

Miscelânea

António Pinto Ribeiro

.....

Nota do autor

Reúno a selecção de artigos originariamente publicados no jornal Público entre Março de 2011 e Dezembro de 2014, nos suplementos Ípsilon e caderno P2. Agradeço aqui o convite para essa colaboração periódica e o estímulo da Isabel Salema, do Vasco Câmara e da Vanessa Rato.

Os artigos apareceram associados a duas rubricas principais, Cidades e Política Cultural, mas nunca tiveram o propósito de constituir um sistema. Optei pelo formato de ensaio curto para compor a descrição de um certo real – muitas vezes na fronteira de uma etnografia urbana com os seus mitos e imagens –, e optei por outros formatos (nos textos mais explicitamente sobre política cultural), onde a prova é precedida por uma argumentação tão clara e concisa quanto possível, e que terminam por vezes com proposições.

A natureza díspar destes textos fez-me intitular o conjunto *Miscelânea*, termo que a partir do século XVI se dava às compilações de textos de natureza variada.

Segui três critérios para esta selecção:

1) textos que vão para além da categoria de resposta ou de inquirição a uma certa actualidade e que, embora testemunhais, não revelam já, no seu apelo pragmático, o carácter de urgência do momento em que foram redigidos;

2) manter a diversidade dos temas respeitando quase sempre a calendarização original; daí o título da colectânea, bem como a razão por que muitos textos foram publicados originalmente sob o título genérico de Política Cultural (apesar de muitos ultrapassarem o significado mais estreito de Política Cultural como forma de disputar um certo poder, mantê-lo e produzir um conjunto de acontecimentos na comunidade que são da

responsabilidade dos governos, sejam eles nacionais, regionais ou institucionais).

Aqui, Política Cultural é também um propósito argumentado de alteração do mundo enunciado ou reivindicado por um cidadão, uma promessa de felicidade a realizar pela beleza, pela arte ou pela leitura, a forma como cada um disponibiliza o seu corpo como e quando quer ou, até, uma crítica aos consensos partidários e a defesa do conflito como solução de estados letárgicos.

3) textos cuja natureza se aproxima do ensaio curto, género cuja brevidade não deixa de ser a expressão de um estado da arte; também conjugação episódica entre uma vida contemplativa e uma vida activa (na famosa e excelente concepção de Hanna Arendt).

APR

A PARTIR DO CINEMA

Data de 1985 o filme de Stephen Frears “My Beautiful Launderette”. Realizado no contexto da Inglaterra da primeira-ministra Margaret Thatcher, o filme relatava os êxitos e as vicissitudes dos membros de uma família paquistanesa a viver em Londres e os impactos e as tensões familiares, sentimentais, financeiras nas vidas dos cidadãos paquistaneses e dos londrinos envolvidos nesta época. Este foi um dos primeiros filmes que apresentou ao grande público (em Portugal o filme chamava-se *A Minha Bela Lavandaria*) de forma clara a temática do Multiculturalismo.

Vem esta evocação a propósito das declarações do primeiro-ministro inglês David Cameron e da chanceler alemã Angela Merkel feitas em 2011 decretando a morte do Multiculturalismo. A chanceler utilizava, aliás, o termo *Multikulti*, em si uma expressão pejorativa quando utilizada pelo sector conservador alemão.

Manifestamente interessante do ponto de vista intelectual e de urgente desconstrução do ponto de vista político é o efeito de derrocada que estas declarações pretendem ter no espaço mediático. Revelam ainda uma total ausência de compreensão da história do fenómeno a que se referem. Que multiculturalismo afinal terá falhado?

Um dos aspectos mais interessantes do filme de Frears é o realizador não colocar nunca em confronto uma suposta e homogénea cultura paquistanesa contra uma suposta cultura inglesa. No filme surgem tensões tanto entre os membros de uma família paquistanesa como dentro da comunidade londrina e abordam-se as opções e os anseios e até a orientação sexual, que é múltipla em cada uma destes agrupamentos, ou seja: fica claro que a identidade de cada pessoa varia e por vezes é até antagónica no seio da mesma comunidade étnica, tal como afirmam Edward Said e Dispech Chakrabaty.

Em causa neste filme está uma sociedade que tem ricos e pobres e onde nem todos os pobres são paquistaneses nem todos os ricos ingleses. Aqui, o chamado multiculturalismo é muito mais do que uma convivência anódina entre comunidades culturais diferenciadas, e essa diferenciação passa pela classe social, pela riqueza, pela religião, pela sexualidade de cada um.

Cameron e Merkel servem-se de estratégias populistas para, num momento de crise de emprego, por um lado, e de potencial aumento de imigração, por outro, utilizarem mecanismos de distração colectiva para colocarem os cidadãos brancos contra os cidadãos que pela cor da pele possam ser identificados (estratégia racista) como estrangeiros imigrantes.

Outro dos equívocos produzidos pelas declarações destes políticos é o de pretenderem globalizar o suposto falhanço do multiculturalismo. Ora, e que tal pensar o multiculturalismo na sua expressão mais complexa, a partir de casos de sucesso como o Canadá, a Austrália, cidades como Tóquio, Nova Iorque, ou regiões como Reggio Emilia?

E como pensar esse novo fenómeno que é a emigração partir da Europa para países africanos?

O multiculturalismo evoluiu para formas de debate mais político em que o viver em comum passa pela exigência inequívoca da democracia nestas comunidades, bem como pelo reconhecimento recíproco da história dos imigrantes e dos anfitriões; e, fundamentalmente, pelo debate ideológico sobre o futuro de cada comunidade multicultural. Por uma questão de exigência semântica diremos que o Multiculturalismo evoluiu para estratégias e situações de interculturalidade.

O mais perverso dos equívocos gerados pelas declarações de Cameron e de Merkel é aquele que, focando o problema nos árabes, começa por identificar todos os árabes como muçulmanos e todos os muçulmanos como islamistas. Se é um facto que as culturas expressam modos de ver o mundo, expectativas face ao mesmo e representações do outro -- e por isso o confronto cultural é sempre de tensão, embora muitas vezes produtivo --, não é por estas razões que pequenos grupos de fundamentalistas se tornam terroristas.

As razões serão muitas e contêm uma dimensão irracional. E se há decepção entre os jovens muçulmanos em Londres ou os turcos em Berlim, isso tem também a ver com o mercado de emprego e com a denegação de idealismos.

Subtrair a política e a ideologia foi dos maiores atentados que os políticos europeus no poder ou com vontade de o terem cometido contra as gerações mais novas. Não haverá pior perversidade do que esta, que tem por objectivo a conservação do poder pelo poder. O argumento de que se limitam a seguir a vontade do povo -- termo este também da terminologia populista -- revela bem a falta de espessura política destes governantes.

Se há coisa que se espera de um cidadão com espessura política é que seja capaz de, argumentando -- argumentando sempre --, conseguir transformar a comunidade, o país, com o objectivo de uma paz universal.

O argumento de que os imigrantes só têm a ganhar nos países de acolhimento é de uma enorme falácia. Pelo contrário, os imigrantes sofrem muitas perdas e uma delas, porventura irreversível, é a perda continuada da

língua materna, esse matrícido (Julia Kristeva) que milhares de emigrantes portugueses conhecem bem.

Duas décadas depois de Frears, o realizador português Serge Tréfaut fez *Lisboetas e Novos Lisboetas*, clássicos do documentário sobre situações interculturais, sobre como escutar o estrangeiro ressalvando as diferenças culturais, reivindicando os direitos, assumindo os deveres que são temas da cidadania universal e, sobretudo, negando haver justificação para o sofrimento do outro ou até para a sua morte a pretexto do relativismo cultural.

MUSEUS

O importante colóquio realizado em 2012 no New Museum, em Nova Iorque, sobre Modelos Alternativos à Curadaria de Histórias na Arte Contemporânea; o debate público que decorre em França sobre os seus museus que, apesar de uma década de crescimento de públicos – aumento dos preços de bilhetes, aumento de apoio dos mecenatos e *franchising* das marcas dos museus –, foram avaliados e criticados por gestão deficitária; e, em Portugal, a transferência de museus para as autarquias, a par da reunião de outros sob a mesma direcção são medidas que não mereceram explicações claras e intelectualmente convincentes; estes factos pedem uma reflexão sobre o que se passa nos museus.

Desde a sua criação no século XVIII, a função dos museus é guardar, conservar e também contar histórias sobre os objectos que guardam e sobre o que os rodeava. Depois, a forma como cada um o faz, o modo operativo, o contexto e a época em que são criados e os modos de gestão e de administração divergem. Dessas divergências resultam as diversas, por vezes antagónicas, missões.

Podem os museus ter sido comparados a sarcófagos por Adorno, podem pretender iludir a fronteira entre reserva e rua, como acontece com os museus *squatter*: o facto de terem à sua guarda objectos e ferramentas da memória colectiva faz deles museus. Aliás, o requisito de ter um acervo,

uma colecção, é o que distingue radicalmente um museu de um centro cultural, por exemplo (embora alguns destes últimos possam reivindicar uma vocação museológica).

No século XX os paradigmas da arquitectura museológica mudaram. Exemplos são o MoMA, o Centro Georges Pompidou, o Guggenheim, o Ps1, o Chinati Foundation, o Louisiana, cada um traduzindo relações diferentes com a cidade e, simultaneamente, criando expectativas diferentes na cidade e nas histórias de arte ou dos objectos de culto.

Num importante ensaio de 1990, “Revisiting The Late Capitalist Museum”, Rosalind Krauss afirmou que o aumento desproporcionado da escala dos museus de arte contemporânea desviaria a atenção das obras de arte expostas no interior para a experiência do espaço do museu. A historiadora previa o que agora acontece quer com a espectacularidade da arquitectura museológica – Guy Debord explicaria este fenómeno como mais um modo de espectacularidade do capital –, quer com o fenómeno comercial que é o franchising das marcas Guggenheim e, agora, do Louvre, cujos benefícios para a história das artes, dos públicos e do financiamento dos museus não são evidentes. Casinos e museus não são a mesma coisa.

Do Guggenheim de Bilbao aos museus de Abu Dabi a “museumania”, na feliz expressão de Andreas Huyssen, vive do protagonismo da espectacularidade do fetiche e da arquitectura escultórica. Vale a pena perguntar se estas peças de arquitectura escultórica – concebidas ou por falta de programa ou por despotismo do atelier de arquitectura que desconsidera a relação da forma com a função em prol da criação de ícones de diferenciação das cidades com vista à angariação de turismo cultural – não resultam apenas na exposição de volumes ou de fachadas de arquitectura, fascinantes por vezes, mas que não contribuem para a museografia e para a revisão das narrativas sobre as artes ou os objectos de culto.

Outro aspecto problemático é a proliferação de museus dedicados a artistas e que surgem maioritariamente graças à iniciativa de câmaras municipais ou, noutras países, de empresários cujo primeiro objectivo é

virem a ser contagiados pela aura dos artistas a quem o museu é dedicado. Tais iniciativas vão, de modo geral, ao encontro do narcisismo do artista vivo ou da rentabilidade dos herdeiros.

Há que dizer que, a curto prazo, a maioria destes museus tem problemas de sobrevivência. Nos casos de museus para celebrar artistas já notabilizados, a maioria das obras não pertencem ao museu; ou foram vendidas, ou são propriedade de colecionadores ou de outros museus e o que resta para aquele museu são restos, esboços, desenhos prévios, correspondência, arquivos ou a coleção das obras dos amigos (eventualmente muito interessantes em termos documentais, tão só). Bem mais justo, caso um artista ou os seus herdeiros se disponham a doar as suas obras à comunidade, é que estas possam ser integradas em museus já existentes e em acervos cuidados e expostos com a dignidade e o reconhecimento necessários.

Uma das expressões hoje mais recorrentes para definir a excepcionalidade de um museu é a sua identidade: identidade comunitária, identidade de género, identidade de disciplina. Talvez importasse pensar que uma das funções de um museu é a integração – e, nesse aspecto, o excesso de identidade é paradoxal porque acaba por ser um instrumento de exclusão.

Entre os desafios que se colocam à criação de novos museus está o programa a conceber, bem como o caderno de encargos definido pelo cliente. Deve ser fascinante para um arquitecto e uma equipa de museólogos conceber museus que têm por objectivo guardar, conservando, não só pintura ou escultura ou mesmo instalações mas também obras produzidas em vídeo, cinema ou *on line*. Como guardar, como constituir acervos, como mostrar este tipo de objectos e de documentos que não se condicionam a nenhum dos paradigmas museográficos vulgares?

O universo da comunicação *on line* trouxe, ele também, problemas novos, não só na forma como habitualmente se guardava e conservava e se construíam as narrativas mas em particular no modo de comunicar com os públicos. É conhecido o esforço de muitos museus por adaptarem a sua

comunicação tradicional – leia-se, em papel, publicidade material, montagem e disposição das exposições no espaço físico – à nova era da comunicação. O *on line*, com a sofisticação possível conforme os recursos de cada museu, não impede, contudo, que os visitantes físicos estejam a diminuir proporcionalmente, e os visitantes *on line* a crescer a um ritmo vertiginoso nos museus com as plataformas virtuais mais sedutoras.

Até agora este modo de comunicação tem servido para que o espectador se decida a ir ver a exposição no museu. Mas há já quem afirme que, muito em breve, será o museu a organizar exposições cujo objectivo é preparar o acesso ao espectador *on line*.

Isso, porém, nada tem a ver com o embaratecimento dos museus. Os museus são decididamente caros mas são necessários para lutarem contra as amnésias colectivas e particulares.

O FASCÍNIO DO CSI

A série *CSI: Crime Scene Investigation* (em Portugal, *Crime sob Investigação*, que pode ser vista em várias estações), da autoria de Anthony E. Zuiker, estreou em 2000 nos Estados Unidos e decorria na cidade de Las Vegas. O sucesso da série original (*CSI Las Vegas*) levou a que fossem criadas duas séries herdeiras daquela: *CSI Miami* e *CSI Nova Iorque*.

Naturalmente, ao longo da série ocorreram mudanças no elenco mas a estrutura inicial permanece: cada episódio é quase sempre autónomo, havendo personagens ou situações passadas que são evocadas por aparecerem implicadas em novos casos de homicídio ou por serem fulcrais na biografia dos cientistas forenses.

De onde vem um tão grande fascínio por esta série que apresenta em paralelo narrativas nas cidades protagonistas? Do seu carácter futurista no início século XXI.

Começa por ser uma série com uma sofisticação tecnológica que não é comparável com a de outras produções, a ponto de podermos ver algumas tecnologias surgirem naquelas investigações como protótipos e bem antes de terem sido colocadas no mercado. O mesmo se pode dizer dos métodos

de análise criminal: num dos primeiros episódios de *CSI Miami*, "H" (Horatio), o chefe da equipa, consegue provar um crime recorrendo a um método inédito de análise do ADN numa prova criminalista -- e isto no ano seguinte àquele em que se descobriu a sequência do genoma humano.

As instalações destes cientistas forenses são autênticos laboratórios científicos que nada têm a ver com as antigas esquadras ou escritórios de detectives, tornando a série uma combinação entre ficção científica e ciência forense. Não por acaso, *Star Trek* de Gene Roddenberry é abundantemente citada em *CSI*.

Os investigadores, esses são simultaneamente polícias, detectives, cientistas. Individualmente, cada um deles é um enciclopédista com conhecimentos específicos e paixões raras, que tanto podem ser pela entomologia como Grissom por cabelos e fibras, Nick Stokes), guerrilha militar, Mac Taylor); balística, Calleigh Duquesne), ou anátomo-patologia, como o exímio Dr Albert (Al) Robbins ().

Depois, os cenários dos episódios são as cidades futuristas de Miami, Las Vegas, Nova Iorque com as suas arquitecturas de mega escala: edifícios com grandes superfícies de vidro e aço, avenidas largas, requintados e amplos espaços nocturnos, música com as batidas das danças actuais (entre as quais o *dubstep*), uso generalizado de iPhones, iPads, ecrans LCD, bairros elegantes da classe média americana, festas com *glamour* ou pelo contrário mas nem por isso menos futuristas, bairros sujos numa versão mais suja e caótica do filme *Blade Runner* de Ridley Scott.

E há a velocidade: dos carros, dos barcos, da comunicação. O facto de a série se conjugar em três cidades, seja com o céu de NY em tons mais negros ou com os céus mais azulados de Miami, é a expressão espectacular da portabilidade e da deslocalização temática, ambas tão próprias da globalização.

A qualidade das intervenções decorre de os crimes serem perpetrados em condições misteriosas e pouco comuns, o que obriga as narrativas, para desvendar o enigma, a recorrerem a processos de indução e de abdução (em vez da dedução mais tradicional nas ficções policiais). Os

diálogos que exemplificam estes dois processos são momentos de particular gozo de raciocínio: além da lógica valoriza-se o detalhe, o insignificante, como nas melhores utilizações das teorias da análise literária.

Apetece perguntar: porque são tão raras as vezes em que estes detectives comem ou bebem? Não se alimentam? Serão ciborgues?

O exemplo do médico legista Dr. Albert (Al) Robbins, a quem faltam as duas pernas (substituídas por próteses como acontece na vida real ao actor Robert David Hall), é um contributo para esta especulação. A fisicalidade está também muito presente em Eric Delko), na voz sussurrante e erotizada de Calleigh Duquesne).

Curiosamente, estes cientistas têm facetas obscuras ou passados biográficos desviados face ao que consideramos ser a figura normal do polícia; esta é uma herança e uma homenagem à série *Hill Street Blues*, a primeira série policial dos anos 80 onde os policias surgiam com vícios, problemas familiares e angústias. Também os protagonistas de *CSI* já foram bailarinas de *strip*, filhas de mães solteiras – Catherine Willows (--, viciados no jogo – Warrick Brown (--, insones crónicos (depois da morte da mulher que morreu no ataque às torres gémeas de NY – Gary Sinise (), amantes de relações sado-masoquistas – Stella Bonasera ()). São seres humanos.

As sessões de análise dos corpos na morgue pelos vários anátomo-patologistas são lições de todo o espectro da medicina; e, apesar das manifestações de humor frequentes neste tipo de ambiente, os cadáveres são tratados com respeito, são limpos com cuidado, tocados com delicadeza; há uma recepção plástica que permite evocar a pintura de *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* de Rembrandt.

Voltando à velocidade, que é uma das chaves do sucesso da série: tudo é veloz, da entrada à exposição do crime, deste à análise. O tempo é comprimido na montagem, consequentemente em cada episódio o enigma é resolvido entre o nascer e o pôr-do-sol, o que nos remete para um dos cânones da representação: a unidade de tempo.

Aliás, parte do fascínio desta série vem da sua solidez dramatúrgica. A velocidade de resolução dos crimes é inverosímil? É por isso que *CSI* é uma série de ficção, não um documentário.

OS PRODUTORES

Falemos desse exercício de poder e de dádiva, sim, falemos do paradoxo da produção nas artes, ou antes, falemos dos produtores.

O filme *Tournée* de Mathieu Amalric conta a história de um produtor (interpretado pelo próprio realizador) que decide fazer uma tournée em França com uma companhia de *strippers* americanas. Na sua enorme simplicidade e com excelente interpretação de todo o elenco, apresenta um exemplo da vida de um produtor com as suas vicissitudes e mecanismos de produção, entre os quais se destacam relações com os artistas, com o dinheiro, com a tecnologia.

É um facto: no universo da produção cultural existem diferenças fulcrais entre quem produz cinema e quem produz – edita – livros, gente que por sua vez muito se diferencia, nas estratégias e conteúdos, dos produtores musicais, e por aí fora. Também a tradição europeia de produtores se diferencia da tradição norte-americana. Finalmente, cada produtor é singular no modo como a sua personalidade e a sua relação com as artes se manifesta.

Joachim, o protagonista do filme referido, inspirado na figura do produtor de cinema português Paulo Branco, é um caso de produtor mas não é uma caricatura. Em comum com o universo dos produtores está a dimensão emotiva da experiência de produção de uma nova obra e da sua apresentação, bem como a relação sôfrega com o dinheiro.

Se quisermos fazer uma espécie de genealogia dos produtores não poderemos deixar de fora os nomes de André le Nôtre (arquitecto paisagista barroco e produtor), Serguei Diaguilev (empresário artístico russo e criador dos Ballets Russes), Gaston Gallimard (fundador das edições Gallimard),

George Lucas (produtor americano de cinema), Gerard Mortier (director da Ópera de La Monnaie, do Festival de Salzburgo, da Trienal das Artes de Ruhr), Frie Leysen (criadora do Kunstenfestivaldesarts; porém, a muitos mais se deve a existência de milhares de obras.

Em Portugal, os produtores descendem de uma combinação entre Vasco Morgado -- empresário, como se designava, que produziu mais de 400 espectáculos -- e Madalena Perdigão, criadora e produtora dos Festivais Gulbenkian e do Acarte. Nenhum deles era um santo, todos têm histórias que resultam de feitos mais ou menos complexos, obstinados, conflituosos com os artistas, duros nas negociações com empresários, mecenias, patrocinadores. Haverá com certeza parte de verdade e parte de mito na construção destas personagens a quem devemos milhares de obras: filmes, livros, espectáculos, obras de arte. Sem estas pessoas e o talento facilitador que as caracteriza, as obras que herdámos do passado, em particular o legado do último século, não existiria.

Como aparecem, de onde vêm e de onde lhes vem a manifesta dedicação e empenho na produção artística? Mesmo pesando as diferenças enormes entre os géneros artísticos – há uma diferença abissal entre produzir uma ópera e produzir livros de poesia, entre a tradição europeia (mais apoiada pelos Estados) e a tradição norte-americana (mais empresarial), entre os produtores mais independentes e os mais dependentes de organizações culturais (como fundações, bancos, instituições do Estado) –, e apesar dessas diferenças de perfil e de estatuto, a todos os produtores é comum algo que é do domínio do emotivo, do passional, e que resulta de uma pulsão de vida: a paixão pelas artes e um particular entendimento do universo dos artistas e dos escritores. Só assim se comprehende que alguém passe ou gaste meses e anos a recorrer a todas as formas de possíveis financiamentos para produzir determinada obra de determinado artista, e se empenhe, hipoteque bens pessoais e arrisque o seu próprio prestígio para apostar num autor desconhecido, num projecto cuja importância só a sua intuição e saber confirmam.

Estas pessoas lutam contra limites temporais e contra as demandas de última hora dos artistas; explicam a obra antes dela existir com

rascunhos, ideias vagas, biografias dos artistas -- que, sim, justificam os êxitos (se os houve) no passado mas não asseguram um êxito no futuro; e vivem com ansiedade os contratemplos, agindo junto dos poderes públicos e privados, das autoridades, solicitando autorizações para tarefas que a tantos funcionários parecem absurdas para depois, finalmente, quando tudo se torna possível, uma obra nasça.

