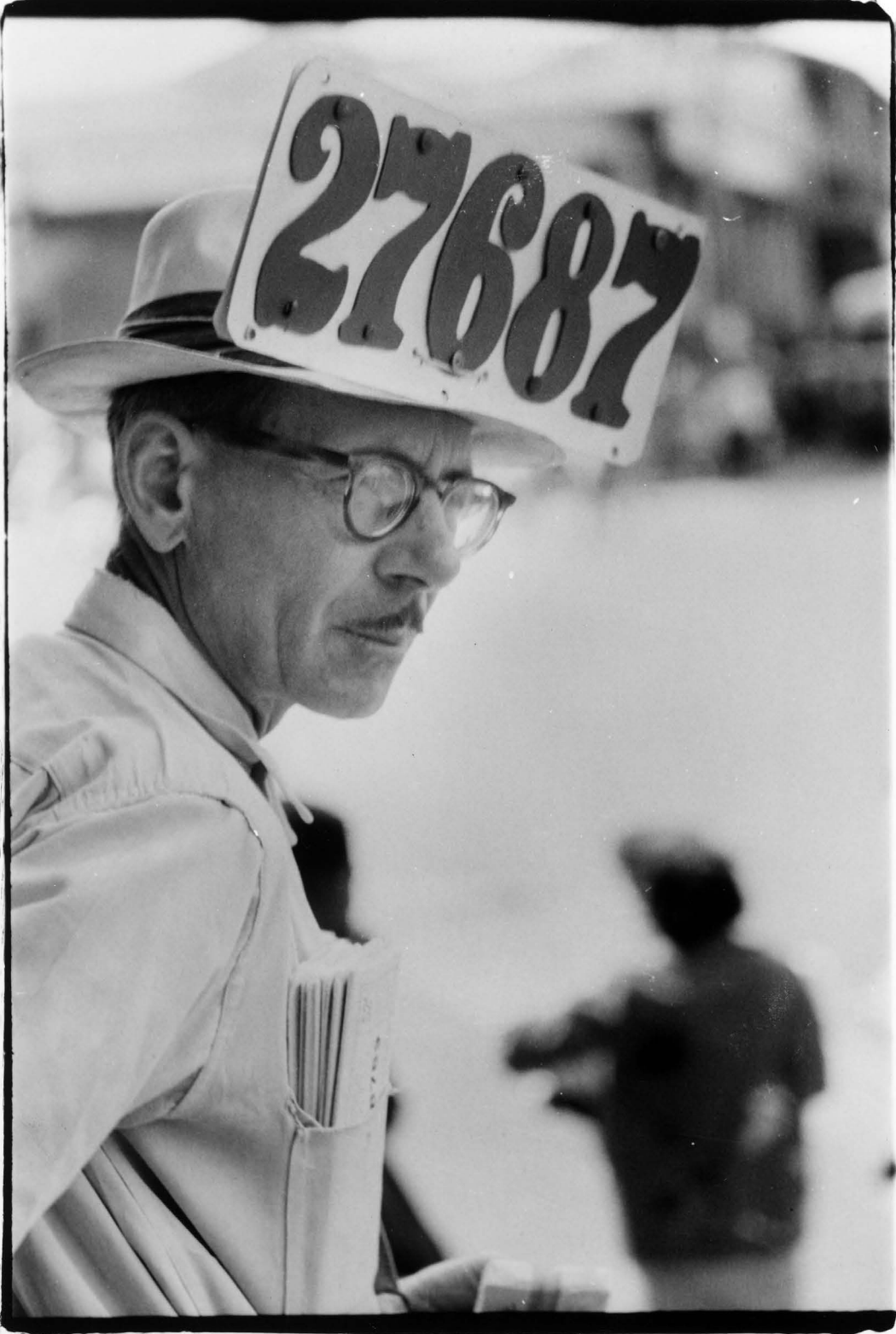
*

Em frente, no cruzamento das ruas F e 3.^a, estava a residência de estudantes, um prédio de 24 andares onde vivi durante os cinco anos da universidade, entre 2008 e 2013. Soube imediatamente que os papéis se tinham invertido. Tinha dinheiro no bolso e já não era aquele que olhava a partir do prédio, mas sim o objecto observado.

*

De qualquer forma, guardo uma imagem marcante daqueles anos. Nessa época, as festas ocorriam até pouco antes de uma hora que nunca era a mesma e que nunca sabíamos dizer qual era. Havia álcool belicoso e um sentido colectivo da diversão e sexo ocasional e música e mais coisas precárias que tinham obrigatoriamente de nos acontecer, se é que queríamos realmente ser merecedores da dádiva recorrente da cidade. Uma Havana, naquele momento, muito da geografia e do corpo e da pele.





*

Os bacanais eram austeros, organizados e levados a cabo com pouco, o que talvez explique o porquê de nós, os estudantes da residência, sabermos que as nossas festas nocturnas, improvisadas, com bebidas destiladas em alambiques artesanais, não eram as festas amnésicas que se supõe e que pelo bem da nossa saúde devíamos ter.

*

Ao fim e ao cabo, vamos a uma festa não só para esquecer algum acontecimento prévio ou para relaxar de algo que esteja por acontecer, mas também para não estabelecer laços demasiado fortes com o tempo real da celebração. Basicamente, vamos a uma festa para não a recordar. No entanto, nas festas da residência, costumava pairar uma presença bastante desagradável: o reconhecimento, já durante o evento, do quisto da memória.

*

Nós, estudantes, parecíamos entender perfeitamente que, mais do que festas, se tratava de rituais, e numa dessas ocasiões acordei na varanda do meu apartamento. As ondas desfaziam-se no muro do Malecón e o vento dissipava-as de seguida. Os relógios marcavam a hora que eu pensava que deviam marcar e na televisão iniciavam os programas que deviam iniciar. Não havia qualquer embarcação na linha do horizonte.

*

A luz cobarde da manhã começou a piscar, como as luzes de uma discoteca gigante ou como uma lâmpada com mau contacto. Vi dois ou três pontos insignificantes. Não estrelas, mas germes, buracos ou pequenos rasgos, como se o tecido do céu tivesse passado tempo sem ser usado e, uma vez tirado do gavetão, se tivessem descoberto os estragos.

*

Eram esses os dias breves e predilectos de Dezembro e Janeiro, sempre o princípio do Inverno em Havana. Uma estação que nunca passava desse ponto, nunca acabava de desembarcar. Tínhamos de permanecer muito atentos para assistir a um espectáculo assim. O mar cinzento, encrespado, cuja superfície se movia como a lona que escondia debaixo e que resistia com dificuldade ao impulso de mil corpos inchados pela água, desesperados por se lançarem como nunca sobre o território da sua antiga cidade.

*

Isso foi o que aprendi naquela época e que agora parecia disposto a esquecer. Esse desamparo e esse amor. E talvez apenas isso seja justo, necessário e estranhamente belo voltar a dizer.



Bernardo Futscher Pereira

Churchill: Guia de leitura

Desde muito jovem e durante toda a vida, Churchill escreveu para falar do mundo, da Grã-Bretanha e de si próprio. Um dia, afirmou que a história lhe seria generosa, pois tinha a intenção de ser ele a escrevê-la. Quando foi atribuído o Prémio Nobel da Literatura ao grande vencedor da Segunda Guerra Mundial, punha-se em evidência uma obra sem a qual o homem e a audácia dos seus actos não se compreendem. Diplomata e historiador, Bernardo Futscher Pereira faz, a partir dos livros do «velho leão» e também dos livros que muitos escreveram sobre ele, um *outro* retrato de Winston Churchill.



Quando recebeu o Prémio Nobel da Literatura, em 1953, Winston S. Churchill ficou ligeiramente decepcionado. À beira de completar 80 anos, outra vez primeiro-ministro, estava obcecado pelo perigo do apocalipse nuclear e sonhava esconjurá-lo, promovendo uma cimeira de alto nível entre Washington e Moscovo em que seria o grande mediador. O prémio a que verdadeiramente aspirava era o da Paz.

É compreensível que um senhor da guerra, cujas ordens causaram milhares e milhares de mortes, aspire a ser reconhecido, no final da sua prodigiosa vida, por uma distinção que consagra ao serviço da paz esses imensos sacrifícios. O prémio, no entanto, era justo. A fama que ardentemente ambicionava, e que lhe abriu as portas do poder e da glória, Churchill conquistou-a primeiro como jornalista. E ao longo da sua vasta e variada carreira política, teve sempre a mesma profissão: escritor. Era o seu ganha-pão. Da alta aristocracia inglesa, não tinha grande fortuna. Os charutos cubanos, a colecção de uniformes e chapéus, a casa de campo, o *champagne* francês e o indispensável *brandy*, as secretárias e os mordomos, as férias na Riviera e em Marraquexe, as noites no casino, os cavalos, os excessos e extravagâncias que fazem dele uma personagem de charme e fantasia eram largamente suportados pela sua actividade literária, paga, desde muito cedo, a peso de ouro.

Winston Churchill,
Bottlescape, c. 1926



"Da alta aristocracia inglesa, não tinha grande fortuna. Os excessos e extravagâncias que fazem dele uma personagem de charme e fantasia eram suportados pela sua actividade literária, paga, desde muito cedo, a peso de ouro."

Churchill escreveu — mas sobretudo ditou, depois de jantar, semi-inebriado — milhões de palavras. Pela escrita, combateu, julgou, ilustrou e fixou o seu lugar na história. Sobre ele, já se escreveram muitos mais milhões. É esse vasto continente que tenho vindo a explorar nos últimos 35 anos. A paixão foi-me inculcada pelo magnífico primeiro volume da biografia de William Manchester, *The Last Lion*. Para quem se queira aventurar nessa viagem, ou comparar notas a meio do percurso, deixo aqui um guia de leitura, necessariamente pessoal, sobre o que ele escreveu e o que se escreveu sobre ele.

O QUE ELE ESCREVEU

A minha obra favorita de Churchill é *The World Crisis*, a sua épica e comovente narrativa da Primeira Guerra Mundial, seus antecedentes e sequelas. Li-o vorazmente, em 2008, de uma ponta à outra, na reedição da Penguin.

O livro foi publicado nos anos 20, em cinco grossos volumes, o primeiro em Abril de 1923 e o último em Março de 1929. Churchill começou a escrevê-lo num momento baixo da sua carreira política. Em Novembro de 1922, com 47 anos de idade, tinha perdido lugar no Parlamento, onde tivera assento sem interrupções desde 1900. A sua reputação ficara manchada pelo fracasso da operação dos Dardanelos, nos estreitos de Constantinopla. Era considerado brilhante, mas errático, um génio, mas de pouca confiança. Em descanso na Riviera, lançou-se num exercício apaixonado de justificação do seu papel no conflito, o maior e mais mortífero que atingira a humanidade.

Pouco importa que o livro seja uma mistura de «verdades, meias verdades e afirmações dúbias» como alguém lhe chamou. Misto de autobiografia e narrativa histórica a quente, *The World Crisis* é um soberbo fresco sobre o conflito nas suas múltiplas dimensões, um tratado sobre a arte e as dificuldades de governar, uma crónica detalhada, política e militar, de múltiplos incidentes da guerra, em particular nos mares, uma evocação vívida das grandes personalidades que nela desempenharam papéis de relevo, contada por um protagonista político que a tudo assistiu e em tudo participou.

A obra abarca o período de 1911 a 1922, durante o qual Churchill esteve quase sempre no Governo, em pastas directamente ligadas ao esforço de guerra, com apenas um breve intervalo, em 1916, quando foi forçado a demitir-se e optou, durante breves meses, por regressar ao serviço activo, comandando um batalhão na Flandres.

Os primeiros dois volumes, publicados em 1923, são uma longa e persuasiva apologia da sua acção como First Lord of the Admiralty, cargo que ocupou de 1911 a 1915 e, de novo, quando regressou ao poder em Setembro de 1939, antes de se tornar primeiro-ministro em Maio de 1940. Churchill comanda o ramo mais poderoso das forças armadas britânicas, a esquadra que domina os mares e garante os fluxos comerciais e humanos entre as diversas partes do império. É essa esquadra que, em 1915, ano negro em que «pride was everywhere to be humbled, and nowhere to receive its satisfaction» — sonora redundância, típica do seu estilo —, lança ao assalto do estreito de Constantinopla, numa tentativa de, num só golpe, arredar da guerra o Império Otomano e, num vasto movimento de flanco, juntar forças com a Rússia e encontrar uma saída para a insuportável e trágica mortandade da frente na Flandres. O segundo volume é inteiramente dedicado à defesa e justificação desta operação, que o desacreditou e afastou do Governo, um exame forense das inúmeras decisões e indecisões que conduziram à derrota na batalha da baía de Suvla, perdida, na sua opinião, pela incompetência e inércia do almirante de Robeck, incapaz de arriscar os seus preciosos mas obsoletos navios no assalto que poderia ter mudado o curso da história.