E se foi assim, se a obra não foi interrompida, adiada ou mesmo impedida, então ainda há que esperar pelo juízo e pela valoração dos públicos, dos críticos, do mercado. E há que colocar a obra no circuito. Porque as obras são feitas para circularem, para serem apresentadas a vários públicos, a múltiplos leitores. Há, portanto, que distribui-las (e em Portugal a distribuição das obras está a um nível tão rudimentar, tão absurdamente primário!).

Este o paradoxo da dádiva do sujeito com poder que é o produtor. Um poder efémero e contingente. Basta que a obra que produziu não tenha sucesso no seu tempo, que o acesso aos recursos que o viabilizam como produtor desapareça, para que o poder seja fogo-fátuo.

Um outro poder, contudo, ele tem e esse vem da possibilidade de escolher não só os artistas que decide produzir mas também os valores que a obra produzida transporta. Walter Benjamin, num texto de 1939, "O artista como produtor", afirma que, a cada momento, o produtor (no caso, identificado com o autor) tem que escolher o lado de que está – para utilizar uma linguagem beligerante própria da época – porque pode decidir estar e produzir dentro do sistema obras que transportam consigo a beleza, a estranheza, a justiça, ou obras que apelam ao populismo, ao mau gosto, à injustiça.

Nada aqui é simples, nem claro, nem óbvio. Isso sabem-no os produtores antes mesmo de a obra vir a público e deixar de ser só deles.

TATOO

Declaração de interesses: gosto de tatuagens! A mais antiga lembrança que tenho é a de uma âncora no bíceps de um marinheiro regressado do Japão num dos anos da década de 60. Depois, recordo melhor as tatuagens rudes dos soldados, inscrições que diziam ‘Moçambique 1969’, ‘Guiné 1970’, ‘amor de mãe Cabinda 1971’. Sabia-se que era para toda a vida, a inscrição era por isso de fidelidade, marca pública na carne e até à morte.

Não seria bem como o conta João do Rio a propósito das prostitutas que tatuavam no peito o nome dos amantes e que depois, na decepção do amor, desmanchavam a tatuagem com ‘sal de azedas e leite de mulher’ e marcavam o mesmo nome no calcanhar, roçando a poeira, achincalhando o homem. Hoje, as técnicas de cirurgia plástica facilitam “o safar” da tatuagem e isso há-de ter contribuído para a grande adesão às tatuagens.

Parece que o *tatoo* foi trazido para o Ocidente pelo navegador inglês James Cook no século XVIII e que teve a adesão de algumas figuras das cortes europeias. A sua difusão maciça fez-se, porém, entre marinheiros, meretrizes, *gangs* de rufiões e criminosos. Esta associação pode ter estado na origem da marginalidade das tatuagens durante muito tempo. Regressaram em meados da década de 90 do século passado, muitas vezes associadas aos *piercings*.

Of Skin and Metal: Body Piercing, documentário de Olga Schubart, apesar de bastante linear na documentação deste fenómeno foi acolhido em Lisboa em 1997 com entusiasmo. E nos últimos dez anos o *tatoo* passou a ser comum, deixou de ser proletário: actrizes de Hollywood fazem-no; fazem-no surfistas, empregadas dos centros comerciais, professoras universitárias; o *tatoo* tornou-se interclassista, inter-racial. Há famílias inteiras que se tatuam um símbolo de identidade familiar; e a tatuagem é usada como declaração poética no corpo da amada no filme *The Pillow Book* de Peter Greenaway. Obra de arte é a tatuagem nas costas do artista Maurício Miranda, cujo contrato de aquisição implica a compra de todo o corpo enquanto vivo.

Há também *tattoos* memoriais: no Texas, ao lado da maior base militar dos EUA, situa-se o *River City Tattoo*, espécie de loja de conveniência cuja porta é atravessada todos os dias (e também durante a noite) por dezenas de soldados que querem ser tatuados. A individualidade de cada recruta tatuado está também na tatuagem. Calcula-se que 95% dos soldados do Exército Americano tenham pelo menos uma. Muitas evocam práticas ancestrais (índias) de protecção, outras reproduzem slogans guerreiros, outras apenas servem como identificação do soldado. Há o caso do soldado que tatuou no tronco o nome de todos os seus companheiros mortos – 232 -- na Guerra do Afeganistão.

Nenhuma explicação é a única para o *tattoo* embora se possa afirmar que uma tatuagem se faz por razões identitários e para decorar o corpo. Parte do sucesso deste movimento global passa pela liberdade de uma expressão sexual pública. Há uma fetichização nos *tattoos* -- mais atractivos se adivinhados sob a roupa, menos quando mais explícitos; de motivos florais e animais ou de motivos arabizantes e orientalistas, com todo um colorido que anuncia uma erotização do corpo no espaço público e no privado.

Talvez o mais fascinante neste fenómeno seja que, no início deste século, a *body art*, tantas vezes proclamada como arte iconoclasta, reivindicativa, pessoal, saiu das galerias de arte e das comunidades artísticas para se instalar nos corpos dos cidadãos anónimos. O manifesto de Joseph Beuys (que na década de 70 reclamava a arte para todos os cidadãos); os rituais corporais de Hermann Nitcher (que esteticizavam as cicatrizes e o corpo tingido); as accções-manifesto do grupo vienense protagonizado por Arnulf Rainer (que reclamava a deslocação de uma arte nova para o corpo do artista) – tudo isto tem agora, 50 anos depois, uma materialização nos corpos actuais.

Esta é a *body art* deste século. Os que a fazem estão, sem o saber, a realizar um dos maiores desejos do filósofo Michel Foucault: o da assunção por cada sujeito de uma política do corpo. Já não se proclama, de forma submissa: Este é o meu corpo. Afirma-se, pela tatuagem: Este corpo é meu!

A CULTURA É CARA? EXPERIMENTEM A IGNORÂNCIA

Porque continua a ser tão difícil passar a ideia de que o investimento na cultura fica muito mais barato do que o não-investimento?

Talvez porque, a pretexto dos valores intrínsecos e da opacidade (verdadeira) da criação artística, o seu financiamento apareça como obscuro por não ser comunicado, publicitado ou defendido com a clareza desejável para o comum cidadão contribuinte.

Este título foi retirado de uma tabuleta na vitrina de Gwrizienn Café-Librarie (livraria na comuna de Bécherel, na Bretanha), uma das 18 livrarias -- a maioria alfarrabistas - que, juntamente com uma padaria e dois cabeleireiros, constituem o comércio local desta comuna francesa nascida na Idade Média e que actualmente tem uma população de 750 habitantes. Lugar de peregrinação dos bibliófilos europeus que, a par dos compradores ocasionais e das vendas pela Internet, a transformaram num caso de sucesso económico e de auto-sustentação para os comerciantes e a localidade. Mas nem sempre foi assim.

Tudo começou em 1989, e se esta *cité du livre* - uma das oito localidades francesas que reivindicam a designação - mereceu destaque recentes, nomeadamente no jornal "Le Monde", tal deve-se à persistência, à organização, à imaginação na escolha, na diversidade e na promoção dos acervos (que vão da banda-desenhada ao livro bretão), ao espírito de entreajuda e de agrupamento de livreiros e à defesa da singularidade dos seus mercados, tanto junto dos grandes monopólios como das direcções regionais do Estado francês. Tudo isto fez o sucesso destes livreiros que, "sem venderem a alma ao diabo, são livreiros felizes", como os próprios dizem.

Não é um exemplo único de capacidade de criação, de produção e de comunicação na área da cultura. Só na área cultural dos livros poderíamos apontar muitos outros exemplos, como Fontenoy-la-Joûte, com 15 livreiros e

300 habitantes, ou, numa escala bem maior, o sucesso e a importância cultural do Festival de Literatura de Edimburgo ou da febril e brasileira Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em que, durante quatro dias, 30 mil a 40 mil leitores ocupam uma pequena vila turística e piscatória pagando para ouvir falar de livros.

Qualquer destes casos implica uma relação com o dinheiro, está portanto atravessado pelas leis da economia e envolve custos para os leitores, investimento dos livreiros, dos patrocinadores e das diversas instâncias dos Estados dos países onde o evento tem lugar. Um dos exercícios importantes a fazer a partir deste caso de estudo prende-se com a necessidade inescapável de haver investimento e custos na cultura. Imagina-se quão pobres, quão entediantes, quão menos importantes seriam a França, a Escócia, o Brasil e o mundo sem estes lugares de formação e preservação da cultura? Quanto mais custaria, de facto, a ignorância provocada pela inexistência destes e de outros lugares: festivais de cinema, cinematecas, mostras de dança, museus, centros de interpretação, lugares de observação científica, tantos outros lugares de formação da humanidade?

Então, porque continua a ser tão difícil transmitir esta ideia simples de que o investimento financeiro na cultura sai muitíssimo mais barato do que o não-investimento?

Uma das razões está no facto de o termo “Cultura” ter perdido eficácia. Ao falar de Cultura, a pergunta imediata pode ser: que cultura? Depois, importa reconhecer que o impacto da cultura é muito subjectivo, pelo que o seu valor intrínseco é de difícil prova. Assim, urge encontrar o vocabulário certo e adequado aos dias de hoje, o que exige outro tipo de argumentação.

Essa mudança de vocabulário que deve exigir-se agora a muitos artistas e autores implica a passagem de uma postura reactiva e de uma linguagem de vitimização para uma atitude pró-activa e com uma linguagem mais consonante com o equilíbrio entre direitos e deveres.

Haverá muitas razões para a ineficácia dos argumentos tradicionais sobre o valor da cultura. Uma das maiores é confundir tudo num único argumento reduzido à expressão corriqueira do "dever do apoio às artes". Assim, sem mais justificação.

Outros maus argumentos contribuem para este bloqueio: o de que os desígnios de todas as actividades artísticas e/ou culturais são os mesmos e universais, com o mesmo tipo de consequências directas na vida dos cidadãos. Ora, os direitos e deveres dos seus protagonistas variam conforme os países e sobretudo conforme a área da expressão cultural. Por mais que se queira insistir por hábito, por comodismo ou por corporativismo que o apoio financeiro à cultura artística deve ser um dever indiferenciado, há diferenças fulcrais entre o meio do cinema e o dos livros, para dar dois exemplos.

Nesses dois meios, que aliás têm em comum o facto de poderem (ainda que não necessariamente) ser decorrentes de mecanismos industriais, existem diferenças abissais: de custos de produção, de custos de divulgação, de mecanismos de difusão e de recepção, de custos nos mecanismos de distribuição intermédios, de número de cópias, de condições psicológicas e de tempos de recepção e de acolhimento por parte dos últimos destinatários.

O mesmo se poderia dizer das diferenças entre meios equivocamente tão semelhantes quanto são os museus de arte antiga e as colecções de arte contemporânea, a começar pela sua criação. Os museus de arte antiga, de forma geral, já "existem", por isso têm tradições de funcionamento e de constituição de acervos que pouco têm a ver com a constituição dos novos acervos de colecções de arte contemporânea. Os saberes técnicos e de difusão exigem especificidades e até as questões de natureza ideológica envolvidas são diferenciais e podem ser conflituosas, como as condições de acolhimento e de conservação. Implica isto uma guerra de géneros artísticos ou um divórcio de comunidades? Não necessariamente, e até pode haver excelentes especialistas de banda-desenhada que o são também de história de arte antiga. Mas serão raros e saberão distinguir os problemas e as

singularidades de cada género e a forma como comunicam com os seus destinatários sobre os mesmos.

Esta diversidade de géneros tem reflexo na diversidade fria das receitas e dos públicos -- e este é um facto que a linguagem política deve colocar como vantagem quando se abordam os ganhos da cultura. Deveria haver um Ministério da Cultura para cada um dos géneros em causa?

Poderia parecer que sim, não fora o facto de os ministérios da cultura não deverem ter como objectivo prioritário serem ministérios das artes mas antes organizações de gestão transversal cujo objectivo maior consiste em possibilitar a fruição artística e cultural dos cidadãos através do apoio à criação e difusão da cultura artística.

No que diz respeito à relação dos poderes do Estado com as artes e com as actividades culturais, é muitas vezes incompreensível e sobretudo pouco transparente para o cidadão contribuinte a forma como os apoios são dados (de uma forma geral em toda a Europa). A pretexto dos valores intrínsecos e da opacidade (verdadeira) dos projectos ou dos trabalhos, muitas decisões aparecem como obscuras, não sendo comunicadas, publicitadas ou defendidas com a clareza e a linguagem que seriam desejáveis para o cidadão comum.

É claro que há valores intrínsecos às obras de arte e de culto que não podem ser contabilizados com os critérios dos apoios financeiros à agricultura, à defesa, à saúde pública. Por isso, mais necessário é que todos os intervenientes nas políticas culturais comuniquem bem os mecanismos de financiamento ou de selecção de projectos. Mesmo, repita-se, e repita-se até à exaustão, que toda a dimensão artística possa ser um encontro privado entre o cidadão e a obra, e mesmo que toda a obra e toda a actividade cultural impliquem um elevado grau de opacidade e até de mistério.

Salvaguardando estas características e estes valores intrínsecos traduzidos radicalmente na arte conceptual ou na poesia experimental, no documentário ou no cinema de autor, nas monografias e nas iluminuras, no teatro beckettiano ou na escrita esotérica de Gabriela Llansol, etc., etc., a

cultura artística, literária e científica pode contribuir para capacitar as pessoas para a sua vida privada ou profissional, para comunicar o que noutras linguagens se afigura incomunicável, e para múltiplas aplicações, entre as quais a de uma experiência privada e íntima de realização, que justificam que, no seu conjunto, a cultura custe dinheiro -- e custe dinheiro a todos nós, que somos os seus beneficiários.

A PERFORMANCE OUTRA VEZ

Os Wappenings são a forma actual mais radical da performance. Lee Walton, um dos seus autores, num dos últimos emails enviados para a sua rede de contactos dizia: “Neste preciso momento, um homem está preso a um banco do Union Square Park em S. Francisco. Para ser libertado, encontre a mulher com um lenço vermelho no Atlas Café em Brooklin. Ela é a única pessoa que tem em seu poder a combinação do cadeado e dar-lha-á. Consegue encontrar a maneira de libertar este homem? Ele tem fome e quer ir para casa”.

Importante neste tipo de performance é a capacidade de, utilizando a tecnologia de comunicação mais actual, re-inventar o processo da performance no que ela tem de mais matricial: a imprevisibilidade, a intervenção em espaços exteriores aos espaços tradicionais do espectáculo, convocar um público inesperado mas disponível, ou seja: actualizar a performance no que era a sua razão de ser: uma intervenção pública com carácter de urgência e que se reclama como arte.

Para tal, escreveram-se múltiplos manifestos desde pelo menos a primeira década do século XX. Passados momentos marcantes na história da cultura visual e política do séc. XX -- que albergaram grandes contradições com as urgências do Dadaísmo, do Futurismo, da Judson Church em Nova Iorque, da Viena de Bob Wilson, da Documenta, e de Jan Fabre (com a peça memorável *Le Pouvoir des Folies Théâtrales* que pôde ser vista em Lisboa em 1986) --, passado, depois, um tempo de relativo

apaziguamento por parte dos potenciais artistas performáticos, eis que eles voltam reclamando a urgência da intervenção.

Dir-se-á que na verdade nunca estiveram ausentes e que a partir da década de 80 a expressão “artes performativas”, associada muitas vezes às artes do corpo, entrou no vocabulário da produção para substituir o termo “artes do espectáculo” -- demasiado associado ao mercado do espectáculo. Aquele termo apareceu para designar as expressões artísticas que requerem a presença do corpo em acção e ao vivo para que o interveniente possa reclamar uma maior versatilidade de comportamento em palco que ultrapasse a separação entre actor, cantor, bailarino, artista visual e músico. Neste contexto, o performer abrange uma forma mais elaborada de actuação e também mais híbrida (como passaram a ser muitas das obras criadas desde então).

Falou-se da performance depois da coreografia, inventaram-se festivais de performance e associações internacionais de performances -- num registo em que a performance surge mais como novo género artístico do que como atitude.

Aquela performance que apareceu como acto de urgência, de irrupção e que até estimulou a criação de novos estudos disciplinares está hoje sustentada e apetrechada com um sólido corpus teórico onde pontua a psicanálise, a fenomenologia, os estudos feministas, as teorias cognitivas e nomes como Barthes, Kaprov, Spivak, dos estudos de género aos estudos pós-coloniais. Porém, ela surge muitas vezes como ilustração desse corpus, o que é muito menos interessante do que já foi – por exemplo, em contextos na década de 60 que tinham como pano de fundo a guerra do Vietname, as lutas contra o racismo, os movimentos de igualdade feminina ou, na Europa, com Yves Klein e os seus *happenings* contra a arte institucional nas galerias de Paris, ou mesmo em Lisboa com Vespeira, nos Restauradores em 1974, criando “A arte fascista faz mal à vista”.

De onde vem este renascimento da performance quando muitas delas são de duvidosa eficácia e algumas tentam disfarçar a ausência de pertinência estética reclamando serem obras híbridas? Não é por muitas

delas não serem tão espontâneas, tão conformes ao *happening* como parecia ser requisito destas manifestações de arte e política.

Por exemplo, uma das obras ícones da Performance 18 -- *Happenings in 6 parts* de Allan Kaprow (de 1964) estava escrita com um guião que permitiu repô-la num contexto de história da performance.

Entre as razões para este surgimento são pertinentes a necessidade de questionar se a arte, ou alguma forma de arte, tem algum poder?; e a capacidade de intervir socialmente de uma forma reclamativa e/ ou programática.

Num momento histórico em que o mercado global abarcou todas as expressões artísticas, a dimensão de uma obra que se reclama ser uma atitude e que se reclama ser de acessibilidade gratuita – como acontece com a maioria das performances --, intervindo no espaço público problematizando esse espaço público, a cidade e até o urbanismo (de que é exemplo Lee Walton) são razões de fundo. Acresce que, depois da criação de uma entidade corpo-glorioso na década de 80, de um corpo martirizado e depois metamorfoseado em ciborgue em muita da produção dos media dos últimos 20 anos, a possibilidade de que o corpo -- que é a razão primeira da performance existir -- vir reclamar-se como repositório biográfico e corpo político tem muita razão de ser.

A este propósito, as performances do artista sul-africano Nicholas Hlobo são excelentes demonstrações do poder mínimo do corpo. O artista senta-se numa almofada redonda com o formato de ninho de pássaro, coloca um barrete na cabeça de onde saem extensões que têm nas pontas ventosas de pano bordado coladas à parede da galeria. O artista fica assim sentado algum tempo, em posição meditativa. Depois levanta-se, executa pequenos movimentos de extensão do corpo e, tendo arrancado as ventosas da parede, arrasta-as por entre o público. Esta performance teve por título *Thoba, utsale umnxeba* em língua Xhosa, e sem tradução possível. O corpo é em Hlobo glorioso, orgulhoso e voluptuoso. Os materiais que utiliza - seda, borracha, organza – reforçam esta voluptuosidade, prolongam a

sensualidade das obras do artista, incluindo o seu corpo em acto de performance.

Assim, o corpo já não é um campo de batalha mas é um corpo que pode intervir, que tem o poder de fazer a ponte entre a comunidade de origem de Hlobo – os Xhosa --, a comunidade sul-africana e a comunidade internacional.

Tudo é físico neste tipo de performances; físico e com uma plasticidade que confere às performances de Hlobo a capacidade de questionarem o próprio poder do corpo na cultura artística contemporânea -- E só o facto de a questionar, de a problematizar, de produzir alguma fissura no sistema actual da arte é em si um acto necessário. Finalmente há que considerar também como a performance se deslocou com alguma eficácia para o espaço da elocução do discurso crítico e de questionamento. Na retaguarda desta performance de enorme eficácia e de luminosidade estão por exemplo as aulas do filósofo Gilles Deleuze na Universidade de Vincennes nos anos 70 e 80 cercado por centenas de estudantes ou mais recentemente os discursos de Ken Robinson sobre criatividade. O discurso como crítica e no formato da performance, tem uma urgência tão radical quanto o foram as obras de Mariana Abramovic ou de Joseph Beuys ou de Steve Paxton no seu tempo.

O NILO, ESSE MANTÉM-SE TRANQUILO

Estou no Cairo em Dezembro de 2011, onze meses depois da revolução do Nilo, iniciada a 25 de Janeiro, uma das datas dessa revolução regional que os media designaram por “Primavera Árabe”. Não sabendo onde ficar, hospedei-me naturalmente num hotel perto da Praça Tahrir por onde, aliás, o táxi que me conduzia do aeroporto fez questão de passar para a apontar como lugar de peregrinação; e claro que a minha primeira saída para a cidade foi exactamente para ver a Praça Tahrir.

A Praça exalava um cheiro nauseabundo porque nas redondezas há apenas, numa mesquita vizinha, uma única casa de banho, mais que insuficiente para responder às necessidades dos milhares de pessoas que

por ali passavam ou que lá estiveram acampadas. Já não havia muitas tendas, a maioria apresentava um estado miserável e a população que por ali andava era constituída por mendigos e umas centenas de jovens, muitos deles tentando vender aos poucos turistas que circulavam os novos *gadgets* da revolução.

Foi uma decepção este primeiro confronto com a praça-símbolo que há meses alimenta a ideia de uma libertação possível para os egípcios, para os árabes, para os europeus e também para mim que, como milhões de pessoas no mundo inteiro, viram naquela Praça e no que nela se passou a possibilidade de um novo mundo.

Claro que os cínicos dirão, com a sobranceria do seu egoísmo e da sua ignorância, que o fracasso era previsível. Não só não era previsível – como a própria revolução não o era à altura – como, pior do que isso: que tinham feito os cínicos, e em particular os europeus, para que esse fracasso não acontecesse? Como sempre, nada.

Nos dias seguintes, os combates de rua recomeçaram inesperadamente com violência fazendo mais feridos, mais mortos e prisões, obrigando os hotéis das redondezas a encerrarem por falta de turistas e a entaiparem as janelas e as portas sumptuosas para evitar a destruição ou a invasão. Forçado a mudar de hotel por causa deste recrudescimento da tensão na Praça, no momento em que eu saía o recepcionista chorava porque esse seria o seu último dia de trabalho. Com um salário baixo e uma família para sustentar, num país onde não existem as protecções do Estado social (não há subsídio de desemprego), ele iria juntar-se aos milhões de outros egípcios no desemprego: 30, 40, 50 por cento? Ninguém é capaz de dizer o número exacto.