Contados por um artista menor, o livro poderia ser uma colecção de episódios hoje sem interesse. Nas mãos de um supremo estilista da língua inglesa, é uma evocação vívida e emocionante dos dilemas, das dificuldades, das estratégias, dos erros, dos acertos, das confusões, das contrariedades e das tragédias da empresa. A prosa portentosa sustenta a narrativa com a sua cadência larga, rolando em grandes vagas, em harmonia com a dimensão épica dos acontecimentos que narra.

Como sempre sucedeu ao longo da sua carreira, responsabilidades políticas interromperam o labor literário. Em 1924, Churchill voltou à ribalta. Regressou ao Partido Conservador que trocara pelo Partido Liberal em 1904. O primeiro-ministro Stanley Baldwin nomeou-o Chancellor of Exchequer após as eleições em Setembro desse ano. Em acumulação de funções, Churchill só conseguiu publicar o terceiro e o quarto volumes em 1927, e o último em 1929, *The Aftermath*, omitido da edição da Penguin. Aqui são preponderantes o colapso dos impérios da Europa Central, as negociações em Versailles, a Revolução Russa e a guerra civil em que Churchill tomou veemente partido, o desmembramento do Império Otomano e, sempre como pano de fundo, o intratável problema da Irlanda, que dominou a política britânica antes e depois da Grande Guerra, e volta hoje a atormentá-la.

The World Crisis foi bem recebido, mas não teve na época o sucesso de vendas que merecia. A sua influência perdurou por canais ocultos. O primeiro volume foi a grande fonte de inspiração para a obra-prima de Barbara Tuchman, *The Guns of August*, livro favorito de John Kennedy, ele próprio um grande admirador e discípulo de Churchill, cujos exemplo e oratória sempre procurou emular.

O maior *best seller* de Churchill foram as memórias da Segunda Guerra, publicadas em seis volumes entre 1948 e 1953. Porém, já não têm a mesma intensidade e sopro épico de *The World Crisis*. O livro é um produto colectivo: resenhas históricas escritas por assistentes e revistas por Churchill, uso e abuso de documentos, narrativas ainda influenciadas por conveniências políticas que obrigam a omitir ou disfarçar muita coisa. Vale a pena, ainda assim, ler o primeiro volume,

The Gathering Storm, um depoimento comovente da sua angústia e impotência política nos anos 30, quando estava profundamente isolado.

Ausência de responsabilidade política e apertos financeiros tornaram esses anos particularmente fecundos do ponto de vista literário. Especulador inveterado, Churchill foi duramente atingido pelo *crash* de Wall Street em 1929. Em 1930 estava a escrever «por todo o lado», com contratos para três livros e inúmeras colaborações em jornais, para recompor a sua vida financeira. Foi nessa década que produziu a sua obra de maior valor académico: *Marlborough: His Life and Times*, o monumental estudo em quatro densos volumes dedicado a John Churchill, primeiro duque de Marlborough, seu antepassado e vencedor de Luís XIV. Confesso que não penetrei para lá das primeiras 200 páginas, primorosas e exaustivas.



Yousuf Karsh, 1941

"Misto de autobiografia e narrativa histórica a quente, *The World Crisis* é um soberbo fresco sobre o conflito nas suas múltiplas dimensões, um tratado sobre a arte e as dificuldades de governar."

My Early Life, a autobiografia da juventude, é mais um resultado das suas dificuldades financeiras. Publicado em 1930, tem um tom algo contido, como se um inato pudor impedisse Churchill de narrar as suas circunstâncias pessoais com a exuberância com que descreveu os grandes acontecimentos em que participou. O livro, muito bem recebido, revisita episódios já evocados nas obras de juventude: *The Story of the Malakand Field Force*, sobre as suas experiências no Afeganistão; *The River War*, sobre a guerra no Sudão, em que participou na última carga de cavalaria de sabre desembainhado da história militar britânica; *London to Ladysmith via Pretoria*, sobre a guerra dos Bóeres; e o seu único romance, *Savrola*.

Data também dos anos 30 o contrato para escrever *The History of the English Speaking Peoples*, que Churchill apenas conseguiu honrar quase 20 anos depois. A obra, publicada em quatro volumes entre 1956 e 1958, lê-se ainda com agrado, mas está longe da densidade de *Marlborough*. Tem, no entanto, alguns capítulos de especial penetração e uma descrição da Guerra Civil Americana que fez escola durante muitos anos em West Point.

Não é possível, claro, ignorar os discursos que marcaram a diferença nos momentos decisivos de 1940. Eram obras literárias, longamente ensaiadas, redigidas numa espécie de verso livre, para facilitar a memorização — pois Churchill tinha uma memória fenomenal e aprendia de cor os seus discursos. A oratória inspiradora dos anos 40 entrou há muito no domínio dos *clichés* — «blood, sweat and tears», «never have so many owed so much to so few»; mas mesmo nos anos 30, quando Churchill estava isolado, a Câmara dos Comuns nunca deixou de considerar os seus discursos um espectáculo teatral de primeira ordem. Os ataques fulminantes aos governos de turno, incapazes de travar a ascensão de Hitler, fizeram história. Eis um exemplo, colhido no ano de 1936, sobre o governo de Baldwin, que vive «a strange paradox, decided only to be undecided, resolved to be irresolute, adamant for drift, solid for fluidity, all powerful to be impotent».

Depois, há a massa de artigos para jornais e revistas, que Churchill produzia para ganhar dinheiro. Estreou-se no jornalismo, aos 21, com uma peça a descrever a experiência de estar pela primeira vez debaixo de fogo. Um ano depois, já negociava arduamente o preço dos seus artigos, citando Dr. Johnson: «no one but a blockhead ever wrote except for money». Em poucos anos, tornou-se o jornalista mais bem pago da imprensa inglesa. *Great Contemporaries*, publicado em 1937, reúne algumas das melhores peças deste jornalismo, uma série de tributos, memórias e evocações de grandes políticos, comandantes, escritores e outras celebridades com quem conviveu ao longo da vida.

Policy of War.

if a date is fixed the strategy fixed

Balkan Block vital.

Situation in Spain

Greece

Turkey

Roumania }
& Bulgaria }

U.S.

When are we
over

Securing
salvo.

but what
recomm.

was up to
us

Speed

Russia. to go on with imp balance

Are we doing all we ought? Conscience.
M of S.

Fleet disarray.

we can do this - but it
ought to be done before crisis

Setbacks

Another how impending

all mobilizing

gone with our great life here.
a great price to pay so fast a
pace.

Discourse

Two crises about Italy.

1. ~~How~~ not was interest in a
he is not in a
month struggle England France

2. Garibaldi's interest is
is set Italy is
interest is was
before is was
in myself
over the with France
he own of
has fulfill

all sympathies with Neville
Dillon a Disrupt.
who has been a serious threat
decided by the British
in whom he particularly
trusts, & in whom as to trust
France knows his high nature
his desire for peace.
but we all sympathize with him
but sympath. with France too

Rascunho do discurso de Churchill ao Parlamento britânico no dia 13 de Abril de 1939, com o qual apresentou a sua visão da Europa e do Reino Unido, alertando para os «tempos sombrios» que se aproximavam.

Churchill inscreve-se numa categoria de historiadores — pouco em voga na era relativamente pacífica em que vivemos — para quem a guerra é o motor central da aventura humana. Como historiador, combina um conhecimento enciclopédico da arte militar com uma visão dos píncaros em que todos os factores políticos, militares, económicos, psicológicos e culturais se fundem na grande estratégia, inseparável, por fim, da política. A guerra era o seu elemento natural e, apesar da compaixão que era capaz de sentir pelo inimigo, era nela que encontrava o prazer supremo e a maior sensação de plenitude e vida. Em 1915, confessava à mulher de Asquith que não trocava por nada deste mundo esta «gloriosa, deliciosa guerra». Em criança, brincava com profunda seriedade com um gigantesco exército de soldadinhos de chumbo. Quando teve de escolher uma carreira, optou pelo exército. Não descansou enquanto não se encontrou debaixo de fogo. Nenhum risco lhe parecia excessivo. Na sua vida, quis compulsivamente viver o mito do herói.

Como escritor, Churchill foi profundamente influenciado pelas técnicas do melodrama em voga nos palcos dos teatros de Londres que assiduamente frequentava. O fascínio pelo grande homem que, num golpe de génio, produz uma reviravolta inesperada numa situação perdida é um elemento constante na sua obra. Esse culto do indivíduo, da sua grandeza e singularidade, e da sua capacidade, pela vontade e pelo génio, de alterar o curso da história, não está em voga na era da igualdade em que vivemos. Porém, era nesse espelho que Churchill se via e se revia. Quem poderá hoje negar a importância do seu papel?

O QUE SE ESCREVEU SOBRE ELE

Que livros, que não os dele, podem fazer justiça à personagem e competir, em estilo, com as suas próprias narrativas?

Começamos pelas biografias. A primeira que li, de William Manchester, é um romance de aventuras e um fresco da sociedade britânica no apogeu do império, digno de Alexandre Dumas. *The Last Lion*, com uma capa em que Churchill aparece, na flor da juventude, com o uniforme vermelho e dourado dos Fourth Hussars, o regimento de cavalaria em que serviu na Índia, narra, com incomparável vivacidade e detalhe, o período de 1874 a 1932.

Aguardei impacientemente o segundo volume, *The Caged Lion*, que saiu em 1988. Foi uma decepção. Era desproporcionado em relação ao primeiro. As mesmas 700 páginas que tinham coberto quase 60 anos da vida do protagonista serviam agora apenas oito e paravam abruptamente no momento decisivo, quando Churchill, com 66 anos, chega finalmente ao poder supremo. Infelizmente, Manchester não teve saúde para completar a obra e o terceiro tomo, publicado muitos anos depois por David Reed, não tem o mesmo fulgor.

Num só volume, existem duas biografias de referência: a de Roy Jenkins, publicada em 2001, e a de Andrew Roberts, publicada em 2018. Jenkins — o único inglês a presidir à Comissão Europeia — tem a vantagem de ter vivido grande parte do período que descreve. Aborda o tema com a sabedoria da idade e a experiência que resulta de uma longa carreira política. Os seus juízos são seguros e incisivos. Jenkins é de uma geração para quem Churchill foi, ainda, uma figura de carne e osso, que suscitava ódios tão tenazes como as devoções que inspirava.

"Mesmo nos anos 30, quando Churchill estava isolado, a Câmara dos Comuns nunca deixou de considerar os seus discursos um espectáculo teatral de primeira ordem. Os ataques fulminantes aos governos de turno, incapazes de travar a ascensão de Hitler, fizeram história."

A sua agressividade, mania da publicidade e aventureirismo sem freio inspiravam as maiores desconfianças. Jenkins sabe, como ninguém, pôr a personagem em contexto e dissecar as inúmeras controvérsias em que Churchill se viu envolvido. Roberts é historiador e biógrafo profissional, com um conhecimento excepcional, mas remoto, do período que descreve. O seu controlo das fontes é total e o livro está recheado de saborosas anedotas e citações.

De evitar é a biografia oficial de Churchill, em oito grossos volumes, que descreve hora a hora a vida do nosso herói, excepto porventura os dois primeiros, escritos pelo seu filho, Randolph Churchill. Martin Gilbert, o biógrafo oficial, é sem dúvida o maior especialista de Churchill e o seu imenso trabalho académico é insubstituível para quem se queira dedicar ao assunto. É, no entanto, um escritor sem faísca. Interminável sucessão de factos, os seus livros são um exemplo de seca prosa académica, sem cor nem brilho.

Para lá das biografias, há evidentemente os relatos contemporâneos, em que Churchill ainda é apenas Winston. Adorei os de Harold Nicholson e de Duff Cooper. Eis o que diz Nicholson sobre a primeira aparição de Churchill na Câmara dos Comuns em 26 de Setembro de 1939, após ter regressado ao governo: «he sounded every note from deep preoccupation to flippancy, from resolution to sheer boyishness. One could feel the spirits of the House rising with every word».