Esta incapacidade, mais do que indicar a ausência de informação estatística, reflecte a desconsideração e o alheamento a que o governo anterior tinha votado a população. Não lhe interessava saber o estado em que ela se encontrava, ignorava as suas condições de vida e as suas dificuldades de subsistência.

Para ser solidário simultaneamente com os que protestam na Praça Tahrir e com o recepcionista, disse-lhe que em Portugal tínhamos passado por um processo semelhante e que a situação iria acalmar, ele iria conseguir ter uma vida mais normal, etc. Não fui nada convincente. O recepcionista continuou a chorar enquanto tratava do check-out dos poucos hóspedes que restavam e que tinham decidido partir.

Depois, tivemos que descer para a cave, atravessar as dispensas e a cozinha de onde saímos por uma porta exígua para a rua onde um motorista amigo nos esperava para nos levar para um hotel noutro bairro mais seguro da cidade, já do outro lado do Nilo.

Neste hotel para onde me mudei a sensação de desolação mantinha-se. Embora os funcionários tenham instruções para dizer que todos os hotéis do Cairo apresentam taxas de ocupação de mais de 60%, esse valor é falso, o valor real é muito inferior. Nas ruas, e exceptuando os jornalistas presentes na Praça Tahrir ou nas ruas que lhe dão acesso e alguns funcionários das embaixadas do vizinho bairro de Zamalek, não se encontram outros estrangeiros. Os restaurantes internacionais estão vazios, os taxistas oferecem preços de saldo para quem quiser visitar as pirâmides. A televisão estatal transmite em duas janelas: a da esquerda transmite constantemente a imagem da Praça Tahrir, a da direita alterna entre telenovelas, notícias de desporto, *talkshows*, etc.

A poluição assusta: há uma neblina de gases permanentemente suspensa sobre a cidade que torna o ar irrespirável e a luz do sol rarefeita. O corpo dói com a sensação de estar intoxicado e não há garrafas de água suficientes para lavar a garganta. O tráfico caótico, o *zhama*, e o buzinar, o *hiza*, constante tornam-se a cada hora que passa mais insuportáveis e a deslocação para a baixa da cidade é mais difícil do que nunca porque, quando a ponte principal que faz a ligação entre as duas margens do Nilo está desimpedida, são aos milhares os carros que param para os mirones olharem a Praça Tahrir.

Numa cidade onde não há uma regra de trânsito que não possa ser infringida com a maior naturalidade, a confusão é total. Para piorar, muitas

ruas foram cortadas ou tornaram-se intransitáveis por causa das barreiras de blocos de cimento construídas pelo exército para controlar os manifestantes.

Para se ir do bairro de Zamalek à Townhouse Gallery, que fica do outro lado do rio, demora-se duas horas a mais do que era costume. A Townhouse Gallery é, desde a sua fundação em 1998, um dos mais criativos e alternativos centros culturais do Egípto. O seu director e os artistas que ali trabalham ou residem estão preocupados. Anónimos começaram a fotografar e a filmar toda a gente que sai e que entra do edifício e a inauguração de uma exposição foi cancelada porque a rua foi interditada ao trânsito. Todos se sentem ameaçados, tanto mais que a Townhouse Gallery é conhecida como lugar de acolhimento de ex-presos políticos, mulheres violadas e artistas militantes.

Ali há teatro, dança e exposições, e nenhum texto é censurado porque até agora a comunidade internacional, e sobretudo as organizações holandesas e alemãs, têm exercido pressão política para proteger este espaço de liberdade de criação.

Igual receio sente o director do Temple Independent Company, outro centro de produção de artes performativas do Cairo (o seu director esteve há anos em Lisboa onde apresentou uma peça de teatro que decorria num autocarro que se passeava na cidade) que tem adiado sistematicamente as estreias das suas produções. ““Eles”, diz-me, “já começaram a tapar as estátuas e as mulheres sem véu são insultadas nas ruas” e, com o receio de que o álcool seja interdito, “muitos começaram a comprá-lo em grandes quantidades, tendo em vista consumi-lo em tempo de ilegalidade ou vendê-lo como futura fonte de rendimento no mercado negro”.

“Eles” são os salafistas ou “os barbudos” como lhes chamam, “uns fascistas” dizem alguns e diferenciam-nos, apesar de tudo, dos Irmãos Muçulmanos, tentando explicar-me que estes últimos são como os democratas-cristãos na Europa.

De qualquer modo, não há fundamentalistas moderados, como bem escreveu recentemente o escritor e poeta marroquino Tahar Ben Jelloun

(n.1944). Ser fundamentalista religioso é incompatível com ser racionalista moderado.

A comunidade artística egípcia está dividida. Muitos adiaram estreias de espectáculos, concertos e tournées na Europa, ou cancelaram os projectos: uns porque as obras que estavam a criar foram ultrapassadas pelos acontecimentos (“parei de escrever a minha novela; a realidade é mais veloz do que a minha ficção” diz a escritora Magdy El Shafee (n.1961)); outros porque a verdadeira arte hoje está na rua.

No Youtube existem dezenas de curtos documentários, canções, fotos, que mostram ao mundo o que está a acontecer todos os dias. O Youtube é, aliás, o grande ecrã multiplex dos artistas egípcios comprometidos com a revolução. Escritores espantam-se com o que a realidade lhes oferece. Outros artistas, pelo contrário, sentem-se traídos pela revolução e pelo exército e só desejam partir. Deceptionam-se com amigas que, ou condicionadas pelos familiares ou por iniciativa própria, começaram a tapar o rosto com a *miqab*. Acusam a Europa de nada entender do que se está a passar e acusam os cronistas e fazedores de opinião europeus de serem levianos nas análises que fazem da situação. Muitos têm amigos no Peru e em Santiago do Chile e é para lá que querem partir.

A violência continua, agora é claro que os inimigos da Praça já não são só os salafistas ou os nostálgicos de Mubarak mas o próprio exército, que deixou de ser um exército amigo – representado até há pouco em cenários pop pela fotógrafa Nermina Amman - e se transformou num poder contestado. Todos reclamam que o exército abandone o poder. Não será nem fácil, nem rápido porque o exército controla a máquina administrativa do país e as suas cúpulas detêm parte do poder financeiro, sendo responsáveis por muita da corrupção que grassa.

A violência exercida sobre os manifestantes e particularmente o episódio da mulher espancada na Praça que foi parcialmente desnudada – dos maiores ultrajes que se pode infligir a uma mulher neste e outros países muçulmanos – tornaram irreversível a reconciliação dos manifestantes com os militares. Os manifestantes da Praça Tahrir, que

depois dos primeiros resultados das eleições começavam a perder o apoio da população, foram agora assimilados pelas manifestações de milhares de mulheres que, condenando cenas de violência como a que sofreu Farida Elhessy (que, sabe-se agora, era médica e estava na Praça para tratar os feridos) reclamam o fim do conselho dos militares.

Os que protestam no Cairo não são nem uma força homogénea nem pertencem à juventude de um partido político: alguns são manifestantes autênticos mas há também, misturados nas manifestações, pequenos ladrões, carteiristas e até *skinheads* árabes. Aliás, dever-se-á a estes últimos as cenas de provação com *cocktails molotov* que acabaram por causar o incêndio do Instituto Egípcio -- fundado em 1798, durante a invasão do exército de Napoleão Bonaparte e considerada a instituição científica mais antiga do Egipto -, em cuja biblioteca se guardavam manuscritos, mapas e cerca de 200.000 livros antigos que arderam quase na totalidade. Os que não arderam, foram transportados em camiões e o destino de muitos deles é uma incógnita tão grande que há quem afirme que parte dos manuscritos salvos estão a caminho de antiquários e leiloeiros europeus. Uma das obras que ardeu quase na totalidade foi um dos raros manuscritos da *Descrição do Egipto*, elaborada durante a campanha napoleónica (1798-1801) e que, na opinião de um jovem sociólogo que participou no trabalho de recolha dos salvados, vai permitir que editoras francesas começem a preparar edições em formato de bolso ou de luxo.

Este ressentimento face a muitos Estados europeus é recorrente, em particular no seio do sector cultural e artístico que se viu, nos últimos 30 anos, abandonado pela maioria das organizações europeias desses sectores, apesar de no país e na capital serem vários os institutos culturais agregados aos ministérios dos negócios estrangeiros.

Ainda assim, no Cairo existe há muitos anos uma comunidade artística e cultural inventiva, que trabalha com recursos mínimos: há excelentes fotógrafos, a literatura egípcia, em árabe, inglês ou francês, é extraordinária, jovens escritores emergem combinando a BD com narrativas curtas, os blogues são inventivos e revelam atenção às questões internacionais pertinentes, bandas tocam noites seguidas em antigos

palácios onde fumar é possível e, apesar de o ambiente ser muitas vezes próximo do irrespirável, as festas acabam com o sol a irromper velozmente como só no norte de África.

Muitos são os enfeites a desejar Bom Natal em inglês nas entradas dos hotéis e em algumas ruas, o que confirma a globalização de uma festa europeia numa cidade maioritariamente muçulmana (onde a minoria cristã copta só celebra o seu Natal em Janeiro).

À noite continuo a leitura de *Os pequenos mundos do edifício Yacoubian* (edição de 2002, editado em português, pela Presença, em 2008), de Alaa El Aswany, um dos mais lúcidos e fascinantes escritores egípcios da actualidade. Ler este livro a poucas centenas de metros da Praça Tahrir é confrontar-me com uma narrativa que parece ter previsto toda a revolução egípcia. Através dela se entende melhor a complexidade deste país.

Sobre a pequena mesa do quarto amontoam-se outros livros de outros autores egípcios que é urgente ler: Gamal El-Ghitani, Khaled El-Khamissi, Latifa Al-Zayyat, Bahaa Taher Chedid. Uns antigos, outros actuais, os seus textos revelam as inquietações do Egipto e dos egípcios.

O Nilo, esse mantém-se tranquilo. À superfície, as águas são de uma calmaria tal que é, neste momento histórico, quase desesperante.

UM HOMEM ALUGA A BALANÇA NUM PASSEIO EM TUNES

Dezenas de homens vestidos de escuro estão sentados nas esplanadas e nos cafés e fumam muito. Outros, de pé, ocupam os passeios da rua em grupos, alguns de mãos dadas. São novos, são velhos, a maioria tem um ar triste que a roupa escura sublinha. Calcula-se que o desemprego ronde actualmente os 20 ou 30%, mas haverá regiões da Tunísia, em particular na costa e no sul, que podem atingir os 40%. São raras as mulheres que estão sentadas nos cafés da avenida Habib Bourguiba. Acontece às vezes uma mulher entrar no café, olhar na direcção do balcão,

tomar um café de pé e voltar a sair sem desviar o olhar da direcção por onde caminha. Muitas delas usam o véu e algumas o *niqab*, o véu que tapa completamente o rosto. Onde está a revolução?

É Inverno, o frio exige agasalhos pesados, um vento sopra dia e noite e dói. Um ano depois da Revolução do Jasmim, que começou a 14 de Janeiro de 2011 na cidade de Tunes, capital da Tunísia, dias depois de o jovem Mohamed Bouazizi, vendedor ambulante de frutas e legumes em Sidi Bouzidi, se ter imolado pelo fogo. Nesse dia começou o fim da ditadura de 25 anos de Ben Ali. Hoje, muitas ruas permanecem encerradas ao trânsito, praças e secções de avenidas estão cercadas por grandes rolos de arame farpado produzido exclusivamente por fábricas militares. Alguns tanques ocupam as praças, que parecem ao abandono tal é o aspecto das viaturas militares estacionadas, com um ou dois soldados muito jovens a guardá-las. Onde está a revolução?

A medina tem uma actividade comercial reduzida e poucos turistas passeiam por ali. Na avenida de França, que dá acesso a uma das portas da medina, vários homens vendem casacos forrados de lã; não param quietos no passeio para não gelarem: numa das mãos seguram o casaco pendurado num cabide, a outra mão está metida no bolso das calças por causa do frio. Alguns atrevem-se a mostrar dois casacos, um em cada mão.

Quando os palácios oficiais e particulares da família de Ben Ali foram tomados pelos revoltosos encontraram-se milhões de dinares e ouro. Os taxistas que entretanto encontraram esse dinheiro fizeram as contas e pensavam que poderiam dividir essa quantia pelos 10 milhões de tunisinos. Agora, cada um reclama a sua parte e não entende porque o dinheiro não foi todo entregue ao povo tunisino. Onde está a revolução?

A Faculdade de Letras e das Artes de Manouba esteve encerrada em Dezembro e durante parte de Janeiro porque duas estudantes queriam assistir às aulas com o rosto tapado com o *niqab*, o que é contrário a todos os regulamentos universitários. Viram recusada a entrada nas salas de aula (podem frequentar muitos dos espaços universitários, inclusivamente a

biblioteca) e em seguida boicotaram, com a ajuda de militantes salafistas, as aulas e agrediram professores.

Sente-se, assim, a pressão dos fundamentalistas do Ennahda, o partido que ganhou as eleições para a Assembleia Constituinte e que constituiu Governo, que deveria ter um carácter provisório e ser semi-presidencialista. Contudo, o primeiro-ministro Hamadi Jebali controla todos os poderes e o presidente Moncef Marzouki, um homem que vem da luta pelos direitos humanos e que é insuspeito de ser anti-democrata, não representa mais do que um papel decorativo no actual sistema político.

Por outro lado, e apesar de não ocupar qualquer cargo governativo, Rashid al- Ghannoushi, o dirigente do partido Ennahda, é quem controla o poder, ambicionando tornar-se o guia espiritual da Tunísia -- numa espécie de versão árabe dos aiatolas -- e é, na verdade, o primeiro-ministro e ministro dos negócios estrangeiros oficioso.

Entre os quarenta ministros que compõem o Governo, constituído por alianças, são grandes as contradições: por exemplo, o ministro da cultura, o sociólogo Ezzeddine Bach Chaouch, reclama que o direito à liberdade de criação e de expressão seja inscrito na Constituição; mas há deputados da maioria que defendem que, entre as muitas medidas que definem a rigidez e o controlo dos cidadãos por parte dos islamitas, se inscreva, na mesma Constituição, a obrigatoriedade de os cursos nas universidades serem interrompidos durante as cinco orações diárias dos muçulmanos.

Não necessariamente inscrita na Constituição mas como regulamento escolar está a pretensão de interditar turmas mistas, proibir a leitura e o estudo de *Madame Bovary*, de Flaubert, acusada de ser prostituta, ou de Nietzsche por ser ateu. Onde está a revolução?

Circulam milhares de armas entre os cidadãos, a maioria foram roubadas nos primeiros dias das revoltas da Revolução do Jasmim. Há pequenas manifestações todos os dias, seja para contestar decisões tomadas pelo Governo, seja de grupos que reivindicam os seus interesses, seja de natureza explicitamente política (como aquelas dos jornalistas que contestavam a nomeação de dirigentes islamitas para os órgãos do Estado),

seja dos intelectuais e artistas que ocupam em permanência uma praça frente à sede do Governo.

Muitos dos muros da cidade -- que foram grafitados depois de 14 de Janeiro -- já desapareceram, tapados por cartazes publicitários ou tapumes que preparam a construção de novos bancos ou de condomínios. Alguns tunisinos, com sentido da história e da memória, fotografaram e filmaram esses murais e *graffiti*.

Onde está a revolução?, é o que se pergunta o visitante apressado ou o tunisino já decepcionado com o evoluir da revolução, com a falta de emprego, a falta de estabilidade social e económica, a queda assustadora do turismo (que era das mais importantes fontes de receita do país), as tensões sociais e a deriva política, aparentemente inesperada, que foi o voto maciço no partido Ennahda.

E, no entanto, a revolução existe.

A liberdade de imprensa é um facto que se traduz nos editoriais, no jornalismo de investigação, na cobertura sem restrição dos acontecimentos sociais e nas páginas do Internacional. Se durante a ditadura muitos tunisinos acediam clandestinamente aos canais de televisão, na actualidade isso é um facto para a maioria das casas da classe média, que podem aceder a mais de 3.000 canais oriundos só do Golfo e dos países do Médio Oriente, aos quais há a somar os canais franceses, espanhóis, a BBC e a CNN.

Surgiram editoras e publicam-se autores tunisinos, traduções, abriram livrarias, e a mais famosa livraria de Tunes -- que data de muito antes do 14 de Janeiro de 2011 --, a *Millefeuilles* (deve o seu nome a ter sido antes uma pastelaria) teve de acrescentar prateleiras para expor todos os livros que agora já pode vender em liberdade.

A revolução ainda está na rua, frase que ecoa a revolução portuguesa do 25 de Abril de 1974 e que traduz o modo como o 14 de Janeiro aconteceu. A mesma frase é também a resposta de cada vez que se pergunta sobre o futuro do país.

Certamente são impressionantes as semelhanças, uma espécie de filme, como um clássico que corre diante dos olhos, nas ruas e nas reuniões em Tunes com tunisinos. A liberdade do debate, tantas vezes excessivo na sua forma, a crítica intempestiva e a ironia são traços dessa similitude. O público de uma comédia de costumes ou de teatro de revista aplaude entusiasticamente cada vez que uma personagem salafista ou uma figura do Governo são caricaturados ou criticados. O facebook e o twitter continuam dinâmicos e são muitos os que, talvez por precaução, ali publicam sob nomes falsos.

As revoluções descobrem o que de melhor e de mais horrível está latente numa sociedade e a Revolução do Jasmim não escapa a esta constante. Daí não ser surpresa que, a par da generosidade e da intervenção cívica, tenham emergido também fanatismos religiosos e vontades totalitárias.

A este propósito perguntei se alguma companhia de teatro teria montado recentemente *O Parque*, de Botho Strauss, ou *Hamletmachine*, de Heiner Müller. Parece que não. Isto talvez se deva ao facto de o teatro ter sido das poucas artes toleradas pelo regime de Ben Ali pois, sabendo ele do impacto reduzido que teria sobre a maioria da população (com taxas de analfabetismo elevadas e alheias na sua quase totalidade ao teatro), permitia-lhe vender a imagem de Governo tolerante.

Apesar de críticos, alguns encenadores sobreviveram a este estado de sítio, entre os quais o encenador Fadhel Jaibi e a sua companhia *Família*, já apresentada em Lisboa por várias vezes. Neste Janeiro de 2012 decorre o mais antigo festival de teatro do Médio Oriente, designado como *Rencontres Théâtrales de Cartago*; um festival internacional que conta com companhias do médio oriente, do Magrebe, algumas da África subsariana e poucas companhias europeias apresentadas pelos seus institutos de origem, seja o Goethe Institut, seja o Instituto Francês, e outros.

O festival é, como disse, antigo e muitos espectáculos, ainda que alguns sejam produções recentes, parecem velhos. Realizado em condições particularmente difíceis, como se calcula, a direcção do festival (com raras

excepções, como foi o caso do grupo da Palestina) socorreu-se apresentando companhias protegidas dos governos da área; até houve uma companhia iraniana que apresentou uma peça em que as personagens femininas eram representadas por actores masculinos, conforme as orientações do Governo do Irão.

Por falta de tecnologia adequada ou de recursos financeiros muitas peças foram apresentadas nas línguas originais, incluindo os árabes dialectais, dificultando uma compreensão aceitável. O festival decorreu entre o velho e o novo.

Interessante é como, depois da euforia revolucionária, da vontade de mudar a cidade, o país e o mundo no dia seguinte, depois da sensação de que tudo é possível, vem o cansaço, a ressaca, o desencanto. Sentiu-se isso no Colóquio organizado no festival e cujo tema era propositadamente o Teatro e a Revolução. Actores, encenadores, jornalistas, programadores, na maioria oriundos da região mediterrânea, discutiram as relações possíveis entre o teatro e a revolução. Discussões acaloradas, especialmente quando intervinham tunisinos, iraquianos e sírios. Tratava-se da urgência de encontrar um teatro revolucionário ou então de fazer o teatro seguir a revolução. Os moderadores tiveram dificuldade em manter a disciplina, os pontos de ordem à mesa sucediam-se, houve tentativas de boicote de uma reunião que muitos consideraram anti-revolucionária. Assistia-se ali à aprendizagem trôpega da democracia em funcionamento, com muito ressentimento e uma vontade genuína de alterar o estado da situação cultural. Também se assistia ao conflito entre o velho – o velho teatro, os velhos responsáveis pelas instituições culturais da Tunísia, os velhos argumentos do teatro da identidade tunisina (quando, na verdade, o teatro começa na Tunísia, como em todo o Médio Oriente, só no século XIX) – e o novo, pouco representado ou pouco expressivo porque não estavam presentes os seus actores ou não souberam fazer-se ouvir num ambiente tão conflituoso.

De novo, alguém perguntou como foi o teatro e a revolução portuguesa de Abril. Expliquei que houve também um momento de excesso de expectativas quanto aos dias seguintes, quando se pensou que muitas

obras-primas sairiam das gavetas onde tinham sido fechadas pela censura; tal não aconteceu, ou aconteceu pouco, pois numa ditadura é difícil criar. Daí a deceção. Porém, foi possível depois construir um teatro em democracia, feito com textos importantes, com encenadores e actores notáveis; foi possível depois construir um teatro contemporâneo em liberdade. Demorou e exigiu disciplina, recursos financeiros, aprendizagem da profissão e da democracia.

Quando perguntaram que ameaças existiam, tentei chamar a atenção para as formas demagógicas da cultura artística que podem surgir: a obsessão por uma arte da identidade (que pode acabar num nacionalismo patético e isolacionista), o *kitsch* como forma de expressão artística e política populista, a vitimização do artista (forma de chantagem inadmissível sobre a sociedade).

O que aconteceu naquele momento na Tunísia, como no Egipto, era que o que designamos como “o cultural” ainda estava a acontecer na rua e era prioritário vivê-lo.

A laicidade do Estado e a instauração da democracia são as questões de fundo e as razões das tensões e dos conflitos que hoje emergem na sociedade tunisina. O editor Karim Bem Smail, tunisino com formação feita em França e nos Estados Unidos mas há muito residente em Tunes, orgulha-se de ter publicado e distribuído na clandestinidade obras relevantes durante a ditadura. Actualmente, edita sobretudo ensaios porque este género corresponde à “experiência de viver em liberdade”; ensaios, em especial de psicanalistas e de jornalistas, romances novos, e a nova ficção vai precisar de mais tempo. Como em Portugal, digo eu.

Este é um dos intelectuais que se pôs a estudar a Revolução dos Cravos quando o 14 de Janeiro aconteceu. Também ele repete que há muitas semelhanças entre as duas revoluções, embora haja um “detalhe” substantivo: “Na vossa revolução vocês não tinham um deus tirano a intervir em favor de uma das partes”, glosando assim aquilo que é a manipulação pelos islamitas integrados no partido Ennahda, a quem responsabiliza pelo abuso dogmático na interpretação do Corão e nas tentativas de controlo total

e regimentado da sociedade tunisina. Ainda lhe digo que à época houve membros da igreja católica que tiveram em Portugal um comportamento abusivo, mas há que reconhecer a diferença, que é fulcral e que começa na tentativa de impor uma ditadura no quotidiano dos tunisinos.

Em seguida, ele diz-me da sorte que tivemos por termos parte de uma Europa democrática a ajudar Portugal financeiramente e, principalmente, a ajudar a integrar as regras da democracia. O que eles têm mais presente são os regimes ditoriais do Golfo ligados aos salafistas e que apoiam as facções mais retrógradas do mundo muçulmano. Para eles, tunisinos, a Europa está tão perto quanto distante. Mas Tunes está a 30 minutos de avião de Palermo, a 40 minutos de Malta, a 1.20h de Genéve, a 2.30h de Paris, a 3 horas de Lisboa. O que acontece é que a Europa a que estas cidades pertencem está muito distante na solidariedade concreta e é suspeita de, para conservar os seus interesses comerciais, ser incapaz de solidariedades políticas com os protagonistas e herdeiros da Revolução do Jasmim.

Na avenida de França, frente à loja dos Artigos de Desporto do Magrebe, um homem sentado no chão aluga a sua balança aos transeuntes por um preço equivalente a 30 céntimos. No mesmo passeio, poucos metros à frente, numa estante vendem-se postais ilustrados da Tunísia, a maioria deles retratando Tunes no Verão, fotos coloridas por buganvílias vermelhas que treparam eufóricas pelos muros e pelas casas brancas de Tunes.

UMA CRIANÇA À JANELA DISPARA UMA PISTOLA DE PLÁSTICO

Começa assim o último livro da escritora sul-africana Nadine Gordimer, *No Time Like the Present*: “Houve uma Era do Gelo, uma Era do Bronze, uma Era do Ferro. Parecia que uma Era tinha terminado. Certamente, nada menos do que uma Nova Era, em que a lei não é promulgada em pigmento e qualquer pessoa pode viver, viajar e trabalhar

em qualquer sítio num país como se fosse dela. Algo com o título convencional de "Constituição" abriu estas portas de par em par. Só um vocabulário grandioso pode dar esse sentido aos milhões que não tinham reconhecido os direitos que estão sob a palavra Liberdade. As consequências são imensas nos aspectos das relações humanas que costumavam ser restringidas por decreto."

Seria difícil encontrar uma forma mais breve e simultaneamente mais clara para definir o estado actual da África do Sul, 23 anos depois da libertação de Nelson Mandela, 19 anos depois do fim do *apartheid* e da eleição do primeiro negro como Presidente desta república fundada por ingleses, colonizada por holandeses, com 50 milhões de habitantes, 11 línguas oficiais, uma elite intelectual sofisticada, uma tecnologia de vanguarda na Medicina (lembremo-nos do primeiro transplante de coração feito pelo cirurgião Christiaan Barnard em 1967), na Biologia, na Astronomia, sujeita durante 46 anos a um regime segregacionista e renascida desse período inumano da sua história com um líder que se tornou referência mundial como líder político e, sobretudo, como humanista ao fundar uma nova ética baseada na possibilidade efectiva do perdão, constituindo todo o processo de reconciliação e de justiça através do lema "Perdoar, mas não esquecer".

Contudo, a par desta Era de que fala Nadine Gordimer, uma outra se desenha no presente. Os mais pessimistas consideram que ela já se iniciou, os mais optimistas entendam que apenas se anuncia e que ainda é possível contê-la. Trata-se da Era do Apocalipse.

Não é novidade que um país é uma constelação de cidades: metrópoles, cidades pequenas ou de média dimensão, todas elas ligadas entre si por sinapses que são os transportes, meios para deslocar pessoas e produtos de outro modo distanciados nos seus modos de vida, na sua riqueza, na sua vocação que pode ser mais globalizante ou mais provinciana. É assim também na África do Sul.

Joanesburgo, a capital financeira e cultural da África subsariana, é a cidade do frenético espírito empreendedor, dos investimentos nacionais e

transnacionais, dos homens e mulheres sem medo de investir e de arriscar, dos artistas sem medo de experimentar. Todos eles, porém, com medo de não fechar o portão, com medo de não fechar a janela, com medo de parar no semáforo vermelho. Joanesburgo é uma capital do medo. E uma das poucas capitais no mundo que não tem nem rio nem lago, que não está cercada por nenhum oceano.

Sobre essa secura foi construída a cidade que detinha no seu subsolo o brilho dos diamantes e dos metais raros. Para isso, a essa secura juntou-se a energia da população que o fim do apartheid permitiu misturar: negros, indianos, brancos, paquistaneses, mulatos. O fim do apartheid não trouxe o fim da pobreza nem fez diminuir o enriquecimento obsceno de muitos; afinal, a cidade nasceu dos minerais preciosos, nasceu dividida entre explorados e exploradores, e hoje divide-se entre muito ricos, ricos, pobres e muito pobres.

Claro que existem duas cidades em Joanesburgo. Das seis da manhã às cinco da tarde quatro milhões de habitantes agitam-se num formigueiro constante. Das cinco da tarde ao amanhecer pouco mais de três milhões de habitantes estão silenciosos, acantonados nas suas casas. Nas ruas vivem os deserdados que lutam por comida, por um cartão para dormir, uma presa para assaltar. Os que trabalham chegam a passar 14 horas fora de casa, entre o percurso para o emprego e o regresso do emprego. Assim, filas de gente ocupam a cidade, filas gigantescas de trabalhadores à espera dos transportes, pedindo boleia ou caminhando apressados pelas ruas pois a rede de transportes públicos não é funcional, apesar de algumas melhorias feitas aquando do Mundial de Futebol.

Durante o dia há em Joanesburgo mais um milhão de habitantes do que há durante a noite. Pese embora os 24,5% de desempregados na África do Sul, segundo as estatísticas oficiais. Ainda assim, a percepção é de que este número seja o dobro. Muitos destes quatro milhões de pessoas, não tendo trabalho ocupam o espaço público porque têm de estar em movimento; é assim na mentalidade calvinista que enforma parte da cultura do colonizador: a ideia de que o trabalho significa e honra o homem e é por

ele que o homem tem razão de ser. Não fazer nada revela uma atitude não-produtiva e rebelde, pelo que deve desenvolver em quem não trabalha um sentimento de culpa e de incapacidade. Não ter trabalho, neste contexto, é da responsabilidade individual, mesmo para os desempregados.

Daí que a cidade, ao domingo, dia em que o lazer é permitido, seja a cidade livre. Os restaurantes e as lojas estão fechados, os transportes são ainda mais raros, o tráfico é mínimo, as ruas principais estão desertas -- mas os parques estão cheios de pessoas. Isso não evita que o crime continue.

Um recente anúncio num jornal sul-africano apresentava uma jovem fechando a porta de casa com cinco fechaduras; a legenda dizia: "Se isto não for suficiente, faça o seu seguro de vida". O anúncio da real possibilidade do crime é a paradoxal normalidade, como o são as grades nas portas dos prédios e, dentro dos prédios, nas portas dos apartamentos e, dentro dos apartamentos, nas janelas. Como é normal os quartos terem alarmes. Ou que seja preciso atravessar três portões e o mesmo número de seguranças para ir jantar a um restaurante no centro de Joanesburgo. A diferença entre estacionar o carro a 5 ou a 10 metros de casa pode ser a diferença entre não ser ou ser assaltado. Assim, os condomínios crescem nos subúrbios como fortificações, na mesma proporção em que cresce a indústria de segurança privada.

Todo o exército e a Polícia sul-africana não totalizam o número de guardas privados registados pelas 9000 empresas de segurança existentes. É esse o maior exército no país, com mais de 400 000 "guardas" que usam diferentes fardas e respondem a patrões privados, não ao Estado. Este o espelho pervertido da criminalidade, mas também da ausência de um investimento estatal na Polícia, apesar de toda a retórica contra o crime.

A democracia e o ANC (Congresso Nacional Africano -- na verdade, uma coligação de partidos e sindicatos), tendo sido o Partido que melhor encarnou a justiça social, a igualdade e a fraternidade, não foi capaz de acabar com a criminalidade, de criar emprego e de distribuir mais

equitativamente a riqueza nacional. O ANC é, por isso mesmo, a grande decepção do que teria sido uma boa política de esquerda em África.

Representando, em 1994, os 80% da população que não cumprira, no tempo do apartheid, um requisito simples – ter a cor de pele certa --, o ANC foi eleito e a sua agenda contemplava não a rebelião mas a construção e a governação. Era também o Partido da justiça social, da igualdade e da fraternidade. Não tendo herdado esses valores directamente de uma Revolução francesa, não tendo um ideário de paz universal Kantiano ou um iluminismo, tinha todavia recebido destes movimentos europeus o seu lado mais indiferente ao colonialismo -- e teve manifestos de liberdade e de justiça como os de Franz Fanon, ideários como os de William E. B. Du Boi, Amílcar Cabral, Cheikh A. Diop, Julius Nyerere, entre outros.

O ANC conhecia o sentimento de um ser humano ficar sem a sua língua, sem um lugar, sem identidade, caso não fosse branco. Porém, e como em outras situações e depois de passado o sonho revolucionário dos anos de Mandela, apropriou-se do Estado e optou por se confundir com ele, conforme afirmam os seus críticos, de Desmond Tutu a Mamphela Ramphele (ex-activista do ANC que fundou um novo Partido político -- o Agang, que significa “Construir” na língua Sesotho e que concorreu às eleições de 2014 com o objectivo de fazer frente ao ANC que, segundo a sua líder, está a destruir a maior economia do continente africano). O Partido, no entanto, carrega de tal forma os seus trunfos de um passado de luta que ainda continua a ter um lugar exclusivo na sociedade sul-africana, em especial junto da comunidade negra e dos antigos activistas. Apesar dos escândalos de corrupção de que têm sido acusados alguns dos seus líderes, é difícil que toda uma comunidade de gente que construiu a sua cultura a partir do eixo do ANC dele se afaste. Porque, se há muito que o ANC deixou de ser o farol da mudança, na verdade ele é como um velho e outrora glorioso clube de futebol de que os militantes-adeptos não se querem despedir, tão pouco contemplam a hipótese de mudar de clube.

Além da acima referida Mamphela Ramphele, outras opções vão surgindo Julius Malema, por exemplo, ex-Secretário-geral da Juventude do ANC, expulso do Partido há dois anos acusado de corrupção e de lavagem

de dinheiro, anuncia agora a criação de um partido político, The Economic Freedom Fighters (EFF), cujo programa é nacionalizar a Economia sul-africana. De contornos obviamente populistas, segue o estilo de Robert Mugabe e a publicidade, as camisolas e os barretes vermelhos que usava Hugo Chávez.

No meio deste apocalipse surge um teatro de marionetas – a Handspring Puppet Company -- que se apropriou dos mitos europeus, de Fausto a Ulisses, tornando-se uma companhia de referência para a cena artística mundial, e que obriga a cumprir todos os protocolos de segurança a quem quiser ir ver a sua última criação num armazém da baixa. Surgem escritores como Ivan Vladislavic, surge um novo cinema “colourde”, e há música e dança, sempre muita. Vem isto da energia vital destas pessoas e de uma política comum de autores anónimos em que tudo combina com tudo: o amarelo com o verde, o verde com o azul, o quadrado com o triangular, o redondo com o esquinado, a poesia com o cinema, a tradição xozé com a escultura contemporânea, o gordo com o magro, as lojas de tecidos indianas com os penteados exuberantes das mulheres negras em dias de festa (e os dias de festa são tantos...).

Vindo de Joanesburgo de carro, quase a chegar à cidade de bom gosto que é Cape Town, passa-se ao lado de Khayelitsha, uma *township* onde vivem 300.000 pessoas, na maioria negros. Ali fala-se zulu, xhoza, afrikaner, inglês, suali, etc. Aquelas são as pessoas mais pobres de Cape Town, as que não têm lugar no desenho da Cidade do Cabo, o seu fantasma permanente que nenhum político gostaria de ter à porta da sua cidade. Ali, as casas são blocos de argamassa com telhados de zinco e para cada vinte casas há uma retrete pública. Khayelitsha está separada da auto-estrada por muros altos que estabelecem verdadeiramente uma fronteira.

A África do Sul está cheia de fronteiras. No passado as fronteiras erguiam-se no apartheid mas no presente há fronteiras visíveis e invisíveis, separando por vezes apenas uma rua de outra. Paralela a uma rua escura, cheia de gente sem-abrigo deitada sobre cartões, outra rua exibe bancos, néons, lojas de comida “muito saudável”. A rua segura pode cruzar-se com a rua onde o mais provável é ser-se assaltado.

Se se discute a questão racial? Problema académico, e isto porque permanece uma divisão invisível entre os brancos e os não-brancos da classe média; convivem civilizadamente, mas é muito rígida, forçada a sua coabitacão.

Pode dizer-se que o apocalipse de Cape Town é um apocalipse feliz. A segunda maior cidade da África do Sul revela sofisticação nas suas fachadas, casas vitorianas, cenários para filmes western em Woodstock, casas coloridas no bairro muçulmano Waterkant ou de decoração afro na Longstreet. Tem o privilégio de – como o Rio de Janeiro ou Hong Kong -- ter sido construída em plena beleza natural: de frente para o oceano azul, de costas para essa escultura natural que é a Table Mountain. Apetece viver aqui para sempre. Tudo parece fácil: as pessoas vestem-se informalmente, os contactos são fáceis, o tráfego é intenso porém organizado, o mar está perto, está perto a montanha, há o apelo a caminhadas e a uma vida saudável. Depois, é certo que no meio do trânsito uma criança à janela do carro dispara balas invisíveis de uma pistola de plástico sobre os transeuntes.

As armas estão presentes na vida da cidade: as armas, os cadeados, os vidros cortantes sobre os muros, as trancas nas portas dos estúdios dos artistas -- e é vê-los, a eles, artistas, a criar algumas das obras mais incontornáveis da cena artística contemporânea. É ver os cineastas a fazer um novo cinema sul-africano ancorado nas contradições do país, na memória ancestral. É ver a história recente da pop sul-africana ou da moda colorida tão bem documentada nas fotos de Lolo Veleka.

Chegar a Cape Town vindo de Joanesburgo demora três dias de carro atravessando a savana, pernoitando em *beds and breakfast* dirigidos por famílias afrikaners, rolando por estradas que parecem infindáveis, subindo montanhas e desfiladeiros, passando pelas várias cataratas, pelo Blyde River Canyon, por *God's Window*, o desfiladeiro que termina nas nuvens. A estrada em forma de serpentina serpenteia por entre a floresta e depois pela estepe rasteira e seca até alcançar o Blyde River Canyon, um dos maiores do mundo. Faz-se depois a descida para a planície, vendendo os

campos cultivados, as hortas de floricultura, as vinhas de Stellenbosch. Parece sereno.

Paul Theroux, que fez essa viagem mítica do Cairo a Cape Town, escrevia que em África a paz existe na natureza e o perigo vem apenas das cidades. De facto, basta chegar a um lugarejo para que todos os sinais de alarme apareçam. É aí que a bestialidade pode acontecer e vinda de qualquer raça. Como na obra *Desgraça* de JM Coetze, em que pai e filha são assaltados, o pai é sovado e a filha violentada numa pequena casa no meio do campo e a filha fará queixa à Polícia do roubo e do assalto mas não da violação de que resultou uma gravidez e o nascimento de uma criança. Como o militante que não quer deixar o ANC para não ficar órfão, também aquela filha quer dar à luz porque lhe é insuportável a orfandade do violador. E é porventura essa recusa da orfandade o que tem adiado a Era do Apocalipse na África do Sul.

O BRASIL E O SEU MITO

Numa padaria barata 1kg de pão francês (o pão mais popular) custa entre 7 e 15 reais (entre 2,25€ e 4,84€). O casamento de uma noiva da classe alta carioca pode custar entre 1 e 2 milhões de reais (entre 323.000€ e 646.000€), sobretudo se ao almoço for servida alface orgânica (1kg custa 300 reais ou 97 €); e um vestido de noiva que se preze fica acima de 20.000 reais (6.500€). O salário mínimo no Brasil este ano é de 678 reais (219€). O salário base de um deputado federal é de R\$ 26.723 (8.600€). A percentagem do orçamento federal na educação é 6,1% do PIB. Há 3073 livrarias no Brasil. O crescimento médio do Brasil nos últimos três anos foi 3,7%, o PIB per capita 9.049€, a inflação dos últimos três anos foi de 5,5%. Só em 2011 um actor negro – Lázaro Ramos – protagonizou pela primeira vez uma novela das 8h da Globo, *Insensato Coração*.

Factos são o único modo de conhecer o Brasil para lá do que é o Brasil e o seu mito. Para a criação desse mito contribuíram estrangeiros célebres que o visitaram -- Stefan Zweig (1881-1942) afirmou ser este eternamente “o país do futuro”, Blaise Cendrars (1887-1961) abriu o seu

romance *Le Brésil, des hommes sont venus* com a frase: “É o Paraíso Terrestre!” --, mas contribuíram ainda mais os próprios brasileiros, os maiores especialistas do mundo em fazer marketing positivo do seu país. Em suma, o Brasil tem-se representado e auto-representado como um paraíso terrestre.

Ainda que de uma forma peculiar, foram-se produzindo e difundindo imagens de um lugar que surge como o país da felicidade, do glamour e da diversidade, com o seu futebol-artístico, o carnaval feérico e uma música popular sofisticada cujo riquíssimo reportório elege o amor como grande tema existencial e redentor. Depois, a mais aperfeiçoada máquina de produção de imaginários a seguir a Hollywood produz há 50 anos novelas e séries que representam e corroboram esse mesmo país.

O maravilhoso filme *Orfeu Negro* retratava o Rio como um Olimpo, a negritude como a estética perfeita, e a utopia da convivência étnica como uma realidade local. *Gabriela, Cravo e Canela* invadiu o mundo como a telenovela que dava a vitória aos justos e elegia a diversidade cultural. Mais tarde, *Avenida Paulista* foi a série que apresentou os mais ricos na avenida mais rica da América do Sul, enquanto *Avenida Brasil*, muito recentemente, revelou a gratidão dos brasileiros ao PT pela ascensão à classe C de 40 milhões de pobres, a pacificação das “comunidades” e, claro, o crescimento económico, essa fórmula abstracta que não contempla as pessoas e as suas desigualdades.

Tamboro (2009), de Sérgio Bernardes, é o excelente documentário que viaja pelo Brasil contemporâneo – da Av. Paulista aos índios da Amazónia, da música de Seu Jorge aos repentistas nordestinos -- e anuncia a diversidade e a riqueza, combinando a favela com o glamour das artes.

Acontece que este anúncio da riqueza da diversidade brasileira repetido à exaustão como se fosse a capa exterior do país escamoteia os problemas dessa diversidade, nomeadamente os problemas dos pobres, o desemprego, a iliteracia, a falta de qualidade dos hospitais públicos, das escolas públicas e da prestação de serviços. Consequentemente, falar em crescimento económico pouco diz à maioria dos 97,1% (dados de 2013, Rice University e FEA-USP) dos brasileiros que não beneficiaram directa e estrondosamente do crescimento. É conhecido, aliás, o deslize de Lula

quando afirmou “que os ricos nunca tinham sido tão ricos” como depois de ele ser presidente do país.

A questão do crescimento económico só por si já não é central na vida actual, o que é uma perplexidade para os políticos tradicionais de esquerda ou de direita. As pessoas querem mais e, sobretudo, querem diferente do que apenas a possibilidade de consumirem. Este desejo -- que é o desejo de outra qualidade de vida: vida sã, educação, hospitais públicos e eficazes, boas escolas, boas redes de transportes, tempo -- justifica muitos dos movimentos de revolta que acontecem no Brasil desde Junho de 2013 mas que não são, não esqueçamos, exclusivos dali.

Nos países da América do Sul com os maiores índices de crescimento as revoltas, e este tipo de movimentos de massas, acontecem já desde 2011.

Primeiro foi no Chile -- onde o crescimento médio nos últimos três anos foi de 5,7% e o PIB per capita de 11.603€. No Chile, milhares e milhares de manifestantes estudantes (apoiados a posteriori por sindicatos) bloquearam o país durante meses, reclamando uma alteração radical que melhorasse o sistema de ensino -- muito concentrado no ensino privado muito caro e inacessível à maioria da população, modelo herdado do regime Pinochet.

Situação esta muito semelhante à do Peru, o segundo país da América do Sul (depois do Panamá) que mais cresceu no ano passado (6,3%) mas que apresenta um PIB per capita muito mais baixo do que os seus vizinhos Chile e Brasil; o PIB per capita no Peru situou-se nos últimos três anos em 4.917€. Também no Peru, depois do 17 de Junho, tem havido grandes manifestações de protesto, reunindo centenas de milhares de peruanos. Estas manifestações começaram quando foram nomeados para o Congresso deputados acusados de corrupção, eleição essa decorrente de pactos políticos conhecidos como *la repartija*. Reivindicam maior qualidade dos serviços públicos, uma escola pública mais apoiada e mais qualificada e, sobretudo, melhor qualificação dos governantes e legisladores -- que os manifestantes consideram incompetentes e corruptos e aos quais não reconhecem qualquer tipo de representatividade. O nível de confiança dos

peruanos no seu Congresso é o mais baixo da América Latina (segundo o World Economic Forum).

As recentes manifestações no Brasil partilham este tipo de reivindicações. Por já não se sentirem representados pelos órgãos dos poderes legislativos, executivo e até judicial os brasileiros revoltam-se.