Dos seus colaboradores mais próximos, que registaram as suas falas, há uma abundante safra. Quem melhor que o seu médico para revelar as fragilidades, as oscilações de humor, até mesmo os períodos de desânimo e depressão que acometiam o nosso herói quando estava afastado do poder ou quando o corpo desfalecia? Moran acompanhou-o de 1940 até à morte e penetrou, mais do que ninguém, na sua intimidade. Os seus diários, pouco apreciados pela família quando foram publicados em 1966, descrevem Churchill no último quartel da sua vida, na guerra, brutalmente arreado do poder em 1945, de novo no poder na primeira metade da década de 50 e, por fim, no ocaso da velhice. Fonte indispensável mas de leitura menos agradável são os diários de Colville.

Há em seguida os livros de memórias. Logo após a sua morte, em 1965, Violet Bonham Carter recordou-o no esplendor da juventude, em *Winston Churchill as I Knew Him*. A filha do primeiro-ministro Asquith, ofuscada pelo seu brilho

incandescente, apaixonou-se por ele à primeira vista em 1906, no jantar em que ficaram lado a lado que relata logo no primeiro capítulo destas memórias. Reinava Eduardo VII, de quem a mãe de Churchill, uma americana rica, era cortesã. Churchill militava no Partido Liberal de Asquith e Lloyd George, que alcançara uma vitória histórica nas eleições desse ano.

Há, ainda, as monografias. Em 2016 saiu *Hero of the Empire*, de Candice Millard, retrato atmosférico das aventuras de Churchill na guerra dos Bóeres, entre Novembro e Dezembro de 1899, que lhe abriram as portas da fama e da carreira política na Grã-Bretanha. A descrição detalhada que faz do comportamento de Churchill põe em relevo a sua bravura incrível na juventude, impaciência em chegar à frente de batalha, os riscos temerários que correu, exposto a fogo cerrado durante hora e meia, antes de se render, braços no ar, e de ser capturado, o heroísmo que lhe foi reconhecido logo pela imprensa e, por fim, a ambição cega de transformar a humilhação e a vergonha da prisão em honra e glória, que o leva a empreender uma fuga rocambolesca da prisão em Pretória, após um mês de cativeiro, «a scheme of desperate and magnificent audacity».

Blitz no Sul de Londres, 1940



"Churchill inscreve-se numa categoria de historiadores — pouco em voga na era relativamente pacífica em que vivemos — para quem a guerra é o motor central da aventura humana."



Os famosos autocolantes vermelhos «Action this day» [Resposta imeditada] que Churchill usou durante a guerra como forma de classificar e expedir os seus documentos de trabalho mais importantes.

Churchill, que era já o jornalista mais bem pago da imprensa britânica, tornou-se um herói popular. Depois deste episódio, nunca mais deixou de acreditar que a sorte milagrosa que lhe tinha salvado a vida e permitido escapar o acompanharia para sempre.

No capítulo da micro-história, é digno de menção *Five Days in London*, de John Lukacs, publicado em 1999, que examina os dias cruciais — 24 a 28 de Maio de 1940 — em que o gabinete britânico foi forçado a olhar para o abismo da derrota e a forma como Churchill teve de manobrar contra Halifax para evitar mais uma abordagem a Mussolini, preconizada pelo Foreign Secretary.

Também me diverti imenso com *Churchill et de Gaulle*, de François Kersaudy, publicado em 1990, que reconstrói hora a hora a turbulenta relação entre os dois estadistas; amplamente documentada por registos coevos, é psicodrama com acentos cómicos, crónica de cumplicidades, zangas, amuos e reconciliações que são um tributo à generosidade e imaginação de Churchill perante a anglofobia de de Gaulle. Essa fidelidade de Churchill a de Gaulle tem uma explicação. O primeiro-ministro inglês nunca esqueceu a recusa em aceitar a derrota que o general manifestou nas dramáticas conferências franco-inglesas em Junho de 1940 e se traduziu na sua fuga para Londres a 17 de Junho. Mesmo quando o acha insuportável, recusa-se a abandoná-lo e defende-o perante o cepticismo de Roosevelt, que de Gaulle nunca perdoou.

É esse espírito generoso e indomável que celebra Isaiah Berlin no seu ensaio, *Churchill in 1940*, publicado em 1949. Berlin começa por resgatar a sua reputação literária das críticas de Herbert Read, que considerava o seu estilo oco, pomposo e ultrapassado. Berlin, pelo contrário, considera a prosa sonora e magnífica como reflexo da personalidade do autor e uma emanção da luz interior, guiada pela imaginação, que Churchill projectou sobre o vasto palco da tragédia. Os ingleses passaram a acreditar que eram como ele os descrevia e começaram a actuar como se assim fossem. É uma bela evocação da capacidade de Churchill para criar esse verdadeiro mito fundacional da moderna Grã-Bretanha, a sua resistência solitária a Hitler. As páginas mais luminosas desse ensaio são a comparação entre Roosevelt e Churchill, o primeiro de uma suprema ligeireza e inabalável fé no futuro, o segundo ancorado no passado e guiado pela convicção íntima da grandeza do seu país.

Sobre a velhice de Churchill, tema já para especialistas, o mais revelador e divertido relato é *Chasing Churchill*, escrito pela sua neta, Celia Sandys, que

"No seu tempo, a Grã-Bretanha era o maior império da história. Churchill queria ser o maior homem da Grã-Bretanha. Logo, queria ser o maior homem da história."

conta em pormenor os cruzeiros no iate de Onassis e a violenta irrupção de Maria Callas na vida do armador grego. Recomendo também *The Long Sunset*, do seu último secretário, Anthony Montague Browne, quando Churchill já estava retirado da vida pública.

Seria injusto, por fim, omitir Boris Johnson deste lote. *The Churchill Factor* é uma homenagem bem-humorada por um outro mestre da prosa obviamente interessado em traçar paralelos com o seu herói. Johnson condensa, numa série de capítulos temáticos, diversos episódios em que a sua intervenção foi decisiva. Lembra como Churchill, antes de ser venerado como salvador da pátria, era odiado e detestado por muita gente, considerado um aventureiro que bebia demais e vivia rodeado de amigos de dúbia reputação. Num simples silogismo desvenda o segredo do grande estadista. No seu tempo, a Grã-Bretanha era o maior império da história. Churchill queria ser o maior homem da Grã-Bretanha. Logo, queria ser o maior homem da história. A sua desmedida ambição, melhor servida pelo talento para contar histórias e assumir riscos do que pelos seus juízos, tantas vezes erráticos e impulsivos, era um tirano que não o deixava descansar.

Churchill é figura de outros tempos e não tardará muito a parecer, às jovens gerações, uma personagem tão remota como o duque de Marlborough, seu antepassado, retratado de armadura de ferro, colarinhos de renda e peruca no frontispício da biografia que lhe dedicou. Já em vida, mas ainda nos anos 30, Churchill, inveterado reaccionário, considerou que era homem de outra era, a da rainha Vitória. Os seus preconceitos raciais, nacionais e sociais seriam, hoje em dia, tóxicos. No século XXI, ao apagar-se, aos poucos, a memória das lutas titânicas em que participou, o que resta de Churchill? Em primeiro lugar, o mito, o de uma figura equivalente aos grandes heróis da Antiguidade que, numa carreira cheia de altos e baixos, teve um momento de suprema glória — vivido porém como uma quase insuportável pressão, que o vergava, o consumia, o fazia explodir à mínima contrariedade: de Maio de 1940 e Junho de 1941, quando a Grã-Bretanha esteve sozinha na guerra contra Hitler; resta, creio eu, o seu imenso labor literário, que ficará para sempre como um expoente, ainda que fora de moda, da prosa em língua inglesa; resta, acima de tudo, o exemplo de uma vida transbordante, vivida numa escala e com uma intensidade quase inverosímeis.



Certificado de atribuição do Prémio Nobel de Literatura a Winston Churchill, 1953.

Religião e urbanidade

A cidade contemporânea é habitualmente vista como um espaço civil, profano e laico, que se opõe ao espaço rural, religioso e ritualizado. No entanto, os vínculos entre o espaço urbano e o fenómeno religioso tiveram uma grande importância histórica e continuam activos nos nossos modos de viver a cidade.

«A relação entre cidade e religião

é marcada por uma grande tensão», diz, neste seu texto, Jörg Rüpke, professor universitário alemão, dirigente do Max Weber Centre, especialista em estudos religiosos e autor de várias obras sobre estes temas.

A cidade e a religião devem ser pensadas em conjunto. Isto está longe de ser uma evidência. Fenómenos que podem ser plausivelmente concebidos como acções ou símbolos religiosos já existiam muito antes de haver qualquer forma de aglomerado urbano. A religião precedeu a urbanização, tanto na Ásia Oriental e Sudoeste Asiático, como na Ásia Meridional, em África, ou no continente americano. De igual modo, a religião não é a primeira coisa que nos vem à cabeça quando falamos de cidades. Ruído e densidade, trabalho e prazer, bairros de lata e serviços, e muitas outras associações de opostos coadunam-se melhor com histórias de secularização do que de religiosidade. Esta imagem das cidades industriais foi traçada e disseminada por vários observadores contemporâneos, religiosos, urbanistas e estudiosos (R. A. Orsi 1999: 41), e ainda exerce grande influência em muitos meios de comunicação e discussões. Apesar de muitas das inovações religiosas nas cidades — desde a construção de igrejas paroquiais e a assistência espiritual organizada por movimentos evangélicos, o Exército de Salvação e a YMCA, a formas especificamente urbanas de locais e rituais de reunião, só para referir alguns exemplos no mundo ocidental — se terem desenvolvido em reacção a esta imagem, o planeamento urbano e a investigação académica levaram algum tempo a redescobrir as cidades como locais de imigração e de práticas religiosas da população imigrante e, assim, a voltarem a constatar que a religião é um aspecto importante do urbano.

Como é óbvio, a relação entre a cidade e a religião é marcada por uma grande tensão. Isto já era verdade nos textos religiosos mais antigos. A «Torre de Babel» (Gen 11:1-9) simboliza tanto a cidade como a arrogância dos seus habitantes. Receava-se que a conglomeração de agentes, a sua cooperação e arquitectura, lhes permitisse chegar ao céu. Na Bíblia judaica, e na sua interpretação cristã, a cidade é muitas vezes um sítio suspeito, de pecado e impiedade. Deus deve ser procurado no deserto, na solidão, no Monte Sinai. Esta tradição da Ásia Ocidental, que depois se tornou europeia, tem um equivalente na Ásia Meridional: Buda encontra a iluminação espiritual debaixo de uma árvore, fora da cidade. É a aldeia que oferece a imagem ideal de comunidade social e divisão religiosa do trabalho. Os mosteiros são fundados no campo — embora suficientemente próximos das cidades para permitir, por um lado, a recolha de esmolas e doações e, por outro, a orientação espiritual e a oração.

Esta tensão não se restringe à religião. A consciência urbana não pode ser separada de ideias sobre o seu oposto. É típico da urbanidade pensar-se diferente dos outros, diferente de um oposto, o não-urbano, o «rural». Por outro lado, este oposto pode servir de contra-imagem. Imaginar a vida no campo é uma ilusão — é imaginar um idílio. É fazer a crítica da cidade. Quando Roma, provavelmente a primeira cidade da história a atingir um milhão de habitantes, quis ser governada por um líder verdadeiramente devoto e incorruptível, teve de ir arrancar Cincinato ao campo — do arado para o consulado, reza a historiografia romana.

O recurso a oposições teve consequências para a religião. No antigo mundo helénico, a clara separação espacial e a relação económica de exploração por parte dos habitantes e dos governantes da cidade eram deliberadamente ofuscadas pela ideologia da *pólis*. Restrita a uma minoria de pessoas que gozavam de cidadania plena, realçava-se a unidade desta minoria, independentemente de viverem e trabalharem na cidade ou no campo. O dinheiro e o conhecimento técnico das cidades permitiram a construção de templos no campo e zonas fronteiriças. Além disso, rituais e procissões trouxeram um menor ou maior número de cidadãos a estes lugares. O modelo de cidadania e o direito



Pieter Bruegel,
Torre de Babel,
c. 1563

e rituais de voto (cada vez mais teóricos) também foram transferidos para a cidade romana. Confrontados com o ruído do que seria provavelmente a maior obra de todo o mundo contemporâneo, os poetas do tempo de Augusto sonharam com as ovelhas e o gado que teriam pastado naquele sítio. No primeiro século depois de Cristo, Séneca, o Jovem, político e filósofo, sugeriu que um lugar tranquilo na floresta proporcionava uma muito melhor experiência do divino do que a arquitetura dos templos urbanos.