O economista brasileiro André Lara Resende analisa o fenómeno recente das manifestações iniciadas a 6 de Junho de 2013 em S. Paulo e que rapidamente alastraram por todo o país, com o Movimento Passe Livre, que começou por ser a contestação ao aumento do preço dos transportes (aumento dos autocarros na cidade de 3 para 3,20 reais). Lara Resende apresenta teses que têm a vantagem de avaliar o fenómeno ao longo de um tempo histórico mais longo. Para ele o fenómeno das manifestações -- que chegaram a reunir mais de um milhão de pessoas -- é a expressão visível de um descontentamento geral da população, um desencanto face à classe política no seu conjunto que se revelou incapaz de entender que está esgotado o modelo do crescimento tradicional que gerou a corrupção (que é transversal à sociedade brasileira), a impreparação dos serviços públicos mas também dos privados, e a apropriação pelas várias instâncias do poder que absorvem a maioria dos recursos tributários: “93% dos quase 40% dos impostos tributados vão para a rede de protecção e assistência social, que se expandiu muito além do mercado de trabalho organizado mas, sobretudo, para sua própria operação. O Estado brasileiro tornou-se um sorvedouro de recursos, cujo principal objectivo é financiar a si mesmo”, afirma o economista.

Descreve a situação que, segundo ele, se inicia no princípio da década de 90: “Com a inflação estabilizada, a partir do início dos anos 1990, o Estado se reorganizou para arrecadar por via fiscal também os recursos que extraía através do imposto inflacionário. A carga fiscal passou de menos de 15% da renda nacional, no início dos anos 1950, para cerca de 25%, nas décadas de 1970 a 90, até saltar para os atuais 36%, depois da estabilização da inflação. O Brasil tem hoje uma carga tributária comparável, ou mesmo superior, à das economias mais avançadas. Apesar de extrair da sociedade mais de um terço da renda nacional, o Estado brasileiro perdeu a capacidade de realizar seu projeto. Não o consegue entregar porque, apesar

de arrecadar 36% da renda nacional, investe menos de 7% do que arrecada, ou seja, menos de 3% da renda nacional".

(<http://www.valor.com.br/cultura/3187036/o-mal-estar-contemporaneo>)

Quem acompanhou a telenovela *Avenida Brasil* deu-se conta de que há uma evidente alteração de paradigma comportamental. Existe agora uma compulsão colectiva para o consumo, que inclui a classe C -- formada por todos os que beneficiaram dos sistemas políticos de apoio e de impacto fundamental para acabar com a pobreza.

Se o Movimento Passe Livre começou em S. Paulo, onde o governo é do PSDB (centro-direita), a contestação alastrou a muitas outras cidades, indiferentemente do partido ou partidos que as governam. Muito surpreendente para a esquerda brasileira tradicional foi o PT ter passado a ser considerado um partido igual aos outros e, como tal, ter sido acusado de, no Governo, se ter revelado flagrantemente retrógrado por ser um projecto em torno do nacional-desenvolvimento. Na verdade, é aqui que o projecto político do Partido dos Trabalhadores se esgotou: ao assentar a sua política social essencialmente no crescimento que conduz ao consumo, num igualitarismo – aparente – baseado na possibilidade de crescer consumindo.

Esta é uma ideologia anacrónica, incapaz de responder às necessidades reais de hoje e às preocupações, que devem ser globais e que incluem: a delapidação dos recursos naturais; a sua exportação ilimitada; a ausência de modelos alternativos à mobilidade com base no automóvel privado e a consequente ocupação do espaço público e produção de poluição. O carro próprio tem subjacente um incentivo ao consumo e a ideia de uma marca de distinção social; consequentemente, o transporte público é de péssima qualidade, perigoso, ineficiente e assente na concessão pouco clara a um conjunto de empresários do sector.

O PT, depois de ter aparecido, sobretudo com a eleição de Lula, como a esperança de uma outra política -- o que no primeiro mandato se confirmou com um conjunto de medidas de protecção social para a maioria da população brasileira --, cedo veio confirmar o habitual: que a seguir à tomada do poder vem a obsessão por manter o poder a todo o custo e que isso, em si, é uma finalidade, um projecto.

O mundo à volta mudava e o PT não via; foram os seus quadros os primeiros a não entender as revoltas sociais. O PT deixava de estar do lado da contestação e da alternativa e passava a ser mais um partido conservador, do *establishment* brasileiro. Assim, era o primeiro destinatário das revoltas populares sem, no entanto, compreender nem a linguagem nem as estratégias de comunicação ali presentes e que muitos compararam aos mecanismos de utilização das redes sociais das revoltas da Primavera Árabe ou dos movimentos Occupy.

Tal não é verdade para o primeiro caso, em primeiro lugar porque, ao contrário do que acontece nas ditaduras desses países árabes, o Brasil é um país democrático e a liberdade de expressão existe. Por outro lado, as organizações que lideraram e colocaram em marcha a comunicação -- com o recurso a toda a parafernálica da tecnologia das redes sociais mais avançadas -- já existiam antes das manifestações, nomeadamente o grupo NINJA - Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação. E isto a acrescentar a uma produção de informação alternativa muito criticada pelos media tradicionais, acusando-os de falta de qualidade de informação, de edição e de activismo subjectivo.

Os jornalistas dos media tradicionais não entenderam que, apesar de todas as críticas que se podem fazer a este processo de produção de informação, ele corresponde ao fim de um mundo velho da comunicação e ao início de um outro mundo de onde irão surgir novas formas de comunicação global, interactiva, activa e muito mais complexa que os media.

Por seu lado, a similitude com os movimentos Occupy faz algum sentido embora haja uma agenda reivindicativa precisa, que apresenta contradições mas que ostenta um *statement* político radical.

Em causa não está uma luta de ideologias, afirmam os porta-vozes do MPL, mas sim um conflito de imaginários, traduzidos por um mosaico de parcialidades. As parcialidades não são pacíficas entre si e serão, até, contradições irresolúveis.

Sendo a reclamação pelo fim da corrupção um dos objectivos destas manifestações, como vai ser com todos aqueles, e são muitos, que no seu quotidiano utilizam o “favorzinho” para resolver seja o que for? Como será

possível cumprir todas as medidas reclamadas, algumas de grande gratuitidade e com uma forte componente populista?

Ainda há uma década era comum que, no momento de pagar, os taxistas cariocas arredondassem o preço para baixo. Se a corrida custava 18,70 reais facilmente se faziam pagar 18 reais apenas. Hoje é muito mais possível que na mesma cidade se arredonde por cima o custo da viagem de táxi, com o taxista a fazer-se à gorjeta. Assim, descaradamente, o dinheiro tornou-se objecto de idolatria, assumindo a sua condição de fetiche do capitalismo. Também é um objecto de culto que ultrapassa em muito a sua função mediadora.

Se há um problema nas artes do Brasil ele é o da degradação em que se encontra a maioria dos museus que não possuem os recursos mínimos para funcionarem. Ao mesmo tempo, ao lado inauguram-se museus onde é óbvia a ostentação, a espectacularização glamourosa do dinheiro – lembrando muito o casamento pomposo de Dona Baratinha, neta do “rei dos ônibus” do Rio, no Copacabana Palace.

E quem não tem dinheiro, o que faz? Passa horas em autocarros superlotados, carrinhas com motoristas que conduzem sob a ajuda de estimulantes para poderem cumprir os absurdos horários de trabalho. Como vão estas pessoas qualificar-se profissionalmente? Como conseguem viver em cidades que são das mais caras do mundo ou nos seus subúrbios, a 50km do local de trabalho? E porque é que esta gente não se tinha ainda revoltado?

O Brasil é demasiado complexo para respostas definitivas e imediatas. Há, contudo, explicações possíveis.

A esmagadora implantação, no seio das populações, das igrejas evangelistas e afins apelando a comportamentos regidos pela submissão, pelo cumprimento da ordem e pela negação do desejo -- enfim, uma espécie de irracionalidade comportamental – está com certeza ligada à aceitação comum da subalternidade. Depois, existe o mais perverso instrumento financeiro de dependência: o crédito comum, dito parcelar. Quando um telemóvel de 70 euros pode ser pago em parcelas sem juros e em seis meses este facilitismo está a ser usado para “agarrar” o mais humilde dos

consumidores e para o conservar refém de uma promessa de futuro onde será, imagine-se! proprietário de muitos bens de consumo.

Não é só o sistema bancário que estimula o consumo; o Governo faz o mesmo através de vários cartões de crédito -- Minha Casa Melhor, por exemplo --; as próprias igrejas evangelistas fazem o mesmo, a ponto de algumas emitirem cartões de crédito proclamando que “se há consumo, então há paz”.

As contradições do país vão mais longe. Os seus habitantes, falantes de português, são tão inventivos que estão com certeza entre os maiores criadores de neologismos do mundo: diariamente driblam a língua tornando quase inacreditável o facto de serem eles os habitantes desse Brasil tão conservador nos costumes e de moral tão rígida (acaba de ser aprovada em 2014 uma lei de cura-gay), tão conservador também nas formas de contestação.

Aliás, por que razão não surgiram movimentos revoltosos nas favelas? Aí, os habitantes enfrentavam dois inimigos: os bandidos do tráfego de droga, que controlavam as favelas; e o Estado repressor. Não há como rebelar-se contra esses dois titãs ao mesmo tempo. Então, deixou-se que fossem as ONGs, quase sempre -- com honrosas excepções -- compostas por elementos exteriores à favela, a mediarem as reivindicações. Ora, isto tornou-se mais um modo de mitificar a existência de uma diferença intransponível entre a favela e a cidade: a reafirmação de que a favela é o habitat natural dos pobres.

O que fazer no dia seguinte é a questão fundamental que se coloca a quem participa nas manifestações ou deseja a mudança. Ao contrário dos que defendem -- como os movimentos Occupy -- a recusa do Estado e a criação de um modelo alternativo, exterior ao sistema, de formas sociais de distribuição mais justa dos bens necessários com recurso à criação de bancos e moedas paralelas, é importante considerar que, sem a intervenção do Estado como regulador, como cumpridor dos objectivos dos programas de mudança eleitos, não é possível outra vida.

O Estado, seja no Brasil como no Peru ou em Portugal ou na Alemanha, está impregnado do Capital. Os governos são associações de empresários ou advogados dos grandes negócios com as empresas

privadas. Daí a tese de Slavoj Zizek (entrevista ao L'Humanité.fr, 5.8.2013) que faz aqui todo o sentido: o poder do Estado deve ser tomado porque “eu não quero ser apenas alguém que é mobilizado todos os dias para uma manifestação”.

A CIDADE DA CLAUSURA

São 5:30 da manhã. Milhares de carros fazem filas compactas que se movem lentamente numa única direcção. Os cerca de 20 km até ao centro da cidade demorarão entre duas e três horas a percorrer. Os condutores que chegarem mais cedo ainda dormirão um pouco dentro do carro até que chegue a hora de se apresentarem no trabalho. Nessa altura, procurarão no banco de trás uma garrafa de água e com ela irão salpicar o rosto antes de se dirigiram para a empresa. Depois, ao fim da tarde, exaustos, tornarão a demorar as mesmas duas ou três horas para regressar a casa. Chegam a casa entre as 21h e as 22h.

É assim todos os dias do ano, anos seguidos. Até podem ter conseguido mudar-se para um apartamento nas novas centralidades, subúrbios com 20 ou 50.000 apartamentos construídos pelas empresas chinesas. Contudo, sem empresas ou serviços incorporados nesses subúrbios, os moradores estão condenados a estes engarrafamentos diários, a esta clausura maciça de milhares de pessoas dentro de automóveis bloqueados em todas as ruas da cidade e seus acessos.

“Engarrafamento” parece um termo em desuso mas é o mais adequado para designar a massa de habitáculos avançando sem ordem, contorcendo-se entre camiões e centenas de vendedores de rua que se esgueiram entre os carros. “Engarrafamento”, mais do que “tráfego intenso”, traduz a ideia da vida a afunilar-se. E quanto mais perto do destino, pior. Para aqueles que nela têm de conduzir, a cidade exige uma habilidade invulgar para contornar as crateras no meio do alcatrão ou os lençóis de água onde bóiam sacos de plástico negros.

Um dos problemas desta cidade é estar a ser construída apenas como um amontoado de prédios com fachadas e pórticos brilhantes, onde o brilho dos materiais assinala de forma exibicionista que ali se está no império da construção civil financiada pelo dinheiro proveniente da extracção dos recursos naturais do país.

A cidade há muito que deixou de ser uma cidade, é apenas um grande negócio privatizado. Por isso, tudo o que é público foi banido e todo o espaço privado está sujeito a tais regras de vigilância e de segurança que mais se parece com uma gigantesca prisão.

Ao contrário do que afirmam os economistas ultraliberais, a sociedade não se constrói à semelhança de uma pirâmide que funciona fazendo com que quanto mais dinheiro chegue aos do topo mais dinheiro corra para baixo para ser distribuído pelas outras camadas da pirâmide, uma a uma, até à base.

Na cidade o que se vê é uma arquitectura de resposta rápida e feita para impressionar: prédios com mármores raros e madeiras preciosas, vidros e metais que resplandecem; as ruas (a base da pirâmide), porém, essas apresentam esgotos a céu aberto, buracos como crateras, lixo que se acumula no que foram passeios. A ruptura existe entre o topo, o poder, o luxo, tudo o que é propriedade privada -- e o resto. O resto é a coisa pública, o espaço público.

Uma cidade que não tem teatros nem cinemas, nem jardins nem parques seguros, nem calçadas nem passeios para as pessoas caminharem, nem museus nem livrarias e os seus públicos, uma cidade assim não é bem uma cidade, é um amontoado de construções, de esqueletos de prédios, argamassas por onde passam pessoas. Um lugar sem espaço público é um lugar anti-democrático.

A própria natureza, em outros lugares fogosa e resplandecente, foi expulsa daqui. Assim se expulsou aqui a África da própria África. Ficaram resquícios de plantas decorativas aprisionadas em vasos nos halls dos

edifícios de vidro e nos jardins domesticados dos hotéis. As casas da “baixa” vão sendo demolidas e com elas desaparece a memória das coisas boas e más da história da cidade.

Onde outrora viviam 400.000 habitantes hoje vivem seis milhões, subjugados ao grande culto do dinheiro. Caminham em círculos. O dinheiro é o fetiche, o objecto de obsessão da cidade. Toda a actividade procura a acumulação de dinheiro. Como numa corrida ao ouro no “far West”, vale tudo para obter mais uma moeda: vale o isolamento, a claustrofobia dos hotéis, vale a criminalidade organizada ou episódica, valem a arrogância, a pressa, as filas intermináveis, as praias vigiadas, a insolência dos polícias.

Aquilo que é publicitado como o “frenesim da cidade” é apenas uma vertigem de poço da morte. Para que esse frenesim exista há um mundo invisível de milhares de pessoas que trabalham no subsolo, nas minas, nos campos. Um *Metropolis* africano com figurantes mais nus e mais suados.

A cidade de betão vacila entre a obesidade e a sua consequência: o desperdício; entre o novo-riquismo e a pobreza material. Obesos e obesas frequentam os restaurantes caros, conduzem automóveis de grande cilindrada e vidros esfumados, estão nos hotéis, nos programas de entretenimento das televisões. A acumulação de dinheiro está na origem de uma bulimia dos poderosos que consomem tudo o que há para consumir.

Que desenvolvimento é possível quando toda a gente quer ter um carro como o rico e o rico quer ter um jacto privado? Talvez houvesse desenvolvimento se o rico desse o exemplo, abdicasse do carro e usasse os transportes públicos; para isso, contudo, teria de ser do interesse dos governantes a existência de bons transportes públicos.

Uma cidade assim, fechada por muros e vigiada por empresas de segurança, vive da intriga, dessa rede obscura de manipulação de poderes e de interesses ocultos; alimenta neuroses, funciona como estratégia de controlo e, sendo a massa com que se alimentam os encontros sociais, parasita qualquer tentativa de conversa transparente. Como reféns, os

habitantes da cidade de betão contam histórias absurdas para se entreterem. Ainda assim, é preciso uma grande imaginação para superar a realidade da mulher que chega à sua residência num bairro caro da cidade num carro preto de grande cilindrada, escoltada por batedores, e que manda retirar do porta bagagens a carcaça de um boi. Factuais embora imprevistas, estas histórias remetem para o manancial de histórias escritas por autores da cidade como aquela história do porco transformado em animal de casa, que vive num prédio de sete andares e é protegido pelas crianças que o baptizaram de "carnaval da Vitória" (*Quem me dera ser onda*, Manuel Rui, 1991), uma paródia, história grotesca do tempo da revolução leninista. Ou a do ladrão e do papagaio do livro *Luuanda* (Luandino Vieira, 1963), história de três bons marginais, um dos quais rouba patos porque o governo colonial não lhe dá autorização para um trabalho honrado. Ou a ideia da criação do cinema GaloCamões pelo JoãoDevagar no terraço de um prédio para mostrar ciclos de cinema pornográfico, um episódio de *Os Transparentes* (Ondjaki, 2012). Isto é literatura da cidade na sua imensa fantasia porque a cidade em si é uma clausura sem fantasia possível.

Compreende-se porque o escritor de viagens Paul Theroux interrompeu aqui o seu projecto de viajar da Cidade do Cabo até ao norte de África, conforme escreve em *O Último Comboio para a Zona Verde* (2013). Escrever sobre cidade e nesta cidade cansa, exige um esforço enorme pois tudo impele a que se fuja daqui; a verdade é que mal se consegue respirar.

No meio, estão os milhares de deserdados, órfãos das guerras, e os barracões de blocos de cimento e zinco dos musseques, as muito jovens raparigas grávidas que entre as filas dos carros vendem um cacho de bananas, cana de açúcar ou panos tentando por aí talvez escapar à clausura da cidade.

O ECONOMISMO É UMA FORMA DE ETNOCENTRISMO

O economismo (*economics*) é uma forma de etnocentrismo. A expressão é da autoria do sociólogo americano Craig Calhoun, principal responsável pela divulgação dos trabalhos de Pierre Bourdieu nos EUA. Nunca uma expressão pareceu tão oportuna na caricatura e na crítica que faz da hegemonia da Economia e da sua omnipresença na vida mediática dos cidadãos. O economismo — que é uma forma deturpada da Economia, embora usada por economistas no poder — assenta a sua omnipresença em duas estratégias aparentemente, e só aparentemente, contraditórias. Por um lado, reduz a complexidade e a história da Economia a uma vulgata populista recorrendo a semelhanças com as contabilidades domésticas ou familiares para explicar a Economia do Estado — que é, naturalmente, muito mais complexa até porque, ao contrário das pessoas ou das famílias, os Estados são por princípio eternos. Este é o discurso *kitsch* dos governantes sobre a Economia, discurso esse que esconde as diferenças de rendimentos, o custo do trabalho e a economia baseada na especulação financeira.

Por outro lado, os mesmos governantes, ou os mesmos economistas que utilizam esta estratégia discursiva demagógica, reclamam para a Economia uma aura e uma singularidade que a

tornariam não só num saber de dimensões esotéricas a poucos acessível — sendo esses poucos geralmente figuras de aparência austera e discursos tautológicos que desejam ser tomadas como Sibylas dos tempos modernos, dispositivo omnipresente na vida total dos cidadãos — como numa espécie de religião de que ninguém se poderá permitir descrever. E é aqui que o economismo se afirma em todo o seu etnocentrismo ao justificar-se como superior a todas as outras áreas do saber, ao recusar a inclusão de modos diferentes de olhar a realidade (inclusive outras perspectivas menos ortodoxas da própria Economia) e ao avaliar todos os outros mundos e perspectivas culturais a partir de um olhar centrado sobre si, excluindo assim ideias e debates, bem como grupos, pessoas e regiões que não sejam reconhecidos no interior desta

nação economista.

Não esqueçamos que a Economia é uma ciência social e humana e, enquanto tal, integra os ramos do saber que exigem método e uma objectividade de análise assente numa epistemologia adequada, na qual a ligação com a história do seu saber tem um lugar determinante. Enquanto ciência, admite o erro e a

falha, mas exige a honestidade intelectual do investigador para reconhecer o erro e não o repetir ou escamotear.

Ora, um dos contributos que o discurso cultural pode dar na actualidade é desconstruir esta mitologia da infalibilidade da Economia começando por afirmar que não existe uma Economia mas várias teses e múltiplas teorias económicas, e que a sua escolha é já uma escolha no interior do cultural — o desenvolvimento e mesmo o crescimento de um país pode não se medir exclusivamente pelo PIB mas por outros índices, como o índice da felicidade dos cidadãos, o da qualidade da habitação (em vez da propriedade), o da qualidade ambiental, etc.

O economismo tem sido deliberadamente imposto com contornos de programa político como se não estivesse subordinado a uma ideologia quando, na verdade, é bem forte a ideologia neoliberal que lhe subjaz; e tem-no feito muito com a cumplicidade dos media (são quase sempre os comentadores da mesma linha do economismo que estão presentes) porque para os media quanto maiores forem as más notícias — neste caso: a crise —, maiores são as hipóteses de grandes audiências (a guerra é notícia, a paz não é notícia).

A outra variável do economismo enquanto discurso *kitsch* — esta profundamente ideológica — joga com comparações plausíveis mas falsas. O primeiro exemplo foi-nos dado em 2014 pelo senhor primeiro-ministro quando perguntava se os cidadãos não se importariam de ter o Estado como uma empresa falida.

Ora, o Estado não é uma empresa. O Estado é a super-estrutura funcional de um país, de uma pátria que se define por fronteiras físicas mas também simbólicas, aliás fundamentais para a sua

existência, administrada segundo princípios morais e do bem comum e que não está sujeita ao princípio do lucro. Não há, neste dispositivo discursivo do primeiro-ministro, qualquer espaço para a noção de bem público ou de administração pública — os dois representantes do que há de mais salutar e humanista nos Estados modernos.

O economismo — de que esta atitude é bem representativa — confunde também Economia e mercado financeiro e não admite o debate entre os cidadãos sobre o tipo de Economia que estes desejam. E, para citar novamente Craig Calhoun: “Precisamos de uma conversa pública sobre o que queremos e o que podemos

razoavelmente esperar da economia. Se vai haver um novo regime regulatório, ele deve guiar-se por objectivos que foram crítica e publicamente discutidos e que vão para além de evitar o desastre e apoiar o crescimento. Os economistas reconhecem outras referências: desemprego, inflação, produtividade, equilíbrio comercial, défice fiscal, e o índice Gini da desigualdade. Podemos

estabelecer objectivos de performance muito mais explícitos para a economia.”

Entre nós, o economismo tem atitudes particularmente perversas: a primeira é aquela que, instigada pelos governantes e replicada à exaustão pelos media, culpabiliza (neste caso) os portugueses pelos défices e pelas dívidas, acenando com os excessos cometidos no passado — uma penalização pela luxúria do passado. Há que desconstruir esta perversidade: a

grande maioria dos portugueses contribuiu com os seus impostos conforme lhe foi imposto e não tinha conhecimento, porque o mesmo lhe era sonegado, da situação financeira e dos excessos cometidos pelas instâncias do poder e das decisões de que não fez parte apenas o partido que esteve nos governos mas todos os que, de alguma maneira, tiveram cargos de decisão e acesso à informação financeira e económica do país e que nada fizeram para impedir a crise.