Afinal, viver na cidade não é nem nunca foi coisa fácil. Vista de longe, a cidade pode parecer muito apelativa, prometendo segurança e oportunidades de trabalho. Primeiro, a segurança. Cidades rodeadas de muralhas é talvez a imagem histórica mais universal da cidade, da antiga Mesopotâmia à Índia e ao mundo mediterrânico, dos vales chineses atravessados por rios à Europa medieval,

África subsariana e Cusco, no Peru. A promessa de segurança só era viável se as muralhas tivessem portas e se existissem estradas que permitissem as ligações necessárias ao intercâmbio com o mundo extramuros. A segurança materializada nas muralhas alimentou aquela imagem, mesmo quando as cidades já podiam dispensá-las, por exemplo, no centro de impérios vastos e estáveis. Afinal, para muitos dos que tinham aspirações urbanas (por outras palavras, sonhos que ansiavam pela cidade, já que em nenhum outro sítio poderiam ser concretizados), não era a megalomania, como na história da Torre de Babel, mas a simples sobrevivência que estava em jogo. O preço disto era, e é, alto. A ambivalência das cidades construídas pelo homem e do tipo de vida que predomina nelas foi rapidamente identificada e sentida, e continua a ser. A cidade é simultaneamente «céu e inferno»: é um lugar de inovação, mas

"A relação entre a cidade e a religião é marcada por uma grande tensão. Isto já era verdade nos textos religiosos mais antigos. A Torre de Babel simboliza tanto a cidade como a arrogância dos seus habitantes."

também de crises sociais e ecológicas, um lugar de segurança, mas também de ameaças à saúde pública e de violência. Neste contexto, a religião é não só um observador, como também um agente importante.

RELIGIÃO

Mas o que é a religião? Se queremos entendê-la no contexto da cidade, precisamos de encontrar uma definição adequada. A «religião» deve ser vista como um termo colectivo para práticas, ideias e instituições que possibilitam a comunicação com destinatários sobre-humanos, defuntos, espíritos ou deuses. Uma vez que a comunicação e respectivos conteúdos atribuem existência e poder a estes destinatários sobre-humanos e relevância à situação dos oradores (e suas audiências), a acção religiosa torna-se também um recurso de poder e crítica.

Como técnica cultural, a religião é espacialmente relevante. As práticas religiosas são espaciais em dois sentidos: por um lado, elas apropriam o espaço ou constroem-no. Espaços de oração, hinos, danças, procissões, sacrifícios ou peças de teatro transformam-se temporariamente em espaços rituais. A longo prazo, porém, os espaços podem ser sacralizados com o uso de meios — mastros de bandeira, estelas, painéis, paredes ou obras mais significativas, quer para comemoração pontual e reutilização com objectivos religiosos, quer exclusiva e permanentemente. Assim, representam espaços de reunião que podem competir com outros agentes ou funções, sobretudo quando o espaço é escasso, como é sempre o caso dentro das fronteiras das cidades.

Mas as práticas religiosas têm um outro lado. Referem-se ao que fica além do espaço concreto respectivo, e até da própria cidade: aos destinatários «transcendentes» e às suas

associações espaciais com outros lugares, incluindo lugares inacessíveis ou virtuais, como céus e submundos. A religião é sempre sobre o aqui e o agora, mas também, em graus diferentes ao longo da história, sobre o que fica além do aqui e do agora, ou seja, o nosso próximo, os outros, o mundo para lá das muralhas, e até o mundo para além do mundo.

Como prática constitutiva e transcendente do espaço, a religião tornou-se relevante para os processos de urbanização — presumivelmente nem sempre, mas em alguns processos históricos. As pirâmides mesoamericanas no centro das cidades são prova disso mesmo, à semelhança das catedrais, mesquitas e margens urbanas do Ganges. Por vezes, os espaços religiosos formaram pontos de cristalização para a urbanização, outras vezes prestigiaram povoações já estabelecidas pelo comércio. Em muitas regiões e épocas, a religião definiu os contornos e a aparência exterior das cidades, fornecendo elementos icónicos para a invenção e promoção urbanas.

Obviamente, a religião, enquanto prática dependente do espaço, não pode ter ficado indiferente a isto. Como religião urbanizada, deve ter sido repetidamente afectada por factores urbanos, dominação, técnicas culturais, interdependências internas e externas. É para este lado da moeda, o da religião-e-urbanidade, que gostaria de chamar agora a atenção.

A CONTÍNUA REINVENÇÃO URBANA DA RELIGIÃO

Durante milénios, a religião, nas suas formas mais imanentes ou mais transcendentais, funcionou como meio de estabilizar ou até estabelecer relações de poder, de reis sagrados (A. Strathern 2019) a xamãs (P. Jackson 2016), dos impérios antigos aos governantes do século XXI. Manter esta função num tecido urbano densamente edificado exige uma visibilidade impressionante e duradoura. A *monumentalização* da religião é um fenómeno generalizado, observado em Moscovo, Banguécoque, Istambul e Meca, assim como em muitos outros lugares, tanto no passado como no presente. Perante o esmorecimento das figuras divinas e um conceito do divino mais difuso, presente em objectos e antepassados, os santuários monumentais não se limitaram a tornar permanente o uso religioso do espaço. Também definiram personagens divinas, codificaram-nas como deuses ou

Fritz Lang, *Metropolis*, 1927
(fotograma)



santos ligados a espaços específicos e desenvolveram facilmente as suas histórias, criando imagens, e assim uma rede cada vez mais sólida de iconografia e narrativas. Esta forma estável de politeísmos complexos seria difícil de imaginar em muitas sociedades pré-urbanas e opõe-se muitas vezes a conceitos transcendentais do divino mais elaborados.

Os pensadores europeus da época do surto de crescimento urbano (do fim do século XIX ao início do século XX) destacaram as exigências do novo ambiente nas personalidades dos habitantes das cidades. A vida urbana exigia e criava novas formas de subjectivação. O indivíduo era moldado pelos muitos círculos sociais de que era membro e precisava de cultivar uma certa distância em encontros sociais (G. Simmel 1917), um novo tipo de *individualização*, capaz de lidar com a fluidez do ambiente e de imaginar sempre a importância dos encontros casuais (M. Russo 2016: 67-164). Em termos religiosos, o sujeito perdeu a ligação aos antepassados e ao lugar onde vive, ou onde aqueles viviam (J. Rüpke 2018: 234-247). Práticas religiosas como a oração, a meditação ou o ascetismo ajudaram a desenvolver um novo tipo de ego urbano, processo visível tanto nas antigas cidades da bacia do Mediterrâneo como noutras culturas pré-modernas (J. Rüpke 2013, 2019; M. Fuchs *et al.* 2019).

Se a urbanização mudou de forma permanente os dois extremos do eixo da comunicação religiosa, teve um impacto ainda maior sobre os meios por eles empregues. O desafio de administrar as multidões e complexidades urbanas — por exemplo, juntar, armazenar e distribuir provisões — criou desde cedo sistemas de notação, de escrita num sentido lato. As relações e a transferência de propriedade empregadas em muitos actos de comunicação religiosa foram assim influenciados e desenvolvidos. Os objectos podiam ser permanente e visivelmente marcados com o nome dos doadores e recipientes, através de dedicatórias. Podia-se desenvolver orações complexas sob a forma de pragas, que eram passíveis de ser interpretadas pelos poderes invocados, mas que se mantinham invisíveis para todos os outros, sobretudo para as pessoas a quem se dirigiam. Todavia, a *escrituralização* da religião vai ainda mais longe. A produção de textos permitiu não só orações e hinos mais precisos e repetíveis, mas também a sistematização de práticas rituais, a atribuição gradual de sentido a estas práticas e finalmente uma reflexão sistemática sobre o carácter dos destinatários, resultando na chamada teologia. As genealogias e narrativas históricas criaram identidades e reivindicações demarcadas (e muitas vezes polémicas). Na Idade Média e início da

Autor desconhecido, c. 1370



modernidade, os livros de rituais secretos levaram a uma virtualização das práticas religiosas, que é precursora da actual ciber-religião. Os calendários e mapas resultam do mesmo processo, sendo que a religião é ligeiramente mais eficaz na sistematização do tempo do que do espaço, onde entra em confronto mais directo com a administração urbana.

Todas estas actividades exigem especialistas. O elevado número de pessoas a viver no mesmo sítio, os vários tipos de intercâmbio e a necessária (e possível) especialização nas várias áreas produziram uma divisão do trabalho com repercussões para as tradições religiosas. Apoiada nos processos mencionados acima e contribuindo para eles, a *profissionalização* deu-se sobretudo, embora não exclusivamente, em contextos religiosos. Confeccionar bolos para oferendas ou *pūjā*, oferecer serviços de adivinho, cuidar das almas, administrar um santuário — os especialistas religiosos e sacerdotes fazem parte de formas urbanas de acção religiosa, de acordo com o género, estatuto social, educação e recursos económicos, que foram facilmente exportadas para fora de muros.

Estes especialistas muitas vezes promoveram um desenvolvimento sistemático para o qual, à primeira vista, parece não haver alternativas no presente — a *institucionalização* das religiões organizadas no plural. Desde o início, e hoje ainda mais, as cidades eram lugares de grande tensão. O apoio dos poderes invisíveis não era só reivindicado pelos governantes, rivalizando frequentemente com o poder visível e os seus recursos invisíveis mas visualizados. Da mesma forma, a acção religiosa podia servir os muitos processos de formação de

grupos, tanto em famílias pequenas ou alargadas, como em bairros ou em redes espalhadas pelas cidades. Em grande medida, as práticas e locais de culto ajudaram a produzir e definir estes grupos (É. Rebillard, J. Rüpke 2015), levando até à construção da ideia de etnia, quando indivíduos de famílias diferentes se reuniam (R. Brubaker 2004; J. Nagel 1994). Estes grupos, imaginados ou reais, permitiram estabilizar as opções religiosas desenvolvidas no decurso da individualização (J. Rüpke 2014; J. Rüpke 2016). As ações e ideias religiosas podem funcionar como recurso de homogeneização dos habitantes da cidade ou de estabilização das suas diferenças.

Se as religiões organizadas são uma herança universal da história urbana da religião, a *globalização* da religião, sob a forma de «religiões mundiais» ou a universalização da religião, será outra, de impacto similar. Se as cidades não são só um aglomerado de pessoas, mas centros de fluxos internos e externos (J. Robinson, A. J. Scott, P. J. Taylor 2016: 5), os discursos que definem a urbanidade auto-reflexiva incluem sempre referências e comparações com outras cidades. Nestes discursos e redes interurbanas, a dimensão espacial da religião, como conjunto de práticas focadas no além imanente ou transcendente, tem um papel importante. Referências a outras cidades ou lugares, assim como referências não localizáveis — a não-lugares, como céus e submundos — reforçam a independência dos agentes religiosos. Ajudam, sem dúvida, a aumentar a resiliência aos males urbanos, e até à repressão. Neste sentido, a cidade não é apenas um pré-requisito, mas também o tópico dos discursos religiosos. Porém, a religião vai para além dos discursos intelectuais. A religião e a cidade são algo que está a ser «feito».

Isto leva-nos de volta ao início do texto. Apesar, ou por causa, das suas relações estreitas, a cidade nem sempre tem um lugar de destaque nas práticas e discursos religiosos. Muitas vezes, o tópico rural dos discursos urbanos confunde-se com os discursos anti-urbanos da religião. A «natureza» promete a salvação. Talvez. A crise ecológica global provocada pelo homem é decididamente urbana, em detrimento da própria cidade. A urbanidade precisa do seu oposto, já que o próprio centro da urbanidade é ameaçado pela pan-urbanização. Neste contexto, a religião surge simultaneamente como um factor e um antídoto.

"Muitas vezes, o tópico rural dos discursos urbanos confunde-se com os discursos anti-urbanos da religião. A «natureza» promete a salvação."