Não podia, pois, a generalidade dos portugueses tomar uma posição sobre a matéria, uma vez que a desconhecia.

A outra perversidade está associada a uma propositada amnésia da História, das Histórias colectivas e das histórias particulares. Tal propósito resulta na ostracização de todo o universo da administração pública e dos serviços públicos que são diabolizados por este discurso — o que, para além de ser política e socialmente injusto, revela, da parte dos actuais governantes, uma enorme ingratidão. Não foram a maioria deles nascidos e cuidados nos hospitais públicos, educados nas escolas e universidades públicas, não lhes foi possível

empregarem-se na administração pública?

Imagino o primeiro-ministro e o ministro-adjunto a entreterem-se com a sua própria formação musical assistindo a programas televisivos como o *Passeio dos Alegres*, do Júlio Isidro, nos verões das suas adolescências. Porquê agora esta obsessão, sem uma razão, para já, convincente, sem um argumento sólido, de privatizar parte da RTP?

Contrariamente ao economismo e à sua arrogância, uma perspectiva cultural de abordagem à actualidade não abdica de insistir na necessidade da justiça e da existência de homens justos que, seguindo a ética aristotélica da justiça e o bem maior dos imperativos éticos kantianos, reclamam que a finalidade da acção é o homem e o seu bem em si, e não o privilégio de alguns, do qual se desculpam por via do assistencialismo, a forma mais discriminatória de distinguir os incluídos dos excluídos.

Para dignificar a Economia enquanto ciência social e humana, uma última citação de Craig Calhoun: “Eu gostaria de viver (e de trabalhar e de investir) numa economia que reduz a pobreza e providencia cuidados de saúde, educação, boa habitação e boa comida para a maioria dos cidadãos. Gostaria de uma economia que reconhecesse a dignidade e o valor do trabalho — pagando bons salários consoante o esforço e o investimento na

aquisição de qualificação. Gostaria de uma economia na qual correr um risco prudente é geralmente compensado — sim, alguns capitalistas são melhores que outros — e a pura especulação não o é. Gostaria de uma inovação tecnológica contínua, mas também de maior cuidado com o ambiente. Mas a questão não é aquilo de que eu gostaria. A questão é que os cidadãos em geral deveriam perguntar que tipos de performance

económica querem e pedir ao Governo que dirigisse os investimentos e a regulação nesse sentido, e não apenas no sentido do crescimento.”

Esta é a perspectiva da Economia como ciência social e humana que conjuga a ideia de sustentabilidade com sensibilidade social e toma cuidado com o futuro. E é desta economia que necessitamos, é a que merecemos como contribuintes, como agentes da história e como pessoas de bem.

HOMENAGEM A FRANTZ FANON

Setenta anos depois da publicação de *Peau Noire, masques blancs* (Pele negra, máscaras brancas, 1952), e pouco mais de cinquenta depois da morte de Frantz Fanon (8 de Dezembro de 1961), e cinquenta anos passados sobre algumas independências africanas, e... se fosse preciso um contexto para justificar esta evocação muitos haveria: as manifestações de xenofobia em alguns países europeus, os conflitos armados de grande violência no Mali, Somália, Guiné-Bissau, ou a *real politik* de países europeus quando ignoram os conflitos africanos que afectam a vida das populações. Assim, é oportuno rever algumas teses de Frantz Fanon (Martinica, 20 de Julho de 1925), homenageando-o. Mas quem foi Frantz Fanon?

Um revolucionário errante? Um martinico existencialista sartreano? Um psiquiatra revolucionário? Um ideólogo das independências africanas? Ele foi um pouco de tudo isto mas o que importa lembrar aqui são as suas teses de desconstrução do racismo elaboradas a partir de uma perspectiva nova, resultante da sua formação como médico psiquiatra.

A sua experiência de vida – naquilo que haveria de ser matéria de trabalho dos futuros Estudos Culturais – pede reflexão: quando Fanon se alista no exército francês, aos 18 anos, e chega a Casablanca como parte de um contingente de aliados, descobre que é a cor da pele o que o diferencia dos camaradas de armas europeus. Apesar disso, Fanon recusa a bandeira da negritude que foi reclamada, entre outros, por Aimé Césaire (de quem chegou a ser aluno, no Liceu de Martinica), afirmando que o negro em si não é mais do que o branco e é ele e não outro o seu próprio fundamento.

Posição particularmente heterodoxa num contexto de formação de ideologias que pouco se interessavam pelo indivíduo em particular.

Peau Noire, masques blancs, escrito quando ele tinha apenas 27 anos, pretendia ser a sua tese de fim de curso mas isso foi-lhe recusado. A obra constitui um desvio do que eram então as teses dos independentistas africanos que se baseavam na “filosofia da negritude” – Aimé Césaire e Leopold Senghor, entre outros – e apresenta uma análise dos mecanismos do racismo e da subjugação dos negros pelo colonialismo a partir de uma leitura crítica do uso da língua (francesa, no caso) e, em particular, das teorias psicanalíticas cujas estruturas, nomeadamente as que assentam na utilização dos mitos ancestrais europeus, Fanon considera serem manifestações teóricas do racismo e do colonialismo sobre o psiquismo.

Sobre o uso do francês como língua do colonizador quando utilizada pelos negros nascidos em África -- cujos efeitos são, afirma, diferentes daqueles sentidos pelos caraibenhos --, Fanon apresenta exemplos de como a língua e as suas múltiplas estruturas fonéticas, morfológicas, sintácticas colonizam o negro e lhe determinam um comportamento social e psicológico de pessoa colonizada bem como uma resposta socio-psicológica condicionada. (As pessoas que fazem teatro de autores europeus em línguas europeias em África ainda hoje conhecem este mecanismo de alienação.)

Fanon mostra também como, do ponto de vista do francês nascido na Europa, o uso da mesma língua determina a relação colonial e até racista com o negro porque, entre outros efeitos, produz e reproduz clichés maioritariamente pejorativos sobre os negros.

Num capítulo essencial desta obra, “O Negro e a psicopatologia”, Fanon diferencia com acuidade as estruturas de parentesco entre as famílias europeias e as famílias negras norte-africanas pondo em causa com bastante ousadia a validade dos diagnósticos dos psiquiatras e, muito em particular, dos psicanalistas europeus a quem questiona sobre a validade das nevroses edípianas em algumas sociedades africanas.

Por outro lado, insiste ser a violência colonial uma violência racista que afecta, essa sim, o negro e está na origem das patologias psíquicas dos colonizados. Esta é uma tese fundamental de todo o seu trabalho e vai ter repercuções na sua vida como psiquiatra e como combatente pelo fim do colonialismo.

Em 1953, quando é nomeado Chefe Psiquiatra do Hospital de Blida na Argélia, Fanon vai pôr em prática aquilo que designa como uma psiquiatria descolonizada, social e política; democratiza a estrutura colonial do hospital, abre o hospital à população e, depois de estudar certas práticas terapêuticas tradicionais dos curandeiros negros locais, introdu-las nas suas terapias, antecipando as teses do filósofo Michel Foucault sobre o poder e a loucura. A pouco e pouco vai tomando a opção política de se juntar à luta de libertação da Argélia e por isso será expulso do país sob a dominação francesa, indo viver para Túnis onde continua a exercer a sua profissão de psiquiatra num hospital da cidade e onde é, ao mesmo tempo, redactor do jornal *El Moudjahid*, jornal oficial da FLN /Frente de Libertação Nacional. Passa a apresentar conferências internacionais representando o Governo de Libertação Argelino mas não se coíbe de criticar o nacionalismo exacerbado dos movimentos nacionalistas e a ascensão das burguesias locais ao poder e à máquina do Estado. O seu pan-africanismo é de contornos humanistas e existencialistas, ao que não é alheia a sua leitura dos filósofos Jean-Paul Sartre (que lhe prefaciou dois livros) e Merleau-Ponty (com quem teve aulas).

Não será por acaso que um último aspecto, também ele inovador, nesta obra seja a reclamação do lugar do corpo como lugar de confronto com o mundo. O livro termina com a frase: “Ó meu corpo, faz de mim sempre um homem que interroga”.

Posteriormente, Frantz Fanon escreveu *L'An V de la révolution algérienne* (1959) e *Les Damnés de la terre*, que haveria de ser publicado antes da sua morte, a 8 de Dezembro de 1961, aos 36 anos de idade. *Les Damnés de la terre* é o testemunho político do autor que leva aos limites a sua argumentação em defesa do fim do colonialismo a que corresponderá o princípio, de facto, do humanismo. Neste aspecto, a cultura do indivíduo em

particular, do indivíduo não alienado pelo colonialismo, é uma pedra basilar na criação de uma cultura de uma nação -- e a este tema dedicará um dos últimos capítulos desta obra onde os níveis dos discursos políticos se confundem com o subjectivismo da sua prática de psiquiatra.

Frantz Fanon foi muitas vezes criticado pela radicalidade com que, em determinado momento, passou a apelar à violência na luta da libertação nacional, crítica a que respondeu, como aliás o faria mais tarde Amílcar Cabral, dizendo que não há possibilidade de entendimento entre a cultura do colonialismo e a cultura em formação do colonizado.

Cinquenta anos depois da independência da Argélia, a obra de Frantz Fanon deve ser lida como um testemunho do que foi a difícil alteração não só de um país mas de todo um continente colonizado – o africano –, a transição para um continente de países independentes e, ainda assim, as enormes decepções para muitos dos povos desses países.

No filme *As invasões bárbaras* (2003) de Denys Arcand, um personagem, Rémy, está a morrer com um cancro mas rodeado pela família e pelos seus velhos amigos, muitos deles intelectuais comprometidos. Às tantas, um deles comenta: “Lemos o Fanon e tornámo-nos anti-colonialistas”.

Talvez pela mesma razão, e num momento em que um deslumbramento por alguns países africanos que surgem *el dorados* parece afectar muitos europeus, seja altura de reler Frantz Fanon.

O SUSHI

O sushi, confundindo-se com arranjos florais nas mesas de restaurantes em Lisboa, Porto ou Faro, é cada vez mais comum e é um bom exemplo da globalização dos bens e dos mercados de peixe.

Originário do sudoeste da Ásia no séc. VII, no meio da produção de pickles, o sushi passou por um longo processo de pequenas invenções conserveiras e gastronómicas até chegar ao que conhecemos hoje e que foi

fixado no Japão por Hanaya Yohei em 1820: pequenos rolos de arroz cozido avinagrado, cobertos ou enrolando peixe cru; na verdade, uma espécie de snacks elegantes servidos preferencialmente ao balcão de uma Casa de Sushi.

A origem da palavra decorre da justaposição da sílaba *Su* (que significa vinagre) com a palavra *meshi* (que significa arroz). “Sumeshi” repetido muito rapidamente produz o som “su-shi”.

Em Lisboa, durante anos só se encontrava sushi ou num restaurante clandestino na Estefânia ou no velho Aya, muitos anos depois transferido para as torres em Sete Rios. Hoje são muitos os restaurantes de comida japonesa onde o peixe cru está presente e já não só em Lisboa. Não deixa de ser curioso que, num país onde a presença e a história japonesa estão praticamente ausentes (ao contrário do que acontece no Japão, onde se ensina sobre alguns períodos da história de Portugal nas escolas), o sushi esteja tão presente na vida social dos portugueses. Aqui entra o tema da globalização e da circulação de práticas culturais originárias de outras regiões.

Repare-se que não estamos na Austrália, cuja proximidade permitiu a integração da culinária japonesa muito cedo, e também não estamos nos EUA, onde existem mais de 5000 restaurantes japoneses instalados, um pouco em consequência da atracção da classe média pelo orientalismo e das vivências dos anos 60, nem estamos em S. Paulo, onde há uma comunidade japonesa de mais de um milhão de pessoas (com um bairro próprio, o da Liberdade) e onde se estão alguns dos mais sofisticados restaurantes japoneses do mundo. Também não estamos em Paris, onde a moda e a atracção pelo japonismo se fez sentir cedo, a partir do séc. XIX. Estamos em Lisboa.

Estamos em Lisboa e, a par de restaurantes de massas japonesas e de grelhados, encontramos hoje verdadeiros restaurantes de sushi que incluem também pratos de *sashimi*, ou os *Kaitenzushi* (restaurantes em que

os pratos circulam num tapete rolante no balcão) ou, até, sushi em self-service em restaurantes geridos por chineses.

De onde vem este súbito fascínio pela ingestão de peixe cru e pelos peixinhos da horta a que agora, mais sofisticadamente, se chama *tempura*? Esta comida chega aos portugueses como um artefacto e uma prática retirada do sistema a que pertence originariamente, aspecto muito comum a todas as globalizações e de que já temos exemplos mais antigos: foi o que aconteceu com o tomate ou o milho das culturas agrícolas sul-americanas, muito cedo importados para a Europa. Graças a este mecanismo em que só se toma uma pequena parte do sistema -- ou se acrescenta, recombina, sincretiza --, os novos utilizadores vivem uma ficção ou, como diria Roland Barthes nesse livro sedutor sobre o Japão que é *L'Empire des signes*, ficciona-se um país (o Japão) e um povo (os japoneses). Inventam-se *nigiris* California (na verdade, adopta-se uma invenção americana) e sobretudo exclui-se tudo o resto que faz parte do sistema, seja a tradição mais antiga, sejam os comportamentos e práticas culturais mais recentes.

Quando uma família portuguesa comum janta sushi está, por este processo, a excluir todo o resto do sistema de signos a que o sushi pertence: a geografia do Japão, país que é uma ilha rodeada de mar rico em plâncton (alimento que propicia o desenvolvimento de muitas espécies de peixe), a hierarquia rígida das classes sociais, a mitologia dos samurais, o teatro Nô, a dança Butô, o Teatro Kabuki, o cinema de Kurosawa e de Oshima e de Tikano, o budismo, as flores de amendoeira, a literatura do fim do século XIX, as regras de etiqueta presentes na forma como são feitos os embrulhos. Tudo, nesta representação do sistema japonês, acontece para manter a distância, o ceremonial, um equilíbrio. Não por acaso, o vazio é um conceito muito caro aos sistemas japoneses. Olhemos um prato de sushi e veremos como o espaço vazio foi ali considerado. O mesmo se diria da *tempura* e dos pratos vegetarianos elegantes e desmesuradamente dispendiosos que recorrem a vegetais raros ou colhidos em lugares de acessibilidade difícil.

Ora, este mecanismo de subtracção de uma parte ao sistema ilude. Primeiro, cria a ilusão de que comer sushi estabelece uma ligação entre o

Ocidente e o Oriente e que com ela se adquire a elegância e a delicadeza de lá, mesmo que os pauzinhos sejam manejados incorrectamente, se passe comida de um prato para outro, se cortem os rolos de arroz - interditos absolutos - , ou não se saiba que o gengibre serve para limpar paladares na passagem de um peixe a outro. Existe aqui uma ilusão desejada, criada pela sensação de que o tempo real foi suspenso por momentos, ilusão essa a que a beleza, na sua forma decorativa, está associada.

A sedução que o sushi provoca tem efeitos directos e outros colaterais. Pelo preço e pela raridade é um artefacto exótico que serve aos mecanismos de sedução: sexuais ou sociais. Tem efeitos colaterais quando surgem os equívocos de pensar que pode servir como dieta de emagrecimento ou que é um contacto com a comida natural. Este último é, de facto, uma qualidade intrínseca do sistema de signos japonês onde o sushi se insere mas está indissociavelmente ligado a uma contenção na alimentação diária e a uma obsessão pela aquisição de produtos naturais.

O sushi transporta consigo uma etiqueta desconhecida para a maioria dos comensais ocidentais e portugueses, um conjunto de regras sobre boa alimentação associada a vida sã que envolve não só o comensal como o sushiman, o cozinheiro, ou, melhor dizendo, o cortador, confeccionador e decorador do prato.

Um dos mecanismos de sedução para tão grande adesão aos restaurantes japoneses está no confronto com uma etiqueta que não se domina mas que se torna desafiante – como um exercício de qualquer uma das ginásticas orientais – e que inclui o convívio com o sushiman depilado e a sensação de que, por algumas horas, se interrompe o excesso da vida ocidental e nos tornamos frugais, epicuristas ou até praticamente monges budistas perante um prato de rolos de arroz cuidadosamente atados a uma lasca de peixe, de preferência atum, quase capazes de deslindar o enigma de um Haiku como este de Bashô:

” O silêncio
As vozes das cigarras
penetram as rochas”

REGRESSO ÀS AULAS

No século XX em Portugal, e muito especialmente depois da revolução de 1974 com a democratização do ensino, o acesso às narrativas bíblicas e a episódios dos evangelhos, quer no ensino básico e secundário quer no ensino superior ou nos estudos artísticos, era precedido para a grande maioria dos estudantes por uma experiência e contacto com esse universo mitológico na catequese, nas missas, nas práticas cristãs familiares.

Assim, numa população maioritariamente cristã e com uma percentagem de mais de 85% de católicos, não seria de estranhar que fosse fácil para um jovem, mesmo tendo ele deixado a catequese e as missas no início da adolescência, identificar numa pintura a anunciação a Maria, ou a última ceia, ou a fuga para o Egipto e, em casos de maior prática religiosa, as obras de Miguel Ângelo (o Juízo Final, a Pietá), de Rafael (a Deposição de Cristo, a Transfiguração), ou de Giotto (a adoração dos Reis Magos, a ressurreição de Lázaro). O reconhecimento desses conteúdos pictóricos poderia ser rudimentar mas a tradição cultural propiciava este tipo de recepção esclarecida das obras de referência religiosa cristã.

De certa maneira, isto está explicado nas formulações mais positivas e pertinentes de TS Eliot no ensaio "Os três sentidos de Cultura" (1943). De modo um pouco esquemático, aborda a relação de aprendizagem cultural entre o indivíduo e o grupo e entre este e a sociedade, insistindo na ideia de que existe também uma parceria de "desenvolvimento" entre cultura e religião, que toma as formas mais heterodoxas possíveis e que é uma das grandes conquistas da racionalidade moderna.

Ou seja, em última instância há, no conjunto dos cidadãos de um país ou de uma região cultural, uma base de formação cultural que, embora diferenciada em cada indivíduo ou grupo e diferentemente aceite ou rejeitada, consiste num conjunto de assunções e culturemas de origem religiosa que permitem o entendimento de figuras, situações, mitos,

episódios religiosos por parte desses indivíduos num primeiro grau de aproximação a qualquer obra de culto produzida nessa região cultural.

Nada disto tem que ver com uma estática e homogénea identidade civilizacional, nem sequer com a identidade maior de cada indivíduo. Mas o facto de, durante a tentativa de redacção da Constituição europeia, se ter aberto o debate sobre a inscrição ou não (na referida Constituição) do Cristianismo como matriz cultural dos europeus diz bem da pertinência da questão.

Acontece que esta prática de literacia religiosa, na sua dimensão de aprendizagem cultural, foi desaparecendo com o aumento do agnosticismo ou do ateísmo, ou simplesmente do desinteresse dos pais pela catequese dos filhos. Hoje, é comum que a maioria dos alunos de estudos artísticos de nível universitário (já para não falar dos do secundário) chegue ao primeiro ano do curso sem ter qualquer conhecimento prévio das narrativas cristãs e das suas figuras e heróis. Não será particularmente preocupante, e o estudante interessado poderá recuperar dessa sua iliteracia religiosa consultando bons manuais, mas para todos os outros estudantes como será confrontar-se com uma exposição dos ícones de Andrei Rublev e o filme de Tarkovsky sobre esse pintor, ou o filme *Caravaggio* de Derek Jarman, ou a leitura da *Divina Comédia* de Dante? Como irá a maioria dos estudantes franceses reagir à notícia de que podem voltar a ver as tapeçarias feitas a partir de um cartão de Nicolas Poussin sobre a vida de Moisés? Que saberá a maioria deles sobre a criança encontrada num berço à beira do Nilo e que haveria de ser o líder de um povo?

Já se tinham praticamente perdido as narrativas fundadoras de um imaginário clássico europeu com a amnésia colectiva relativamente à *Ilíada*, à *Odisseia* de Homero, à *Oresteia*, às *Fábulas de Esopo*, ou a *Os Trabalhos e os Dias de Horácio*, à *Eneida* de Virgílio, com sérias consequências na recepção de quatro séculos de história da arte e da literatura. Agora, toda uma imagética desaparecerá com os nossos contemporâneos limitados a uma leitura do grau zero da forma e da plasticidade da obra.

Tal como não se imagina que novas Arcádias pudessem hoje surtir um efeito de entendimento dos autores clássicos, não se defende um regresso a uma qualquer pré-modernidade – ser contemporâneo é também buscar o brilho da humanidade em tempos antigos -, nem se advoga o regresso das aulas da catequese, das missas dominicais, das aulas de religião (aliás, práticas onde a pedagogia e a literacia das narrativas bíblicas eram absolutamente secundárias, mais preocupadas que estavam numa colonização do espírito).

Somos hoje todos nós, os europeus, órfãos do poder das imagens, das narrativas, das figuras e dos mitos que, se nos condenavam à finitude, também nos permitiam projectar o futuro, a imortalidade da espécie e, em particular, a dos europeus. Somos também agora cegos, não porque não vejamos estas imagens e estas histórias mas porque as desconhecemos. Assim, é também por falta delas, entre outras muitas cegueiras, que estamos perdidos na jangada de Medusa.

SEM PÊLOS

Sem pêlos. “À brasileira, portanto”, dirá a depiladora no momento em que vos expuserdes nus e nuas sobre a marquesa, disponíveis para a depilação. “À brasileira” significará uma depilação completa dos pêlos pubianos. Essa designação deve a autoria às sete irmãs de nome Padilha (Jocely, Jonice, Janea, Joyce, Jussara, Juracy e Judseia), emigrantes brasileiras nos EUA que fundaram um salão de beleza em Manhattan em 1987 e iniciaram a depilação completa feminina dos pêlos pubianos. Alguns, sempre à procura da tradição, tentam justificar esta opção evocando o que seria uma espécie de herança de costumes índios descritos por Pêro Vaz de Caminha na sua Carta de Descoberta do Brasil: "...suas vergonhas tão altas e tão çarradinhas e tão limpas das cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha". Está por provar a científicidade desta tese e pouco relevante deve ter sido para que num episódio da série *Sex and the City*, em 2000, a personagem Carrie Bradshaw elogiasse esta nova moda nova-iorquina; já depois veio Victoria Beckham declarar que a depilação à brasileira deveria ser feita nas adolescentes a partir dos quinze

anos. A moda e o negócio alastrou-se aos Spas e à Europa, terminou o tabu e hoje é prática corrente a depilação nas suas várias modalidades conforme a opção do momento, a ousadia, o gosto do ou da parceira: à americana, à francesa ou à brasileira.