Bibliografia

- ALAN STRATHERN, *Unearthly Powers: Religious and Political Change in World History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- ÉRIC REBILLARD e JÖRG RÜPKE, «Introduction: Groups, Individuals, and Religious Identity», in Éric Rebillard e Jörg Rüpke (ed.), *Group Identity and Religious Individuality in Late Antiquity*, CUA Studies in Early Christianity, Washington: Catholic University of America Press, 2015, pp. 3–12.
- GEORG SIMMEL, «Individualismus», *Marsyas*, 1917, pp. 33–39.
- JENNIFER ROBINSON, ALLEN J. SCOTT e PETER J. TAYLOR (eds.), *Working, Housing, Urbanizing: The International Year of Global Understanding – IYGU*, SpringerBriefs in Global Understanding, Berlin: Springer, 2016.
- JOANE NAGEL, «Constructing Ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture», *Social Problems* 41, 1994, pp. 152–176.
- MANFRED RUSSO, *Projekt Stadt: Eine Geschichte der Urbanität*, Basel: Birkhäuser, 2016.
- MARTIN FUCHS et al. (eds.), *Religious Individualisations: Comparative Perspectives*, Berlin: de Gruyter, 2019.
- PETER JACKSON (ed.), *Horizons of Shamanism: A Triangular Approach to the History and Anthropology of Ecstatic Techniques*, Estocolmo: Stockholm University Press, 2016.
- ROBERT A. ORSI, *Gods of the City: Religion and the American Urban Landscape*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999.
- ROGERS BRUBAKER, *Ethnicity without Groups*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Cristina Fernandes

Vitalina Varela, de Pedro Costa
Três acordes



Pedro Costa,
Vitalina Varela, 2019

Eis uma análise e interpretação do último filme de Pedro Costa, *Vitalina Varela*, que o entende como «uma narrativa de acontecimentos infames». Vitalina e Ventura podem muito bem ser a representação de um «povo de sombras» que constitui uma vanguarda, como já Hannah Arendt tinha dito a propósito da figura do refugiado.

1.

Aqui só há amargura. Aqui não somos ninguém.

Vitalina Varela de Pedro Costa é um alçapão que se abre sob os nossos pés. Não entramos, caímos. A primeira imagem revela um caminho entre dois muros junto ao cemitério. O plano é longo e leva-nos para a escuridão. Um cortejo fúnebre avança em transe — sombras vivas com rosto, Ventura trazido em braços, *homens bêbados e tristes* que morrem antes do tempo.

Como é habitual nos filmes de Pedro Costa desde *No Quarto da Vanda*, não há personagens nem enredo; cada um tem o seu nome e responde pela sua vida. Vitalina Varela é Vitalina Varela, chegou atrasada ao enterro do homem que a abandonou há 40 anos em Figueira das Naus, Cabo Verde. Perdeu a cerimónia, mas não o ajuste de contas, Vitalina sabe falar com os mortos e veio para ficar. Compreendemos isso antes ainda de ela o dizer. Porque o corpo de Vitalina o afirma — todas as imagens da sua chegada ao aeroporto são uma declaração de resistência e combate.

É uma das cenas mais poderosas do filme: noite, um avião na pista. As imagens inquietam. Nunca vimos um aeroporto assim. Pedro Costa tem uma forma estranha e hipnótica de escurecer e enquadrar, como se a câmara afectasse o espaço em redor, como se conseguisse criar um vinco ou um vínculo subterrâneo — sabemos lá as palavras que se ajustam a esta prática cinematográfica.

Vitalina surge à porta do avião iluminada por trás, desce os degraus, cansada, doente, os pés magoados. Que viagem clandestina é aquela? Porque é que ela sai do avião à noite e sozinha? Vem à procura de quê? Tantas perguntas. As senhoras da limpeza que a esperam — brigada e coro — abraçam-na e dizem que o seu homem foi enterrado há três dias, que não há nada para ela em Portugal, que a casa de Joaquim não lhe pertence. Sabemos que Vitalina vai ficar porque durante muito tempo aguardou o regresso, as cartas, um bilhete de avião, e nada chegou. Algo tenebroso desenvolveu-se dentro dela. «A tua morte não pode apagar o mal que fizeste» tem o peso de uma praga. Vitalina vai ficar porque tem de criar a sua presença senão na vida, então na morte de Joaquim. Resistir às afrontas também é isto: devolver aos mortos o mal que nos fizeram. Agora Joaquim já não pode fugir às suas queixas.

«Vou ficar para o resto da minha vida.» Vitalina é da têmpera das personagens maltratadas, o mesmo tipo de traços esculpidos e sentimentos em guarda de Mouchette ou do sargento Rutledge. As suas lágrimas são iguais às da rapariga magoada de Bresson, correm pelo rosto, mas não se ouve nem um soluço, o corpo não estremece, tem uma pedra no peito. A raiva e a força de Vitalina crescem sem explicação como os símbolos, projectam-se. É necessário escrever a história de quem chega sem documentos, a história das casas mal construídas. Registrar todas as ofensas. Há tanto trabalho a fazer.

Podemos assinalar aqui, talvez, um novo sentido para o conceito de profundidade de campo, que não se mede com os olhos, vem de outra disciplina e vai mais fundo. Um caso de abandono concentra em si todo o peso do passado, uma narrativa de acontecimentos infames, um julgamento da história colectiva. Estamos todos envolvidos, anjos e tigres.

Lentamente, Vitalina vai tomando posse.

Da língua que a atrapalha.

Da casa que a atormenta com as janelas pequenas como bueiros, grades que prendem, portas demasiado baixas, paredes sem reboco, telhado a cair. Uma arquitetura tortuosa, saída dos livros de Jorge Luis Borges para encobrir um crime.

Da selva que rodeia o bairro.

Da comunidade que não a aceita, que desconfia e só pouco a pouco aparece, quase contrafeita.

Os amigos de Joaquim falam de outra mulher, de uma briga com um colega, uma faca, droga. Sem trabalho, Joaquim vagueou por ali, isolou-se, ficou doente, não quis ir ao hospital, preferiu morrer. Ntoni podia ser o filho de Vitalina, começa por trazer coisas que rouba («sete latas de atum por cinco euros»), mais tarde senta-se à mesa com Marina, gosta de comida de panela, esteve com Joaquim na prisão, «quem rouba e bebe não é de confiança». Marina quase não come, tem muito frio e acaba por morrer. Não sabemos nada de Marina. Marina é um mistério, mais uma ponta solta.

Mas quem acompanha Vitalina neste filme é Ventura. Se ela é o corpo sólido com os pés fincados na terra, ele é a alma desvairada, quase sopro — a contraparte de uma falha enorme, o lado obscuro das epopeias. Já era assim em *Cavalo Dinheiro*, transportando o seu nome como estandarte do destino e do perigo. Velho, doente, com as mãos a tremer, o espírito perdido, Ventura é um amontoado de destroços — um mundo paralelo, desconjuntado, sem palavras mansas, sem conexão. *Partilhamos o mesmo luto. Tu perdeste o marido, eu perdi a minha fé nesta escuridão.*

And his tread
Is more majestic than
That of the Episcopal minister
Approaching the pulpit
Of a Sunday.

Agora ele representa um padre sem fiéis. Diz que a igreja é a casa do seu povo, mas a igreja está vazia. Recita os materiais concretos da sua vida: cimento, ladrilho, tijolo. Fala do pagamento das contas do Minipreço e das multas, a urgência de construir uma casa, as visitas à cadeia, os remédios e a proximidade da morte. Mistura a realidade com frases da Bíblia. *É veneno*. Cai por terra. Cada gesto teu é uma prece para afugentar a tempestade, mas é inútil. *Partido o mundo em dois, essa metade era a que ficara envolta em sombras* — a casa do teu povo, Ventura, é o cemitério. Neste bairro são tudo vidas de três acordes.

Vitalina e Ventura falam um com o outro ou sozinhos, as palavras são sentenças amarguradas. Cada ser humano carrega os seus mortos às costas. O filme vai-se fazendo dolorosamente — se nos entregarmos por inteiro, conseguimos sentir a luta interna, a concentração constante de todos, a coragem e a dedicação. O tempo que foi necessário para chegar aqui. Isto, sim, é um milagre!

No meio das trevas, uma luz escassa revela os corpos sincopados e os objectos de um jeito cerimonioso. Há um plano que aparece várias vezes, de fotografias de Joaquim, flores e velas. Ou o retrato de Vitalina vestida de noiva junto a uns frascos de plástico. O colete amarelo dos acidentes de construção que Vitalina dobra. Os frascos de perfume da Zara. Uma costeleta na frigideira. As imagens parecem forjadas no inferno, afectam-nos sem piedade. Podemos invocar os antigos mestres do cinema e da pintura, mas há qualquer coisa particular que não se deixa apanhar porque não é algo que acrescenta, é algo que retira, e desse acto de rasura sabemos ainda tão pouco.

Perto do fim surgem algumas cenas filmadas com a luz do dia. São as únicas do filme e esse contraste confere às imagens uma força tremenda. No cemitério, é o enterro de Marina, a câmara está junto às campas, vemos as pedras, as esculturas, as placas com as datas de nascimento e morte, as flores, Ventura e Vitalina passam, o céu e as nuvens ocupam a maior parte do enquadramento. Voltamos à barraca de Vitalina, ela abre a porta, sai e vê que estão a arranjar o telhado. É o princípio de qualquer coisa? *Se há amor, as coisas devem funcionar*. Por fim, uma espécie de recriação de Vitalina e Joaquim jovens em Figueira das Naus construindo a casa grande — é a cena mais desgarrada, parece filme perdido, tem uma energia estranha que vem talvez da alegria visível, mas prestes a ser cortada — o irremediável. *A partir de um certo ponto já não há regresso. Há que atingir este ponto*.

2.

Um labirinto que é uma linha recta

Começou na *Casa de Lava*. Umhas cartas para entregar nos bairros cabo-verdianos de Lisboa. A tarefa foi crescendo e transformou-se em obsessão nos vários sentidos que a palavra consente: ideia fixa, preocupação contínua, até mesmo perseguição diabólica. Tudo isso se vê e sente nos filmes de Pedro Costa. Uma aventura arqueológica colectiva que vem ganhando consistência e voz a cada passo. A história constrói-se na horizontal, percorre uma linha única, recta, tão misteriosa como o labirinto grego.

Entregar as cartas em mãos foi, é ainda, uma obra colossal. No Bairro das Fontainhas, Casal da Boba, Cova da Moura, Colina do Sol, Pontinha, nesses sítios abandonados, Pedro Costa encontrou uma comunidade que paira na borda da sociedade. Imigrantes ou perdidos, sem nada, corpos para trabalhar e enterrar — ninguém os vê (afinal o povo veio, mas ninguém o reconhece). Continuam a chegar, sem papéis, sem direitos, à procura sabe-se lá de quê, fogem de qualquer coisa ou metem-se ao risco. Acabam num buraco entre quatro paredes, tristes, sozinhos, cheios de dor ou droga.

Mas como guardar estas histórias sem as classificar? Como preservar a gravidade de cada um? Como filmar uma paisagem desoladora sem a reduzir? Como captar os últimos minutos antes do colapso?

Fazer o negativo é-nos ainda imposto: o positivo já nos é dado. Cada filme de Pedro Costa parece responder ao argumento de Kafka pondo em prática um método subversivo, a tal atitude *punk* ou surrealista que lhe é própria e que vira tudo ao contrário, rompe com o chão regular. Como nas grandes tragédias, os filmes vivem da tensão dialéctica entre as representações apaixonadas e a forma rigorosa que os consagra, mas ao mesmo tempo tudo é excêntrico, quer dizer, situado fora do centro e dos eixos.

Em vez da pobreza, a câmara regista um luxo inesperado: as paredes das barracas ou um poste de madeira parecem coisas ricas e sumptuosas. O bairro, com os seus ângulos apertados e inúmeras escadas (registre-se o surgimento de uma arquitectura verdadeiramente orgânica e inacabada), assemelha-se a uma torre construída na Lua; a mesma beleza austera e poeirenta que nos deixa sem fôlego. Em redor das barracas, uma selva. No meio da selva, uma igreja.

O tempo dilatado e justo; a colocação exacta e gentil da câmara; paredes, escadas, portas e janelas assinalando um espaço real e perturbado (como se o real tivesse pernas e braços); o som de fundo pujante, feito de pequenas notas distantes, o vento nas folhas, a chuva nas telhas, uma conversa ao longe; as cores forjadas no coração das trevas; a luz escassa, mas tão violenta; planos que explodem de ressonâncias dinâmicas — nada mais que matéria cinematográfica levada para lá do limite.