O etologista Desmond Morris veio acrescentar e classificar subgêneros de depilação tais como: à europeia, triângulo, bigode, coração, playboy strip, etc.

Depois de depilarem as axilas e as pernas, as mulheres – e falamos sempre do Ocidente – podem hoje desenvencilhar-se de qualquer pelo sem que isso seja obrigatoriamente um segredo íntimo, o tabu de umas quantas excêntricas. O mesmo se pode dizer relativamente aos homens. Depois da depilação à brasileira feminina, eis que a depilação à brasileira masculina passou a ser prática corrente urbana; em alguns casos, a depilação é, até, radical: por pedido da parceira ou do parceiro, por questões profissionais, por gosto pessoal, o corpo do homem pode ser hoje despovoado de qualquer capilaridade dos pés à cabeça. Não se trata apenas de um corpo liso, este é um corpo *phallus* na sua verticalidade e nudez.

Há quem veja nestas opções influências da pornografia contemporânea, na qual é requisito que os actores estejam integralmente depilados – e isso remete para a influência de novos protocolos de comportamentos sexuais.

A história do corpo, a história da sua representação, nomeadamente quando ela é naturalista ou realista, é também uma história das mentalidades, uma história do gosto e, supostamente, um eixo fulcral na história da beleza. A sua complexidade e as enormes contradições ou paradoxos que contém são fascinantes.

Na maioria das representações da expulsão de Eva e Adão do paraíso eles aparecem nus, cobertos com uma pequena parra mas, exceptuando o cabelo, não apresentam nenhuma outra cobertura capilar. Se atendermos à evolução da espécie, e considerando os períodos das várias glaciações, os corpos das primeiras criaturas nossas ancestrais deveriam estar abundantemente cobertos de pelos, até como protecção climatérica.

A representação da nudez na antiga Grécia, e depois em Roma, dependia de uma teia de valores que havia a transmitir e que eram estéticos, religiosos, políticos (os corpos dos inimigos vencidos nas batalhas eram suspensos nus, não devido a algum ideal de beleza mas para sua humilhação). A representação dos atletas obrigava, por exemplo, à apresentação contida dos órgãos genitais.

Muito mais tarde, os corpos de Rodin, em bronze ou mármore, são corpos sem pêlo na sua evocação neo-clássica da expressão de uma beleza apolínea. Já os nus da pintura de Lucien Freud têm pêlos, muitos pêlos -- e não deixa de ser curioso que nas performances radicais dos anos 60, com a presença exaustiva de nus em palcos ou em ruas, os corpos de Carolee Schneemann ou de Valie Export não estejam depilados, muito pelo contrário.

Não está isenta destas opções a prática do fotógrafo, do pintor, do escultor ou do cineasta que, assim, podem ultrapassar as tendências ou regras da sua época. E parece haver alguma coisa recorrente: quanto mais as representações se aproximam de uma bestialidade característica de alguma condição humana – representações de prostitutas, orgias, raptos mitológicos, fotografias de nus –, mais os corpos exibem pêlos, sejam corpos masculinos ou femininos. A essa bestialidade conferida pelos pêlos costumamos associar cheiros, sujidade ou pelo menos necessidade de higienização. Ao corpo sem pêlos associamos ausência de cheiro, lisura da carne. Um corpo-página propício à inscrição de tatuagens ou implantação de piercings (para demarcar a singularidade de cada corpo).

Tal como diziam os filmes de ficção científica ao apresentar os extra-terrestres sem pêlo, os corpos sem pêlos são extra-humanos; porém, ao contrário dos corpos sem pêlo da actualidade, esses da ficção científica eram contidos na sua expressão sexual. O mesmo não se poderia dizer, por exemplo, desse actor calvo do cinema dos anos 70, Yul Breyner, cuja sexualidade estava sempre latente na representação dos seus personagens. Personagem bizarra, sempre de crânio rapado, era um pós-humano vanguardista.

Hoje, cada vez mais bizarros são os corpos não depilados. Para alcançar um corpo sedoso, escorregadio há que vencer uma prova muito dolorosa: a depilação com cera. Como sabem os que colocam piercings ou fazem tatuagens, a dor é o exercício que melhor dá ao sujeito consciência do corpo. Pela dor – diz, num famoso texto, Paul Valéry -- é que eu tenho consciência da existência do meu corpo que se ilumina.

Na sua nudez-nudez estes corpos estão disponíveis em permanência para a sexualidade, nada os limita, nada os encobre, o sexo genital, as nádegas, o crânio estão limpos para o encontro com outros corpos nus-nus. Não têm vergonha, nem precisam de se esconder ou de ser escondidos atrás de um reposteiro -- ou de estar camuflados sob outro quadro, como fez Lacan, durante décadas, com o seu quadro *A Origem do Mundo* (1866) de Gustave Courbet, um óleo representando em grande plano os genitais cobertos de pêlos pubianos e o abdómen de uma mulher nua deitada numa cama, de pernas abertas.

O REVERSO DO PÓS-COLONIALISMO

Aimé Césaire, o poeta de Martinica, publica em 1939 o longo poema “*Cahier d'un retour au pays natal*”, um manifesto de revolta contra o colonialismo europeu e a reclamar a independência das colónias, e simultaneamente um programa estético e político para a criação de um novo homem, o Negro, o ex-escravizado e o colonizado. A este texto histórico se seguirão outros, como a publicação em 1948 pelo senegalês Léopold Senghor da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* a que se seguirão outros textos que foram fundadores da negritude, um programa político e estético de reclamação do fim do colonialismo e do nascimento de novas nações.

Poucos anos mais tarde, o jamaicano Stuart Hall funda em Londres os Estudos Culturais, projecto político de revisão das narrativas consideradas da subcultura -- onde estavam, entre outros, incluídos os textos da negritude. Foi um campo de estudos inovador, reescreveu-se a “história dos vencidos”, na celeberrima e correcta expressão de Walter Benjamin, e abriu-

se espaço para muitos outros estudos – que, através de várias expressões (já contemporâneas ou mesmo posteriores das independências africanas e asiáticas), dariam lugar ao nascimento do Pós-Colonialismo.

O Pós-colonialismo deve ser entendido no seu duplo significado: como o período histórico que se sucede ao colonialismo e que tem as suas últimas datas de referência na descolonização das ex-colónias portuguesas e na “entrega” de Macau à China; e como projecto político nascido no cultural. Autores como Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Edward Said, Homi Bhabha, Ngugi Wa Thiong'o são, entre outros e na diversidade em que se expressam, os fundadores das teorias do pós-colonialismo.

Estas teorias, na sua enorme justiça humana e generosidade, na sua visão de transformação social e do bem comum, advogavam a independência dos países colonizados, a instauração de regimes democráticos, a revisão das Histórias – das narrativas fundadoras às histórias de arte – e a convivialidade entre géneros e grupos culturais.

Passados mais de 70 anos sobre o poema de Aimé Césaire, mais de 50 sobre as primeiras independências africanas e, já agora, mais de 200 sobre as independências latino-americanas poderia parecer que as teses do pós-colonialismo falharam. Na verdade, a generosidade e a argumentação dos teóricos pós-coloniais -- assentes sobre a ideia de que as independências deveriam ser seguidas de uma partilha justa dos recursos naturais e de uma ideia de futuro que recusasse qualquer forma de colonialismo interno ou externo -- são válidas, são mesmo confirmadas numa minoria de países da América do Sul e estão em processo na Índia, a maior democracia do mundo. Contudo, falham em grande parte dos países africanos.

O relatório Democratic Reform in Africa é exaustivo sobre a qualidade do progresso nos países deste continente e aponta o colapso de muitos estados bem como o controlo dos países por governos oligárquicos, a implementação de sistemas de fiscalização que vão do medíocre ao bom, e uma satisfação muito moderada com as democracias locais. Indica como o maior de todos os incumprimentos da liberdade das independências africanas as guerras entre os países que conduziram à morte de milhões de pessoas depois da conquista das independências.

O que falhou não foi, pois, a generosidade das teses mas a crença de que bastaria a independência dos países para que se criassem as independências dos modelos financeiros e económicos dos ex-colonizadores; por isso passaram estes países, numa primeira fase, pela colonização dos modelos soviético ou chinês; com a queda do muro de Berlim, passaram a colonizar-se através da importação do capitalismo no seu modo mais bárbaro -- como é aquele que podemos ver em muitas das ex-colónias africanas.

Decorrente deste fenómeno, tem-se assistido na última década ao que poderá parecer uma vingança dos ex-colonizados no período pós-colonial: refiro-me à aquisição, por empresários africanos, de recursos naturais, empresas e património nos países que no passado foram colonos.

Se no caso da relação dos países ibéricos com as suas ex-colónias latino-americanas este fenómeno da invasão “ao contrário” não parece ser tão traumático (pese embora episódios como a expropriação, pelo governo argentino, da empresa espanhola YPF -- com objectivos populistas por parte de Cristina Kirchner), já a percepção desta invasão ao contrário revela esses aspectos de vingança do colonizado em manifestações aparentemente cheias de boas intenções como a overdose de acontecimentos do Brasil em Portugal ou, de forma menos inócua, a aquisição brutal de bens, património e recursos por parte de empresários e empresas angolanas (tendo até porventura provocado no cidadão comum uma experiência comparável à de ter sido ser colonizado).

Prova de que não foi o pós-colonialismo que falhou é evidente: estas amostras de invasão colonial vindas do sul não são de autoria dos povos ou dos países mas sim de grupos de empresas associados pelo capital a grupos ou pessoas na Europa que medeiam – como nas antigas colónias fariam os capatazes. Estes, antes de colonizarem partes dos seus ex-colonos, colonizam os cidadãos dos seus próprios países, deixando assim por cumprir uma das premissas fundamentais quer da negritude quer do pós-colonialismo: a independência económica e cultural dos africanos.

DESTE LADO NÃO HÁ SALVAÇÃO

O filme não é deste tempo mas é deste mundo, de um mundo actual habitado por uma família órfã de pai e em desagregação, por um surfista, por adolescentes do secundário com os seus amores arrebatados e zangas e ciúmes, por ondas e pelo vento sibilante do Guincho. O filme também não é deste mundo, como não eram deste mundo os filmes de Tarkovsky, de António Reis, a pintura de La Tour ou de Rothko – dos quais, aliás, este filme é herdeiro directo. *Deste lado da Ressurreição*, de Joaquim Sapinho, exige que nos desloquemos para outro tempo onde se possa suspender a velocidade dos acontecimentos, onde nos possamos concentrar. Filme sobre a meditação e que apela à meditação, à coragem de olhar o improvável e o que é de difícil visibilidade.

No início, ouvem-se pancadas sobre metais a que se seguem imagens da iconografia católica do convento; depois, ouve-se o sino que chama para a oração diária ou para os trabalhos dos monges. Não haja dúvida de que é um filme sobre a religiosidade e o seu mistério, os seus obstáculos, as expectativas que a mesma cria em quem se abeira do misterioso fenómeno da fé (lá estará, a meio do filme, a Bíblia numa das prateleiras da rulote). Aquelas pancadas iniciais abrem o túmulo para darem início à ressurreição e, com ela, e na tradição bíblica, à possibilidade de os homens se salvarem. Veremos, contudo, que “deste lado da ressurreição” a salvação não é evidente, muito menos é segura.

Rafael, que tem o nome de um dos quatro arcangos, toma a decisão -- conforme ao seu atributo particular de arcanjo de Deus -- de se curar a si mesmo em primeiro lugar para depois curar a família e, porventura, a humanidade. Essa missão está condenada ao insucesso. Renunciando ao surf e à glória de possível campeão, Rafael inicia os votos monásticos num processo que é da sua própria autoria e de auto-punição, sacrifício, auto-flagelação -- exercícios que espantam até os irmãos monges daquela comunidade e que o fazem enveredar por um sofrimento em tudo contrário à salvação do homem e à felicidade. Como é possível que o horror da auto-

flagelação seja um modo de salvação? – eis uma das perguntas que este filme coloca.

Rafael, que aqui também pode ser Cristo ou S. João Baptista, e a mãe de Rafael (que também pode ser a mãe de Cristo, Madalena ou Isabel, mãe de S. João Baptista) constituem parte da complexidade fascinante desta obra, interpretação ousada do dogma da Trindade, fundamental ao Catolicismo. Ao dizer que cada um é múltiplo, o realizador faz a passagem desse mistério para o mundo de hoje em que cada um é uma multiplicidade de identidades, muitas delas em conflito, como sucede a todas estas personagens.

Outra das enormes complexidades desta obra está na evocação de artistas -- digamos, por economia de termos -- espirituais. Piero de la Francesca nos grandes planos dos rostos e na composição das cenas no interior das casas; o jarro com açucenas da pintura medieval; Georges de La Tour nos ambientes sombrios, no recurso às velas na iluminação das cenas; Ticiano na re-interpretação dos mitos clássicos; Tarkovsky na religiosidade; António Reis na *durée* dos planos, na simplicidade dos meios; Rothko na composição das cores trágicas e no ambiente de mistério de todo o filme, e muita literatura inominável mas metamorfoseada em som, nesse som que é rumor permanente e como que outro personagem vigilante dentro do próprio filme.

A forma subtil como as obras destes autores são evocadas constitui muito mais do que mera citação culta: essa evocação é o testemunho autoral de que o filme, o autor e nós, espectadores, somos oriundos de algum lado que é talvez impreciso, talvez obscuro, com certeza cheio de mistério e que não é uma arca de cultura mas sim uma energia em forma plástica, visual, vinda de longe e que se perpetua ou não por decisão do realizador.

A energia potencial criadora ancestral é a mensagem de fundo do filme esteja ela na força das ondas e do mar em planos inesquecíveis, na determinação de Rafael ou, muito em particular, na beleza do próprio Rafael. O lado da beleza que se exalta é o da beleza masculina, não só a de Rafael

mas a de todos os heróis clássicos esculpidos por Miguel Ângelo ou Bernini ou Borromini, artistas evocados nas múltiplas imagens do corpo do surfista.

A energia ancestral que vem do princípio das águas está também presente na natureza que aqui é labiríntica, cheia de penumbra, às vezes assustadora. Ameaçadora para quem nela ousar abrigar-se.

Deste lado da Ressurreição anuncia-se como um filme trágico desde o início: na caixa vermelha dos bombeiros que está na parede da escola, no momento em que João despe o casaco e fica com uma t-shirt vermelha, no vermelho que inicia uma hemorragia que se prolongará na lambreta de Inês, irmã de Rafael, no casaco da mãe, no fato do professor surfista, até encher o ecrã com uma parede completamente vermelha que dói olhar de frente.

“Só te tenho a ti, senhor”, diz em determinado momento Rafael. Esta a expressão de uma solidão total. No fim, quando batem à porta ninguém está lá para a abrir e uma parede vermelha de sangue ocupa tudo o que está à nossa frente, tudo o que nos resta contemplar.

Resta-nos a beleza como salvação? Porque outra não há, para quem fica deste lado da ressurreição.

PARA ACABAR DE VEZ COM A LUSOFONIA

Lusofonia é um conceito demasiado vago bem como uma versão kitsch de uma boa relação de Portugal com os países que foram colónias e que são ex-colónias.

Alimentada pela esquerda mais retrógrada e pela direita mais nacionalista e nostálgica do império, a lusofonia tem uma história e baliza-se em acontecimentos e factos.

Num primeiro momento, surge a ilusão de unir o Atlântico ao Índico, Angola a Moçambique, através de um projecto político que reforçava a necessidade de encontrar recursos económicos extraordinários no momento em que começavam a sentir-se no país os efeitos da revolução industrial. (Note-se que hoje é novamente com este argumento, agora usando a

terminologia do investimento empresarial e da cooperação económica, que se evoca a Lusofonia.) O projecto foi apresentado no congresso de Berlim (1884-85) e fundamentava-se no direito de ocupação daqueles territórios, direito esse que era falso – à época, nenhuma potência colonial ocupava mais do que franjas do território africano.

Este projecto, designado como Mapa Cor-de-Rosa, foi inteiramente rejeitado pelos países que traçaram as fronteiras africanas, nomeadamente pela Inglaterra (que impôs o Ultimato de 1890).

Num segundo momento dá-se a apropriação salazarista da tese do luso-tropicalismo do brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), tese essa que está presente na defesa política e diplomática do colonialismo, em particular entre 1933 e 1961: “a primeira data corresponde ao ano da publicação de *Casa-grande & Senzala*, obra em que são lançados os fundamentos da doutrina luso-tropicalista; a última, ao ano da publicação de *O Luso e o trópico*, livro em que a doutrina surge em «estado acabado»” (*O Modo português de estar no mundo*, Cláudia Castelo).

O luso-tropicalismo, que se configurou como a essência da identidade dos portugueses, passou a ter como objectivo criar as bases de um império mítico construído sobre os afectos e o multi-racialismo (para o qual Gilberto Freyre nunca admitira que poderia criar sinais de tensão). Sem bases históricas, baseando a sua teoria na origem, também ela “mestiça”, do português face à influência de judeus e árabes, na sua capacidade de adaptação aos trópicos e no seu humanismo cristão, Gilberto Freyre, sociólogo com prestígio internacional, deu à sua tese uma científicidade que assegurou a política do Estado (a partir da segunda metade dos anos 50) e produziu, no campo cultural, um conjunto vastíssimo de miríades que acabaram por estruturar o campo das mentalidades.

Depois do 25 de Abril, muito do trauma e do luto pela perda das últimas colónias foi feito através de uma relativização da violência dos portugueses sobre os africanos – a guerra colonial portuguesa teria sido mais branda que as de outros países colonizadores. Como se os massacres das tropas portuguesas em Wiryamu e Mihinjo não fossem a expressão da

barbárie... Impôs-se aquilo que seria uma cultura comum, cuja matriz era a portuguesa e para a qual a confusão entre língua e cultura era oportuna e baseada na relativização das dores.

Perdido o que restava do império, a crise da identidade nacional não foi superada por um trabalho de revisão das narrativas identitárias nem por um trabalho colectivo sobre as memórias na educação, na política, nas actividades culturais e artísticas. Demorou mais de 20 anos a aparecer uma literatura; algumas, muito poucas, artes performativas abeiraram-se do problema, e só a geração de cineastas que começou a filmar na década de 90 se confrontou com as narrativas míticas e com o presente das ex-colónias.

“As contas a ajustar com as imagens que a nossa aventura colonizadora suscitou na consciência nacional são largas e de trama complexa demais. A urgência política só na aparência suprimiu uma questão que também na aparência o país parece não se ter posto. Mas ela existe. Querendo-o ou não, somos agora outros, embora como é natural continuemos não só a pensar-nos como os *mesmos*, mas até a fabricar novos mitos para assegurar uma *identidade* que, se persiste, mudou de forma, estrutura e consistência” (Eduardo Lourenço).

Porém, a lusofonia, no logro de ser uma pátria de uma língua comum, uma forma torpe de neo-colonialismo, é também a mostra da incapacidade de construção de um país pós-colonial que não consegue olhar as suas ex-colónias numa relação de confronto de interesses e de respeito pelas identidades que cada um desses países pretende construir. Com tudo isto há, por parte da esquerda conservadora, uma pretensa relação, baseada nos afectos e nos negócios; e, na direita, uma relação que se baseia na nostalgia, nos negócios e na defesa do uso da língua conforme à sua matriz lusitana.

Ora, para que esta pretensão neo-colonial exista, a RTP África, a RTP Internacional -- e, de uma forma mais ingénua, o JL -- são os instrumentos adequados. O Acordo Ortográfico, por sua vez, pela forma como foi feito é uma tentativa de resistir ao estilhaço da lusofonia.

Também não saem bem os que acusam o Acordo de cedência da língua a outros países, como se a língua fosse propriedade portuguesa. E não deixa de ser paradoxal que um Governo que tanto exige da lusofonia, como se ela fosse o campo ideal de negócios – e como se o capital tivesse um país –, faça desaparecer a cultura da missão do Instituto Camões na última Lei orgânica e não tenha neste momento nenhum conselheiro cultural em nenhum dos países africanos de língua oficial portuguesa.

Colonizar ou neo-colonizar e civilizar sempre estiveram juntos; por isso é recorrente encontrar, sob a forma de cooperação, a imposição de um assistencialismo em língua portuguesa que civilize sem “lhes” perguntar – como reclama o antropólogo indiano Appadurai -- o que querem (o que quer o outro) e como querem (como quer esse outro) a cooperação.

Neste processo de reconstrução de identidades, o Brasil começou há muito com a investigação e a construção de narrativas das suas memórias, pese embora o trabalho sobre o passado índio ser muito menos relevante do que o africano. Até se conseguiu apresentar como país de glamour e como terra de oportunidades -- mito que o liberta definitivamente de Portugal e o transforma numa pátria de oportunidades míticas tanto para europeus como para chineses, antilhenses ou africanos.

A responsabilidade desta construção mítica e aparentemente glamourosa não é naturalmente dos historiadores nem dos estudioso da cultura.

Mais: em África, muitos africanos começaram também os seus trabalhos de reconstrução da identidade: de si mesmos enquanto sujeitos históricos e num dado contexto, e dos seus países. Provam-no os trabalhos dos angolanos Victor Barros e António Tomás, dos moçambicanos Mia Couto e Eliso Macamo e, em Portugal, os pertinentes estudos de Joaquim Valentim, Cláudia Castelo, ou o trabalho da revista/sítio web Buala, entre outros. De facto, “se a lusofonia se mantém como um princípio organizador das representações sociais dos portugueses, não há concordância entre os portugueses e africanos a esse respeito: os portugueses valorizam-na, os africanos rejeitam-na. Dito de outro modo, a este nível, a valorização da

lusofonia não encontra correspondência da parte dos africanos que são, em boa medida, interlocutores por excelência dessa lusofonia. Mais ainda, os africanos não só manifestam uma posição contrária à dos portugueses em relação à lusofonia, como a importância que atribuem à sua identidade étnico-nacional se encontra associada negativamente à valorização da dimensão lusófona nas representações das semelhanças dos portugueses com outros povos". (Joaquim Valentim, *Identidade e Lusofonia nas Representações Sociais de Portugueses e de Africanos*).