E ainda: no quarto, quando Vanda deixa de ser Clotilde e assume o seu nome — é esse o momento primordial de um novo tipo de representação. Depois dela, todos recebem e passam o seu testemunho. António Semedo «Nhurro», Gustavo Sumpta, «Lento», Alfredo Mendes, Bete, Ventura, Vitalina Varela e tantos outros. Representam como os antigos representavam os autos da Paixão de Cristo, como os habitantes de Trás-os-Montes nos filmes de António Reis e Margarida Cordeiro. Como a comuna de Buti reinventando os *Diálogos com Leucó*. Muitas horas de ensaios, tentativas, respiração. Uma escrita que joga com as técnicas de colagem e sobreposição. *Unir com evidência o particular e o geral*. Ajustar as palavras aos sentimentos. Deixar os gestos crescer. Cortar o que está a mais.

As histórias que filmam são recriações de episódios da sua vida e dos seus semelhantes vivos e mortos, porque este povo das sombras são também os desgraçados fotografados por Jacob Riis no final do século XIX ou filmados há uns meses por Behrouz Rae em Los Angeles. É Robert Desnos preso num campo de concentração a escrever à mulher. São todos os ofendidos e humilhados, pais, filhos e irmãos, explorados em trabalhos pesados, metidos em negócios escuros, a quem é negado o nome e uma vida digna. Uma violência contínua. Mais do que de uma terra estranha, eles vêm da noite, trazem marcas e o passado agarrado à pele. Uma parábola aberta desde sempre. A vanguarda do mundo. A juventude em marcha. Todos a um passo do abismo.

3.

Povo das sombras

Adelina Dias Varela
 Aguinaldo Martins
 Alexandre Silva «Xana»
 Alberto «Lento» Barros
 Alfredo Mendes
 Alice Rocha
 Aliu Baldé
 André Guiomar
 André Semedo
 Antónia Cruz
 António Duarte
 António Santos
 António Semedo Moreno
 António Silva
 António «Teacher» Leita
 Arlindo Pina
 Armando da Graça
 Armindo Veríssimo
 Arlindo Semedo
 Beatriz Duarte
 Benvinda Mendes
 Benvindo Tavares
 Borges Pina
 Bruno Brito Varela



Bubaka Embaló
 Carlos Rosário Rodrigues
 Carlos Santos
 Cecília Tavares Fernandes
 Cila Cardoso
 Cristiana Torres
 Cristiano Silva Varela
 Débora Jacira Pina
 Décio Alexandre Gancho
 Deise Varela
 Diogo Pires Miranda
 Elísio Fortes Semedo
 Eugénio Pedro
 Eunice Adão
 Evangelina Nelas
 Fernando José Paixão
 Fife
 Florzinho Furtado
 Francisco Brito
 Geny
 Gustavo Sumpta
 Imídio Monteiro
 Irene Nunes Semedo
 Isabel Cardoso
 João Baptista Monteiro
 João Fortes
 João Gertrudes
 João Gomes
 João Laves
 João Roberto
 Joaquim Tavares
 Joel Santos
 Jordão Bento
 José Alberto Silva
 José António Veiga
 José Maria Pina
 José Tavares
 Joyce Worm
 Julião
 Juniô Souza
 Juvino
 Juvita Tavares Fernandes
 Katelly Varela
 Lara Veiga
 Lena Duarte
 Lisa Lopi
 Lucinda Tavares
 Luiz Mendonça
 Luzia Tavares
 Manuel Gomes Miranda
 Manuel Semedo
 Manuel Tavares Almeida
 Marco Lopes
 Maria Amélia
 Maria dos Reis Pina
 Maria Silva

Marina Alves Domingues
 Martinho da Veiga
 Maurício Fernandes
 Mimoso
 Miquelina Barros
 Miro Monteiro
 Neusa Silva
 Nilza Fortes
 Paula Barrulas
 Paulo Jorge Gonçalves
 Paulo Mota
 Paulo Nunes
 Paulo Pereiro
 Pedro Tavares
 Pedro Lanban
 Pires Duarte
 Rafael Pina
 Raul Silva Reinaldo Aspirante
 Rosa Monteiro
 Sandra Mariza Pina
 Silvestre Lopes
 Tei Varela
 Tito Furtado
 Tomás Gonçalves
 Valdemir Lobo Gomes
 Vanda Duarte
 Ventura
 Vergílio Semedo
 Vitalina Varela
 Vyacheslav Zhupik
 Waldir Pires Duarte
 Zita Duarte
 Zulmira Varela



José Manuel dos Santos

Walid Raad e a imaginação ética

Appendix 137: Les camoufleurs
Portfolio de Walid Raad na
Electra n.º 8

Walid Raad dá à catalogação das imagens recolhidas no Portfólio da revista *Electra* 8 a assinatura de Farid Sarroukh, «um pintor medíocre que ficou irritado (mas não surpreendido) com a colaboração voluntariosa dos seus colegas com as milícias». Como mostram Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges, nós somos o Outro de Nós Mesmos. Neste texto, que está nesta revista como se ela fosse outra, fala-se de Walid Raad e também é de Farid Sarroukh que estamos a falar.

Já ouviram falar de uma arte de contar histórias, na qual as histórias se contam a si mesmas, reinventando-se, acrescentando-se, ampliando-se, disputando-se? Essa arte, que os árabes têm cultivado com uma mestria tantas vezes sem nome, conta as histórias da História e conta a História das histórias.

Walid Raad, libanês a viver em Nova Iorque e a andar por muitos lugares do mundo, é um artista dessa arte em que a narrativa busca a realidade e a imaginação dela, viajando nos tempos que dão rosto aos espaços e nos espaços que configuram os tempos, e tornando a memória numa magia branca e, não raro, também numa magia negra.

Há nesta obra um convite à meditação visual. Mas essa meditação não é contemplação distante e distanciada, passiva e pacífica. É abertura, curiosidade, interesse, exame, interpelação, inquietação. O leitmotiv deste pensamento artístico e da obra que dele nasce é o da interrogação sobre um mundo tão ameaçado de acontecimentos e sobre as representações (re-presentações) de um país em guerra e da guerra como identidade de um país.

Com recurso a variadas disciplinas, técnicas, suportes e formatos, como instalação, performance, fotografia, vídeo, grafismo, montagem, edição, texto, a obra de Walid Raad faz da arte um dispositivo (no sentido de Agamben), um palco, um estaleiro, um laboratório, um arquivo, um observatório, um ponto de escuta, um tribunal. Se Kant põe a razão no tribunal da razão, Raad põe a arte no tribunal da arte.

Na sua obra, a arte torna-se indagação, gesto, deslocamento, procura, descoberta, inventiva, criação, construção, memória, alegação, juízo, olhar, intencionalidade, vontade, espera, antecipação. E protesto, denúncia, acusação. Trata-se de uma arte comprometida, mas o seu compromisso não é alienação ou desvio de si mesma. Tem o sentido circular que corre do interior ao exterior e ao interior. A sua fidelidade não a alheia, torna-a mais própria. O artista leva a arte a olhar os seus cânones como se olha um espelho posto em frente de outro espelho.

Raad é um artista da memória, mas da memória que se faz, desfaz e refaz a si mesma, pondo em causa os processos habituais que a codificam, classificam, estratificam, hierarquizam, sedimentam, cristalizam, manipulam, ins-

trumentalizam. Interpelando a ideia de que o real é aquilo que é documentável e de que o documento é aquilo que é provavelmente real, interroga os processos políticos e sociais, psicológicos e cognitivos que formam a consciência histórica. E questiona mesmo as metodologias que fazem a historiografia, mostrando que muitas vezes a produção fictícia pode ser mais verdadeira e exemplar do que a produção pseudo-realista e híper-documental. Assim se vê como a certeza está muitas vezes na dúvida e a exactidão numa matemática imprecisa e numa geometria ambivalente e evolutiva.

A criação que Raad faz de personagens imaginárias, que produzem documentos imaginários e testemunham acontecimentos imaginários, numa sucessão de imagens imaginárias, constrói uma híper-realidade que se impõe à realidade, tornando-a mais real, sintomática e significativa do que ela é.

Um dos seus projectos centrais chama-se «Atlas Group» (1989–2004, embora com ressurreições pontuais) e isso faz-nos logo pensar em Aby Warburg e no seu *Atlas Mnemosyne*, esse extraordinário (em todos os sentidos) arquivo da memória. Assim a obra de Raad dá à contingência a necessidade de se confrontar, cotejar, interrogar, intensificar. Nas histórias que cria há uma ficção que é o rosto da realidade e uma mentira que é a voz da verdade.

O projecto «Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World», iniciado em 2007, interroga as condições e possibilidades de uma história das artes do Islão e do Médio Oriente, sem perder de vista a situação actual, provocada pela aceleração do desenvolvimento tecnológico, e a sedução que alguns países da região e o seu dinheiro ostentado exercem sobre os grandes museus do mundo ocidental. Soma-se a isto a projecção dos artistas do Médio Oriente, com a sua aparição-revelação em museus e colecções de referência e poder, cumprindo assim a ideia que o capitalismo estético tem da globalização ilimitada e da novidade incessante. «O moderno opõe-se ao antigo, o novo ao sempre igual», disse Walter Benjamin.

Este audacioso projecto espia e examina ainda as relações entre obras de arte e acontecimentos da história, perscrutando como se constituem as tradições — e a acessibilidade a elas —, fundadas em invisibilidades e visibilidades obtidas por selecção natural e artificial.

Nos países de guerras intermináveis e conflitos ruinosos, a tradição é aquilo que consegue sobreviver ao desastre. E a responsabilidade actual perante tudo isso é a de como resgatar o que foi soterrado (nomes, obras, ideias, artistas, correntes, tentativas). Re-fazer, re-pôr e re-conhecer a tradição é aqui ultrapassar o inultrapassável e superar o insuperável, reanimar o inanimado. Não raro, isso só se faz por uma arte que desvenda sinais, preenche lacunas, corrige lapsos, restaura fendas, decifra códigos, adivinha factos, completa fragmentos, acrescenta interpretações, restitui miragens. Nestes casos, a herança percorre não raro o sentido contrário ao dos ponteiros do relógio:

é o passado devastado que recebe e herda a tradição que o presente e o futuro lhe entregam. E muitas vezes a tradição é a imagem, reconstituída ou imaginada, de um objecto destruído ou anulado.

O ponto de partida deste cometimento foi a abertura do Louvre em Abu Dhabi. No «Prefácio à primeira edição», Raad realizou durante três anos um projecto no Louvre, por ocasião da abertura dos novos espaços dedicados às artes do Islão. Essa exposição, de grande impacto visual, com as publicações que lhe foram associadas, questionava os museus, as suas funções e evoluções, pondo ao mesmo tempo em evidência a comunicação, a permeabilidade, a porosidade entre culturas diferentes e as suas expressões artísticas.

A obra de Raad é densa de significados antropológicos, filosóficos, políticos, sociais, estéticos e psicológicos. Usando a guerra, as suas causas e consequências, as suas incertezas e aporias, as suas verdades e mentiras, como campo de observação, investigação e experimentação, o artista lança um olhar que transporta em si as práticas dialécticas e os valores modernos e pós-modernos.

Quando Raad esteve no Porto, em 2018, a fazer uma conferência-performance no Fórum do Futuro, Diogo Vaz Pinto escreveu um lúcido artigo sobre ele, aproximando o seu nome do nome do escritor alemão W. G. Sebald e falando, a propósito dos dois, de uma «escrupulosa incerteza». Afirmou: «Numa época em que a própria noção de verdade parece ter sido volatilizada, aparecendo-nos cada vez mais como uma miragem, este artista surge como criador de instigantes fábulas, servindo-se de documentos reais ou fabricados e causando um efeito de desorientação e vertigem na relação que o público cria com as suas propostas.» Como disse Alan Gilbert, «boa parte do trabalho de Walid Raad investiga, não o fracasso das imagens para representar acontecimentos traumáticos, mas a recusa do real em deixar-se inscrever como imagem legível.» E na crítica que dedicou à grande retrospectiva que o MOMA fez, o escritor e editor Orit Gat disse que «essencialmente narra uma experiência do lugar; que esta seja apontada como experiências íntimas de pessoas que não existem apenas as faz parecer mais universais, uma vez que nada nestas histórias se dá a ler como falso — excepto o facto de serem falsas».

Nesta obra tão persistente e coerente há a presença de ausências e sombras, reflexos e limites, rarefações e gradações, margens e incertezas, infiltrações e desvios, contrastes e contradições. Há as construções que substituem as destruições, as noites que se sucedem aos dias, as vidas que se seguem às mortes. Por isso, esta obra ergue-se como um vulto veemente que tem a nitidez branca e assustadora do fantasma e o *sfumato* trémulo e indeciso da realidade.

O portfólio *Appendix 137: Les camoufleurs*, que Walid Raad destinou a *Electra*, mostra imagens que, na sua aparente exactidão visual, transportam misteriosas perguntas. É, por isso, um testemunho exemplar de uma obra tão una

e tão múltipla, tão afirmativa e tão interrogativa, tão forte e tão vulnerável.

Ao atribuir a este portfólio a autoria (diríamos, com Fernando Pessoa, «autoria heteronímica») de um «pintor medíocre», de seu nome Farid Sarroukh, «desgostado (mas não surpreendido) pela entusiasmada colaboração dos seus colegas com as milícias», Raad desafia com ironia (diríamos, com Jorge Luis Borges, «ironia metafísica») perfis ontológicos, escalas de classificação, hierarquias de valores, estatutos artísticos e confinamentos identitários. E desarma ideias feitas, imagens gastas, palavras mortas, vozes conformistas.

Há ainda, ou sobretudo, neste trabalho, uma imaginação ética que produz séries de perguntas vivas para as séries de respostas mortas que o mundo todos os dias nos dá. Há aqui como que um morse visual que corresponde a um braille moral. As obras e intervenções artísticas de Walid Raad são riscos brancos de protesto humano desenhados no muro negro do tempo e destinados a povoar um denso e visível espaço público de memória comum e de afirmação-afinação do inconsciente colectivo.

Walid Raad é um dos artistas mais conhecidos e reconhecidos do nosso tempo. Nascido no Líbano, vive, exerce e é professor na Cooper Union School of Art, em Nova Iorque. A obra que não cessa de se ampliar com a invenção de meios, personagens e propósitos, dá à sua experiência histórica uma transfiguração artística, fazendo-as fundamento uma da outra.

Este artista apresentou exposições na Europa, na América e no Médio Oriente, em prestigiadas instituições: MOMA (Nova Iorque), Whitechapel (Londres), Louvre e 104 (Paris), Hamburger Bahnhof (Berlim). Participou na Documenta 11 de Kassel (2002), na Bienal de Veneza (2003) e no Home Works, fórum de práticas culturais em Beirute, no Líbano, Kunsthalle de Zurique, Festival de Outono de Paris. É membro da Arab Image Foundation, sediada em Beirute e com a missão de compilar e valorizar o património visual do Médio Oriente, da África do Norte e da Diáspora Árabe. Tem sido distinguido com muitos prémios, bolsas e reconhecimentos.

Perante a obra de Walid Raad, a sua originalidade e a sua procura, o seu depoimento e o seu testemunho, ganhamos a convicção de que a gratuita ligeireza de tantas obras do nosso tempo é aqui resgatada por uma gravidade e por uma interpelação feitas de questões que nos incitam a olhar e escutar, para tentar compreender e avaliar o tempo e o mundo em que vivemos e morremos.

René Magritte,
A Traição das Imagens, 1929



Cristina Fernandes

FEED • BACK

As palavras banais são as melhores para observação. Não damos por elas, mas basta encará-las durante muito tempo para deslumbrar coisas sem fim. Feedback é um desses casos.

Por ter crescido no ambiente descontraído dos músicos e técnicos de som, feedback nunca teve aquela carga vaidosa que caracteriza os estrangeirismos que nos encarquilham a língua. Sem qualidades para se aguentar na esfera do jargão cosmopolita, vulgarizou-se como um som desagradável.

Mas o que desperta a nossa atenção não é esse carácter um bocado rebelde; o que nos dá vontade de investigar é a mudança radical da sua área de influência, aquilo em que feedback se tornou ou, como diria um filósofo sério, o dever da palavra. Através do movimento semântico podemos adivinhar a marcha da sociedade, pois as palavras caminham ao nosso lado como os cães.

O termo foi criado no princípio do século xx no território da engenharia eléctrica para designar o retorno à entrada de uma parte da saída de uma máquina, sistema ou processo. Se durante essa transferência o nível de saída aumentar, o feedback é positivo;

se diminuir, é negativo. Composta por engenheiros, a palavra parece um esquema com setas e sinais matemáticos — explícita, plana, facilmente transformada em desenho.

Talvez tenha sido esta objectividade pura que fez crescer a vontade de lhe atribuir valor simbólico — sabemos bem como a perversão da língua provoca os espíritos mais castos. Com características tão apetecíveis, feedback estava destinado a ser arrastado para o campo mais ambíguo da psicologia e, a partir daí, para qualquer lado. A carga eléctrica convertida em valor comunicacional, um pêndulo entre o bem e o mal. Oh! A maravilha das palavras-ferramenta.

É na década de 40 que feedback ganha esse sentido, hoje dominante, de reacção ou resposta. Foi assim que entrou no dicionário oficial português na categoria de substantivo masculino, sem alterações na grafia. Começou de modo gentil, apenas um pedido de retribuição *quase* com boas intenções, mas, quando ficou claro que este circuito de dados potencia o sistema económico de produção e distribuição de bens e serviços, rapidamente a informação desenvolveu uma sede insaciável de retorno.

O feedback tornou-se intrínseco a todas as nossas actividades. Mal saímos da oficina e já uma mensagem de texto nos obriga a classificar o serviço dos mecânicos. O mesmo se passa nos restaurantes, nas repartições, nas lojas e sempre que compramos ou espreitamos qualquer coisa. No trabalho, aliou-se à avaliação para nos moer o juízo e o salário.

É na Internet, porém, que a necessidade de recolher comentários atinge os píncaros.

Ninguém escapa. Como conhecem os nossos percursos, como estamos todo o tempo ligados à corrente e aos dados, somos obrigados a reagir a todos os estímulos — de forma cada vez mais fisiológica. O jogo tornou-se a tal ponto doentio que sofremos quando arrancam as nossas reacções, sofremos pela demora de resposta dos outros, sofremos com o retorno negativo ou pouco gratificante, sofremos sempre. As redes sociais, espelho ampliado e distorcido da realidade, estão cheias de sinais de angústia e ressaca.

Chegados aqui, talvez seja altura de estancar este maldito fluxo e dar à palavra feedback a possibilidade de resgatar a sua juventude. Responder à letra com um som intrépido e estridente? Um solo de Jimi Hendrix pode ainda abalar o mundo?

FRANCISCO ALBA

Poeta, publicou os seguintes livros de poesia: *Teoría de la culpa* (1995), *El contrario* (2008) e *Masa crítica* (2013). É, além disso, autor de *Contra el ruido* (2010), livro de artigos e ensaios. Está incluído na antologia de poesia espanhola contemporânea *Fugitivos* (2016), organizada por Jesús Aguado. Colabora em revistas literárias.

CARLOS MANUEL ÁLVAREZ

Jornalista e escritor, recebeu o prémio ibero-americano de jornalismo Nuevas Plumas conferido pela Universidade de Guadalajara em 2015. Em 2016 fundou a revista digital *El Estormudo*. Colaborador regular de títulos de imprensa como o *The New York Times*, *El País*, *Internazionale* e *Gatopardo*. Alguns livros: *La tribu* (2017), colectânea de textos jornalísticos, e o romance *Los caídos* (2018).

CRISTINA FERNANDES

Nasceu no Porto em 1966. Carreira regular em artes gráficas. Escreve sobre livros e filmes em sítios discretos. Traduz, sem autorização mas com grandes benefícios, textos curtos de autores notáveis. Anda a pé para *pensar com maior velocidade*. Sem outros sinais particulares.

CARLA GANITO

Professora auxiliar e coordenadora do Gabinete de Relações Internacionais e Cooperação Académica da Faculdade de Ciências Humanas (FCH) da Universidade Católica Portuguesa. É doutorada em Ciências da Comunicação com uma tese sobre os mecanismos de construção de género nas comunicações móveis. Tem um MBA com dupla especialização em Gestão de Informação e Marketing, e um mestrado em Gestão de Informação com uma dissertação sobre entretenimento móvel. Lecciona desde 2001, na FCH, nas áreas da Comunicação Digital, cibercultura, e do Marketing. Coordena o grupo de investigação Literacia Digital e Mudança Cultural do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, onde desenvolve investigação na área dos *media* digitais e cultura digital, com especial enfoque nas tecnologias móveis e na relação entre género e tecnologia.

CATHERINE MILLET

Crítica de arte, escritora e curadora, Catherine Millet foi fundadora da revista de arte contemporânea *Art Press*, da qual é editora. Comissária francesa das bienais de São Paulo (1989) e de Veneza (1995), tornou-se conhecida do grande público com o livro *A Vida Sexual de Catherine M.*, obra traduzida em 47 línguas. Publicou, também, uma monografia de Yves Klein (1983), *L'art contemporain: histoire et géographie* (2006), *Jour de Souffrance* (2008) e o ensaio *Dali et moi* (2005). Pelo seu contributo e comprometimento com as artes recebeu ainda numerosos prémios e distinções.

MARIA FILOMENA MOLDER

Foi professora catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Departamento de Filosofia). Com uma forte incidência nas Artes e na Estética, a sua vasta obra é eclética e com enorme repercussão no contexto artístico contemporâneo em Portugal.

RUI PATRÍCIO

Advogado, sócio da Morais Leitão, Galvão Teles, Soares da Silva & Associados, na qual coordena a área de criminal, contra-ordenacional e *compliance*. É licenciado e mestre pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (1994 e 1999), instituição na qual foi docente. Foi também professor convidado na Faculdade de Direito da Universidade Nova de Lisboa, à qual regressará a partir de 2020. Vogal do Conselho Superior da Magistratura, eleito pela Assembleia da República (2005–2011). Actualmente é sub-director da *Revista da Ordem dos Advogados* e membro do Conselho de Prevenção da Corrupção. Integra o Conselho Consultivo da APAC – Associação de Protecção e Apoio ao Condenado, e pertence a outras associações jurídicas e cívicas. É membro, por nomeação do Ministério da Cultura, do Conselho de Administração da Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo. Autor de livros e artigos sobre temas penais e de justiça. Colaborador de diversos órgãos de comunicação social.

BERNARDO FUTSCHER PEREIRA

Diplomata, historiador, jornalista. Autor de *A Diplomacia de Salazar: 1932–1949* e *Crepúsculo do Colonialismo: 1949–1961*. Estudou Ciências Políticas na Universidade de Columbia em Nova Iorque, cidade onde iniciou a sua carreira na escrita como crítico de *rock*. Na década de 80 foi DJ na discoteca Frágil. Foi embaixador na Irlanda e serviu anteriormente em Barcelona, Bruxelas e Tel Aviv. Publicou dezenas de artigos sobre relações internacionais nas revistas especializadas.

WALID RAAD

Em parte, artista e professor de Arte na Cooper Union for the Advancement of Science and Art, Nova Iorque (*onde ainda se pagam propinas, e a escola devia deixar de cobrar propinas, e já, antes que mais dívidas sobrecarreguem a vida a mais estudantes porque não são eles os responsáveis pela má gestão das finanças da escola — o Conselho de Administração e os administradores vêm gerindo mal a escola há décadas* [ver o processo contra o Conselho de Administração]). Lista de exposições (boas, más e mediocres); prémios e financiamentos (os merecidos, os não merecidos, os que se agradecem reconhecidamente, os rejeitados e/ou devolvidos); percurso académico (por vezes estimulante, outras vezes nem tanto); as publicações (gosto de alguns dos meus livros, mas gosto mais dos de Jalal Toufic; referências em jalaltoufic.com) estão *online* por aí.

GERHARD RICHTER

Nascido em Dresden, em 1932, Gerhard Richter é reconhecido como um dos mais importantes artistas contemporâneos.

O seu trabalho foi exposto em instituições como a Tate Modern e a Serpentine Gallery (Londres), Centro Pompidou (Paris) ou Neue Nationalgalerie (Berlim); tendo estado presente, também, na Documenta de Kassel e Bienal de Veneza.

O Arquivo Gerhard Richter foi criado em 2015 e é uma parceria entre o artista e o Staatliche Kunstsammlungen, de Dresden.

JÖRG RÜPKE

Estudou em Bona, Lancaster e Tübingen, onde fez o doutoramento (*Domi militiae*) e a agregação (*Kalender und Öffentlichkeit*). Professor de Estudos de Religião e vice-director do Centro Max Weber de Estudos Culturais e Sociais Avançados, da Universidade de Erfurt, na Alemanha. Desenvolveu os projectos «Religião Antiga Viva», «Individualização Religiosa nas Perspectivas Históricas» e «Religião Romana Imperial e Provincial». Actualmente, é co-director (com Susanne Rau) do projecto «Urbanidade e Religião: Formações Recíprocas», no Kolleg-Forschungsgruppe. Publicou numerosos estudos sobre cultura e religião romanas.

SILVIANO SANTIAGO

Nascido em 1936, é um dos mais importantes e prestigiados escritores brasileiros contemporâneos. A sua obra literária, inaugurada em 1955 com um conto publicado numa revista, conta hoje com cerca de trinta títulos, distribuídos por vários géneros: conto, romance, poesia, ensaio. Doutorado em Paris, pela Sorbonne, foi professor convidado nalgumas universidades norte-americanas e, no Brasil, foi professor catedrático na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense. É um grande especialista na obra de Guimarães Rosa. O seu último romance, *Machado* (que tem, como o o título indica, Machado de Assis como protagonista), foi vencedor do Prémio Jabuti 2017 e foi galardoado, em segundo lugar, com o Prémio Oceanos.

SARAH SINGH

Premiada artista e realizadora, viveu nos EUA, tendo frequentado o Maryland Institute College of Art de Baltimore, até se mudar para Bombaim em 1994, cidade onde se dedicou à fotografia e ao desenho. O seu primeiro filme, *The Sky Below*, é uma longa-metragem documental que numa viagem entre o Paquistão e a Índia aborda o tema da Partição explorando a Partição entre os dois países. O seu filme *Millions Rivers* teve estreia em Londres no Victoria and Albert Museum. Em 2018 criou a Panorama Editions, mostra internacional de arte contemporânea, que tem lugar na Índia.

BERND STIEGLER

Nascido em 1964, é desde 2007 professor de literatura moderna alemã e de história e teoria dos *media* na Universidade de Constança. É autor de uma vasta obra sobre a fotografia na sua relação com a técnica e como instrumento de um olhar sobre o mundo próprio da modernidade. Alguns títulos publicados: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert* (2001), *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (2006), *Nadar. Bilder der Moderne* (2019).

ENZO TRAVERSO

Historiador italiano, a sua obra incide sobretudo sobre a história contemporânea da Europa, em particular o nazismo. Desde 2013, é professor na Universidade de Cornell, EUA, depois de alguns anos como professor de ciência política em França. O fenómeno do totalitarismo e a cultura e o pensamento judaico na Alemanha antes da Segunda Guerra são dois dos seus principais objectos de estudo. Entre os seus livros publicados (nas edições originais, em francês e italiano) destacam-se os seguintes: *Les juifs et L'Allemagne* (1992), *L'Histoire déchirée: Essai sur Auschwitz et les intellectuels* (1997), *Le passé, modes d'emploi* (2005; o único traduzido em português, edições Unipop), *A ferro e fuoco: La guerra civile europea 1914-1945* (2007), *Mélancolie de gauche* (2016).

DAN UNGURIANU

Professor Catedrático no Departamento de Estudos Russos do Vassar College, Poughkeepsie, Nova Iorque. Estudou História na Universidade Estatal de Moscovo e Literatura na Universidade de Wisconsin-Madison. Os seus interesses académicos incluem: clássicos russos, imaginação histórica na Europa e na Rússia, artes performativas russas, cinema soviético, desde *avant-garde* a sucessos de bilheteira, cinema russo de ficção científica, e os filmes de Andrei Tarkovski.

Capa

Gerhard Richter
17.4.08, 2008
Verniz sobre fotografia
15 × 9,9 cm
© Gerhard Richter 2019 (0289)

p. 4

Aby Warburg
Atlas Mnemosyne, 1924–29
150 × 200 cm
Domínio público. Fotografia:
Warburg Institute, Londres

pp. 10–15

Andrei Tarkovski
Solaris, 1972
Película, 166 minutos
© Andrei Tarkovski.
Cortesia FSUE Mosfilm
Cinema Concern

pp. 16, 18, 19

Pieter Bruegel
Caçadores na Neve, 1565
Óleo sobre madeira
117 × 162 cm
Domínio público

pp. 19, 20, 24, 27

Andrei Tarkovski
O Espelho, 1975
Película, 105 minutos
© Andrei Tarkovski.
Cortesia FSUE Mosfilm
Cinema Concern

pp. 21–23, 27

Pieter Bruegel
Conversão de S. Paulo, 1567
Óleo sobre madeira
108 × 156 cm
Domínio público

pp. 28, 113

Gerhard Richter
2. Juli 2016 (2), 2016
Óleo sobre fotografia
16,8 × 12,6 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

pp. 33, 42, 47, 57, 58, 59, 62, 71, 74,

85, 86, 97, 100, 104, 105, 107
Hanne Darboven
Menschen und Landschaften
[Pessoas e Paisagens], 1985
Lápis e marcador sobre papel
e cartões postais
169 partes, 50 × 70 cm (cada)
© Hanne Darboven Stiftung.
Fotografia: Alexandre Ramos

pp. 37, 38

Gerhard Richter
14.6.16 (5), 2016
Óleo sobre fotografia
18,7 × 12,7 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

pp. 51, 52

Gerhard Richter
Piz Lagrev, 1992, 1992
Óleo sobre fotografia
8,8 × 12,5 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

pp. 65, 66

Gerhard Richter
14.6.16 (6), 2016
Óleo sobre fotografia
18,6 × 12,6 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

pp. 79, 80

Gerhard Richter
2. April 05, 2005
Óleo sobre fotografia
14,6 × 10,1 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

pp. 91, 92

Gerhard Richter
22.6.16 (2), 2016
Óleo sobre fotografia
18,8 × 12,6 cm
© Gerhard Richter 2019 (0273)

p. 116

Alfred Stieglitz
Mãos, 1919
Platinotipia
24,9 × 19,9 cm
© Alfred Stieglitz / Fotografia:
The Museum of Modern Art,
Nova Iorque / Scala, Florença

p. 117

Alfred Stieglitz
Mãos e crânio de cavalo, 1931
Prova fotográfica
em gelatina e prata
24,1 × 19,3 cm
© Alfred Stieglitz / Fotografia:
The Museum of Modern Art,
Nova Iorque / Scala, Florença

pp. 123, 124, 127, 130, 135, 137

Yto Barrada, *Sem título* (murais do
Museu de História Natural de Azilal,
Marrocos), 2013–15
Impressão cromogénica
70 × 70 cm (cada)
© Yto Barrada. Cortesia Pace
Gallery, Sfeir-Semler Gallery,
Hamburgo, Beirute; Galerie Polaris,
Paris

pp. 140–151

© Walid Raad

p. 154

Pedro Berruguete
São Domingos de Gusmão
e os Albigenses, 1493–99
Têmpera sobre madeira
122 × 93 cm
Domínio público

p. 158

Hartmann Schedel
Sóis e fogueira de livros na
Crónica de Nuremberga, 1493
Xilogravura
34,2 × 50 cm
Domínio público

p. 159

Leonardo da Vinci
São João Baptista, 1513–16
Óleo sobre madeira
69 × 57 cm
Domínio público

pp. 165, 170

© Herbert List / Magnum Photos /
Fotobanco.pt

pp. 167, 169

© René Burri / Magnum Photos /
Fotobanco.pt

pp. 175–178

© Sarah Singh

pp. 180–191

Agnès Varda
Salut les Cubains!, 1963
Película, 30 minutos
© Agnès Varda. Fotografia:
Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais /
Georges Meguerditchian

p. 193

William Orpen
Winston Churchill, 1916
Óleo sobre tela
148 × 102,5 cm
© National Portrait Gallery, Londres

p. 194

Winston Churchill
Bottlescape, c. 1926
Óleo sobre tela
© Churchill Heritage Ltd.

p. 197

© Yousuf Karsh

p. 207

Pieter Bruegel
Torre de Babel, c. 1563
Óleo sobre madeira
114 × 155 cm
Domínio público

p. 209

Fritz Lang
Metropolis, 1927
Película, 148 minutos
© Friedrich-Wilhelm-
-Murnau-Foundation

pp. 212, 215

© Pedro Costa

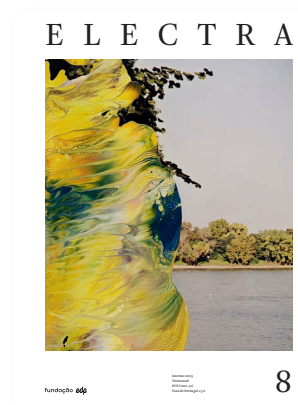
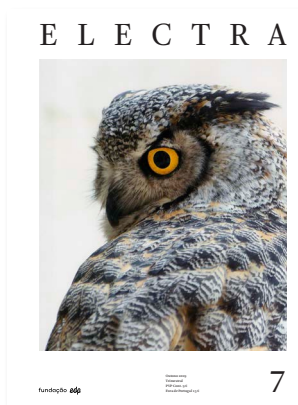
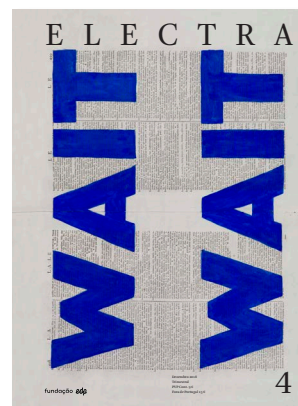
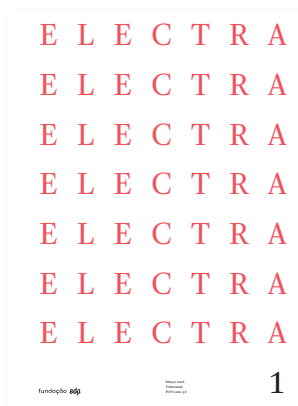
p. 217

© Vítor Carvalho

p. 221

René Magritte
A traição das imagens, 1929
Óleo sobre tela
60,33 × 81,12 cm
© 2019. Digital Image Museum
Associates / LACMA / Art Resource
Nova Iorque / Scala, Florença

Todos os esforços foram feitos no sentido de contactar os legítimos proprietários no que diz respeito a direitos de autor e permissão de publicação. Quaisquer informações adicionais serão incluídas em edições futuras.



Assine a Electra
e receba-a em casa.
Condições especiais.

Consulte o site:
www.monadebooks.com/electra

EDITORIAL

O fim e o princípio
José Manuel dos Santos
e António Soares

REGISTO

Guerra e Paz: 150 anos depois
Dan Ungurianu

ASSUNTO

Memória e Esquecimento

A memória e as suas sombras
António Guerreiro

O poder e a autoridade da memória
François Hartog
Entrevista por António Guerreiro

Fotografia e esquecimento
Bernd Stiegler

A viragem melancólica:
Memória e utopia do século XXI
Enzo Traverso

*Desligar da rede: A influência da cultura
digital sobre a privacidade,
a memória e a morte*
Carla Ganito

Um precipício ao lado do nosso quarto
Maria Filomena Molder

PASSAGENS

*O gesto dos seus dedos exploradores
percorrendo os corpos na direcção
das braguilhas...*
Catherine Millet

PRIMEIRA PESSOA

Abdellah Taïa
Entrevista por António Guerreiro

PORTFOLIO

Appendix 137: Les camoufleurs
Walid Raad

DIAGONAL

Quando é que a opinião é crime?

Opiniões e delitos
Francisco Alba

*A liberdade de expressão:
Problema de (divina) proporção*
Rui Patrício

LIVRO DE HORAS

Nó, nós
Silviano Santiago

FURO

*Alexandra: Um filme épico abstracto
(em desenvolvimento)*
Sarah Singh

VISTA DE DELFT

As festas melancólicas de Havana
Carlos Manuel Álvarez

FIGURA

Churchill: Guia de leitura
Bernardo Futscher Pereira

METROPOLITANO

Religião e urbanidade
Jörg Rüpke

OBRAS ESCOLHIDAS

*Vitalina Varela, de Pedro Costa /
Três acordes*
Cristina Fernandes

Walid Raad e a imaginação ética
José Manuel dos Santos

DICIONÁRIO DAS IDEIAS FEITAS

Feedback
Cristina Fernandes