É compreensível. E se é possível criar uma comunidade de países que têm como língua oficial o português com todas as suas variantes, e cujo uso pelas populações pode ir dos 100% (em Portugal) aos 4% (em Timor) ou aos 40% (em Moçambique), não é possível entender uma pátria lusófona comum a países com outras diversidades linguísticas, economias tão diferentes, regimes políticos diferentes e, em particular, histórias diferentes.

Uma das maiores violências criadas pelo luso-tropicalismo não foi querer impor ao Brasil uma essência de ser luso. Foi sim, embora admitindo para o Brasil a herança índia e para Portugal a herança árabe, excluir das ex-colónias africanas a sua história pré-colonial.

Ora, a expressão mais perversa da lusofonia é a amnésia sobre o passado pré-colonial dos países africanos ou de Timor e a repetição dessa expressão do colonialismo que foi "a descoberta" destes povos – que só passaram a ter história no momento em que os "descobridores" os encontraram.

A lusofonia é a última marca de um império que já não existe, impedimento a um trabalho adulto sobre as múltiplas identidades de quem vive em Portugal.

Para lá dos contornos coloniais, a lusofonia tem o efeito de uma epistemologia negativa: impede que se entenda que a razão da criação de comunidades de países tem por base interesses políticos e económicos, bem como jogos de partilha territorial. É também assim com a francofonia, a Commonwealth, o G8 e o G20.

Foi por causa desta *realpolitik* que Lula da Silva, enquanto Presidente do Brasil, estabeleceu parcerias económicas Sul-Sul com a maioria dos países subsarianos. Para esta estratégia a lusofonia pouco importou: o argumento cultural foi a africanidade comum (outro mito, naturalmente).

Quanto aos outros países cuja língua oficial é o português, não nos resta senão admitir que produzem as suas pesquisas e trabalhos sobre as suas identidades. Se a presença dos estudos portugueses e da literatura é quase residual nas universidades destes países, isso não ocorre por falta de lusofonia mas sim por haver um excesso dessa caricatura da produção cultural portuguesa exportada que tem o nome de “Cultura Lusófona”.

Os portugueses não têm nenhum atributo de excepcionalidade mítica. Não precisamos de uma diplomacia lusófona; do que precisamos é de uma diplomacia de direitos e de igualdades. Este é o momento de conhecer e dar visibilidade às produções culturais e artísticas, às literaturas e aos trabalhos científicos destes países por aquilo que valem, por serem incontornáveis no mundo global, por conterem, até, uma estranheza que é porventura consequência da morte dessa mesma lusofonia.

OS PROBLEMAS DAS ORGANIZAÇÕES

Partamos do princípio de que a criação de uma organização não lucrativa de natureza social ou cultural -- pode ser uma ONG, um centro artístico, uma rede de apoio social, uma fundação, um centro cultural, um jornal, etc. – decorre da vontade e da decisão de um grupo de pessoas de boa vontade que consideram ser essa organização um modo eficaz de intervir socialmente, suplementando ou complementando o Estado, o governo das cidades, a trans-territorialidade, e que têm o mínimo de recursos financeiros e humanos para executarem essa sua missão.

Consideremos que, apesar das diferentes missões das organizações de intervenção social e de intervenção cultural, une-as, à partida, a crença, o entusiasmo, a clareza dos objectivos, os meios, o conhecimento da realidade onde vão operar e a consciência de que são parte fundamental da

economia social e da economia da cultura. Naturalmente, o facto de produzirem serviços e bens não lucrativos é uma particularidade que, contudo, não as deixa de fora da economia de um país, de uma cidade ou de uma região, para cujo desenvolvimento, aliás, contribuem.

No início, ser-lhes-á difícil instaurar o projecto, convencer os parceiros, os colaboradores, os mecenos, os apoiantes, as instâncias nacionais e internacionais, reconhecerem-se no terreno. Porém, muitas destas organizações alcançam isso mesmo ao fim de uma ou duas décadas -- e é então que se constata que a organização se deixou enredar em problemas, que deturpou a sua missão generosa inicial e desenvolveu mecanismos de decadência que acabarão por transformá-la num organismo inerte e que perde a justificação para existir.

O problema maior é a perda da democracia interna da organização, para a qual existem várias razões: falta de mecanismos informais de controlo dos poderes, excessiva centralização de funções, burocratização provocada pela introdução de mecanismos formais e rígidos de controlo, alteração da forma de comunicação horizontal, em grupo e partilhada por formatos de comunicação vertical, hierarquizada e classificada – na verdade, é objectivo da comunicação demonstrar a coerência interna, o cumprimento dos objectivos, a existência de um discurso complementado pelo comportamento dos seus membros (através da introdução do “segredo” e da eleição de grupos que centralizam as acções e decisões).

Com a perda da democraticidade interna vem a perda do sentido de pertença; a criação de grupos no interior da mesma organização, separados por decisores e executantes, origina modos de responsabilização e de pertença diferentes: uns grupos centralizam e são centralizadores, outros são periféricos às decisões e às gratificações materiais e simbólicas. O sentido de pertença originário transforma-se assim, para os primeiros, num sentido de propriedade; os segundos sentem-se meros contribuintes não reconhecidos pelo grupo. O conceito de competência -- que foi, no início da organização, a mais-valia do seu funcionamento e do seu reconhecimento e que se traduz num conjunto de conhecimentos, habilidades e atitudes correlacionados, que afectam a “a capacidade de tomar iniciativas e assumir

responsabilidades diante de situações profissionais com as quais o indivíduo se depara”; e a faculdade de “mobilizar redes de actores em torno das mesmas situações e fazer com que esses actores compartilhem as implicações das suas acções e assumam áreas de co-responsabilidade” (PARRY, S.B. *The quest for competencies*) -- é substituído pela perda da democraticidade interna, pela fidelização de voto e pela criação de laços de protecção recíproca.

A auto-referencialidade substitui a missão e com isso se perde a comunicação com os actores externos à organização, com isso se envereda pelo anacronismo e pela obsessão de continuar a auto-referencialidade; com isso se iniciam mecanismos de corrupção que decorrem da criação de parcerias viciadas.

O corporativismo nasce no interior da organização que já perdeu o sentido da missão para que foi criada; os seus colaboradores passam a centrar parte substantiva das suas funções e objectivos na reivindicação de benefícios próprios. Este é o momento em que a organização chegou à “figura da cebola” -- em que muitas camadas transparentes de episódios, situações, anomalias se foram sobrepondo aparentemente sem danificarem a missão da organização mas acabaram por enclausurar a própria organização e os seus membros -- que já só existem com o objectivo de se protegerem do exterior.

O abandono do risco e da experiência, a revisão permanente dos objectivos em cada momento do processo de capacitação dos colaboradores, bem como a introdução de rotinas internas e externas são a razão da substituição dos objectivos pela auto-referencialidade.

A razão por que muitas organizações não lucrativas falham é porque não conseguem provocar formas de desenvolvimento social, educativo ou cultural alternativas às lógicas dos governos centrais e das instituições governadas pelos estados centrais, exactamente por competirem com elas a partir de determinado estádio do seu crescimento.

A alternativa para as organizações é mudarem o modo de funcionamento de uma forma radical. Não há organizações puras: as organizações são feitas por pessoas e pelas relações múltiplas que se estabelecem entre elas – colaboração, afectos, dinheiro, emoções, ideais –

mas há a possibilidade de estabelecer uma gestão virtuosa das organizações, ou seja, uma gestão das organizações regida por princípios de convivialidade interna e externa, e de democracia interna.

Uma gestão virtuosa “assenta nesse frágil equilíbrio entre fazer e ser feito. Metade necessidade, metade desejo, nenhuma imagem parece mais certeira para descrever o próximo futuro da gestão, que a situa nos limites incertos dos fluxos e marés que caracterizam o presente. Depois de uma Modernidade que produz e duma Pós-modernidade que se abandona, apenas a recuperação da tensão entre as duas parece ter sentido.” (Fatima Anllo Vento, a partir de *A Fragilidade da Bondade: Fortuna e Ética na Tragédia e na Filosofia Grega*, de Martha Nussbaum).

Em tudo isto há uma dimensão que é vital para que as organizações cumpram a sua missão -- ou fracassem. Trata-se do lugar que a argumentação ocupa como método de debate e de tomada de decisões, instrumento capital para criar o sentido da pertença e base a partir da qual se constrói a democracia interna da organização, seja ela de que tamanho for, tenha ela uma missão ou apenas objectivos episódicos de natureza educativa, social ou cultural.

ELES TAMBÉM MORREM

O imperador romano Adriano, construtor de um império vastíssimo e autor da famosa muralha de Adriano na Britannia, foi dos homens mais poderosos que existiram. A vida inteira conjugou a acção com uma reflexão sobre o poder, a natureza dos homens e a morte -- fosse a morte dos soldados inimigos e das populações vencidas, fosse a dos seus próximos e mais amados, fosse a sua própria morte. Quis ele próprio, aliás, decidir da sua própria morte. Porém, nenhum dos seus próximos quis cumprir essa ordem de o matar e, assim, chegar dignamente ao seu fim, como era admissível naqueles tempos.

O livro de Marguerite Yourcenar sobre Adriano é pródigo em testemunhos desta relação do imperador com a morte e de como a morte era encarada como um limite que, impondo uma finitude à vida, permitia a imortalidade,

caso as acções tivessem sido justas e disso merecedoras. A justiça de uma vida continha a ideia de construção: “Construir é colaborar com a terra: é colocar uma marca humana sobre uma paisagem que assim será para sempre modificada; é contribuir também para esta modificação lenta que é a vida das cidades. Quantos cuidados para encontrar o lugar exacto de um ponto ou de uma fonte, para dar forma a um caminho de montanha, aquela curva mais económica que no mesmo tempo se revela a mais pura.....”
(Memórias de Adriano, Marguerite Yourcenar).

Marco Aurélio, outro imperador atraído pela doutrina estóica, escreveu nos seus *Pensamentos*: “Ainda que devesses viver três vezes mil anos e que mesmo outro tanto dez mil vezes, lembra-te sempre que ninguém perde outra existência senão a que vive e que não vive a que perde.”

A nenhum destes homens, ambos detentores de um extraordinário poder, interessou alcançar a imortalidade pela manutenção e pelo uso do poder. O poder que tinham era instrumento de acção para e pelo bem comum, onde se inclui o bem da natureza a que se pertence.

Claro que eles são hoje exemplos clássicos; claro que aqueles eram outros os tempos e outras as condições da história; claro que nunca abdicaram da autoridade que tinham; claro que cometem muitas injustiças; claro que o exercício do poder supunha outras condições, mas também eram outros os limites e outros os riscos, entre os quais o de ser assassinado.

Não é o caso dos governantes de hoje, entre os quais os nossos governantes europeus, para quem o poder e a manutenção do poder são fins em si. Impreparados para agir com a humanidade e com a natureza, para a humanidade e para a natureza, ignorantes, irreflectidos, muito cedo se alheiam dos seus compatriotas, dos que são os governados e, até, dos que os elegeram, e cedo passam a enfermar do narcisismo patológico de poder.

Não é necessário explicar muito: motoristas à disposição, percursos de casa ao avião sem passar pelos controlos e sem se misturarem com as multidões, a possibilidade de dar ordens sem contestação dos súbditos mais directos,

inexistência da necessidade de pagar contas, contar o dinheiro, trocos, fazer uma reserva de bilhetes, de hotel, de restaurante, enfim, o luxo dos séquitos, todas as facilidades que o poder traz consigo provocam nestes governantes sem lastro nem história a sensação de que são imortais.

Infelizmente, parece que viver neste limbo de conforto, com amnésia do que é ser-se um ser comum, leva à perda da compaixão. Leva também a evitar ou fintar o medo, o que, curiosamente, revela alguma cautela perante a morte.

Num belo texto de Hannah Arendt sobre Hermann Broch são identificados um elemento criminoso e um elemento do mal, personificado no literato esteticizante (categoria que incluía Nero e Hitler), no kitsch. De cada vez que os homens de negócios (hoje diríamos: das Finanças) afirmam que “negócios são negócios”, de cada vez que os estadistas nos dizem que “guerra é guerra” comportam-se como literatos esteticizantes no vazio de valores. Estes nossos governantes parecem ter abandonado a humanidade de que fazem parte, pois não só deixaram de ouvir os que representam como se negam a agir por esses representados e para eles, como se estivessem já colocados no padrão inalterável da imortalidade.

Não podemos limitar a grandeza de ser e de agir apenas aos antigos e aos clássicos. Também entre estes houve facínoras e ditadores. E nem todo o mal da humanidade ou de um povo decorre apenas da acção voluntária de um governante. Contudo, todas as circunstâncias do poder são circunstâncias de adversidade e o que distingue os bons dos maus governantes é uma diferença radical no uso e nos instrumentos do poder. Onde uns – os bons governantes - cuidam dos governados, aos outros – os maus governantes – apenas interessa a manutenção do poder encenada ora com mais pompa ora com mais mau gosto, mais anafada.

Ainda evocando Hannah Arendt: ao invés de exaltarem a alegria (que, ao contrário da tristeza, é faladora, é dialogante, está impregnada da outra pessoa), os nossos maus governantes exaltam o sofrimento, apelam ao sacrifício e regozijam com ele – e, na sua perversidade máxima, declaram entender a tristeza e condenam a alegria.

Nessa encenação grosseira do poder sentem e convencem-se de que não

estão sujeitos a um fim. Parece que já ultrapassaram a morte, não pelo que construíram, não pelas acções para o bem comum, não porque a justiça dos seus actos seja tão exemplar que os torne imortais mas porque, uma vez imortais, são impunes. Se por vezes ainda podem ser acometidos pelo medo, negam-no -- assim negando essa pequena parcela que era o seu último reduto de humanidade.

Há aquela canção do Arnaldo Antunes:

“Saiba

Todo o mundo vai morrer

Presidente, general ou rei

Anglo-saxão ou muçulmano

Todo e qualquer ser humano (...)"

A REBELIÃO PRECISA DE OUTRA LINGUAGEM

A ideia de que o colonialismo pertence ao passado histórico (tal como é caricaturado nas imagens de conflitos entre raças) tem-nos afastado de abordarmos com rigor este fenómeno de supremacia e de imposição de modelos de comportamentos de uns países e grupos de poder e grupos ideológicos sobre outros, e de perceber que: hoje há formas coloniais continuadas mas com configurações diferentes – os vários neo-colonialismos –; e há novas relações colonizador-colonizado.

A “crise” trouxe para dentro da Europa o que a Europa durante séculos fez fora de si. Durante séculos a Europa colonizou e agora, ironicamente, enquanto as ex-colónias crescem e se divorciam cada vez mais, é dentro de uma união de países da Europa que tem lugar uma colonização sustentada por determinada economia. Tal como a “nossa” outra colonização, esta faz-se também pelos costumes, contando com a resignação das gentes, e faz-se sobretudo também pela linguagem.

Estas novas relações coloniais dão-se entre países europeus entre os quais está Portugal.

Já não se trata de o capataz chicotear o empregado ou de o patrão de balalaica se passear pelos seus territórios sem fim. Trata-se de constatar que vivemos hoje num território colonizado, e colonizado pelos credores, pelos detentores da finança global, por uma Alemanha cada vez menos europeia e por uma Europa cada vez mais alemã, na definição cruel de Ulrich Beck.

A perversão aqui é isto ser publicitado como um traço de um desvio de desenvolvimento civilizacional da responsabilidade dos países do sul. Para estes não haveria aparentemente outra solução senão a de abdicarem da autonomia de decisão. E, pode dizer-se, utilizando terminologia própria do colonialismo primário, sujeitá-los a uma abdicação de costumes e, principalmente, a uma usurpação da sua linguagem comum que tem como referente o mundo dos factos e dos substantivos. E substituir tudo isto por um vocabulário imposto pelo colonizador.

Assim, sobre os costumes dos países do sul denuncia-se um conjunto de clichés: a “siesta” para os espanhóis, a festividade para os gregos, a acédia para os portugueses, etc. Já sobre a linguagem, que é a dimensão mais colonizadora, imperativa e autoritária, opera-se a usurpação dos vocabulários de convivialidade comunitária, de referentes quotidianos, de construção ideológica sobre o futuro, e de nomeação diversificada sobre o passado histórico comum e singular -- e substitui-se tudo isto pelo tal jargão imposto que transforma todo o universo da vivência de uma comunidade numa quantificação onde os números, as estatísticas, o vocabulário da perda e do medo são impostos como uma linguagem única.

Uma, e só uma, e determinada forma de enunciar as relações entre o trabalho, a produção, o dinheiro, a distribuição (tomada como Economia quando, para ser verdadeiro e rigoroso, se deveria designar como a ideologia da economia neo-liberal) tornou-se a linguagem hegemónica. Esta linguagem hegemónica exclui todas as outras linguagens humanas possíveis.

O aparelho do colono e seus executores impuseram esta linguagem e nunca tanto se ouviu falar de economia, austeridade, culpa do excesso de gastos, do luxo, do dispêndio, da contenção, da dívida. E os media fazem eco desta linguagem pobre e autoritária reproduzindo-a à exaustão e

impondo-a aos cidadãos, a quem diariamente roubam outra linguagem possível e necessária: convívio, festa, alegria, ciência política, vizinho, literatura, devir, futuro, dança, morte e nascimento, cinema, mar, rebelião, conhecimento, história.

Os cidadãos ficam tolhidos perante estas outras linguagens, estes mundos alternativos que possibilitariam outros modos de viver. Esta colonização do espírito é aquilo a que é mais difícil resistir e, sobretudo, responder porque a imposição colonial de uma única linguagem assusta, desconsidera e exclui as outras.

Essas outras linguagens aparecem – e, repita-se, com a cumplicidade dos media – como linguagens da irresponsabilidade.

Por isso, importa reler aqueles que, em outros tempos de autoritarismo, encontraram métodos e linguagens de desconstrução e de rebelião contra formas de autoritarismo semelhante ao actual.

“Sou pessimista com a inteligência e optimista pela vontade” assim escrevia Antonio Gramsci numa carta ao seu irmão Carlos, a 19 de Dezembro de 1929.

O mesmo Gramsci já afirmava, num artigo de Fevereiro de 1917: “Odeio a indiferença... Um homem não pode viver verdadeiramente sem ser um cidadão e sem resistir. A indiferença é a abulia, o parasitismo e a cobardia, não a vida”.

Porquê ir agora buscar Antonio Gramsci, que viveu entre 1891 e 1937, quando as suas teses e crenças mais radicais -- como a do intelectual orgânico, a da hegemonia cultural, a da revolução passiva -- foram inconsequentes?

Porque há uma dimensão de viver política e eticamente que surge como um imperativo cada vez mais incontornável e premente quanto mais o Estado é um estado de sítio. Porque, como estudioso de linguística, ele tinha consciência da importância decisiva da linguagem como colonizadora ou libertadora. Por isso é que, quando escrevermos, ou conversarmos, ou debatermos, ou nos insurgirmos devemos fugir da mimetização desta tal

linguagem do colono e recusar o uso de um vocabulário que seja extensão dela.

O maior acto de rebelião hoje é ser capaz de criar uma linguagem que combata a linguagem colonizadora dos vários governantes. O sucesso da manifestação do 15 de Setembro de 2011 em Portugal assentou exactamente nisto: numa linguagem que irrompeu nova, rebelde, pelo vocabulário, modos e instrumentos de expressão alternativos, pela energia nos dispositivos discursivos, pelo confronto que se muniu de uma linguagem que, por conter muitos mais possíveis, mais ideias, inutilizou por uns tempos os discursos e os vocabulários dos governantes. E o insucesso das manifestações posteriores deve-se ao facto de se ter recuado justamente nisto e de se ter utilizado – embora a intenção fosse de sinal contrário – a linguagem dos governos, ainda que num formato reivindicativo.

Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra e líder dos movimentos de libertação na Argélia e na Tunísia, assumiu claramente em muitos dos seus textos que a razão fulcral do colonialismo é o controlo da economia -- a que se associa uma colonização do espírito. Numa fina análise, afirma que o colonialismo se impõe sobretudo pela subjugação dos colonizados ao uso de uma língua que não é a deles, associada a estruturas de pensamento; e considera ser isto uma manifestação teórica do racismo e do colonialismo sobre o psiquismo.

O medo, a angústia, o desespero de muitos cidadãos colonizados na Europa de hoje é igualmente produzido por essa linguagem que lhes é imposta, pela insistência numa forma de pensar toda ela assente na ideia da condenação dos súbditos maus gastadores, que são eles próprios. Onde em Fanon se lia negros, hoje podemos ler: os povos do sul.

Impõe-se uma rebelião contra a linguagem dominante, impõe-se a adopção de um outro vocabulário, diferenciado. Por isso ainda faz sentido escrever no verso das narrativas colonialistas do Governo. Não haverá muitas ilusões quanto ao poder das palavras e se é verdade, conforme diz Todorov, que “a literatura pode ser bastante. Pode estender-nos a mão quando estamos profundamente deprimidos, conduzir-nos para os outros

seres humanos à nossa volta, fazer com que entendamos melhor o mundo e ajudar-nos a viver” (*A Literatura em perigo*), ainda assim precisaríamos que toda a escrita pudesse ser literatura -- e que todos tivessem acesso à literatura.

A palavra pode ter efeitos persuasivos quando falada, é sabido quanto a oratória tem capacidade de converter. Mas, fora desse âmbito, a capacidade performativa da palavra é residual: não basta que eu escreva “Demita-se o Governo!” para que tal aconteça. Dizer não significa necessariamente fazer; contudo, que não seja possível deixar de escrever – para desconstruir as falácia dos discursos dos poderes dos colonos, e como acto de exorcismo onde o colectivo se reconheça, e como acto afirmativo cheio da energia dos rebeldes – e em nome também dos subalternos –, escrever com outras linguagens, com aquelas linguagens que levam à descolonização dos espíritos.

A VOZ

O que haverá de tão fascinante na voz humana que pode levar alguém a dedicar uma vida inteira a recolher e colecionar todas as interpretações gravadas das *Vier Letzte Lieder* (Quatro Últimas Canções) de Richard Strauss para soprano e orquestra, ouvindo um dia a Barbara Boney, outro dia a Renée Fleming, outro a Barbara Hendriks, achando por vezes que esta última é a melhor, outras vezes que a mais singular é a Jessy Norman ou talvez a Elisabeth Schwarzkopf, e noutras alturas que a melhor de todas é outra do conjunto das quarenta e quatro interpretações conhecidas daquelas canções.

O que haverá de tão impreciso e misterioso que pode conduzir a situações próximas do êxtase um recital, um discurso público, uma liturgia? O que haverá de tão delicadamente possessivo entre uma voz e quem a escuta?

Há muitos anos, ainda os telefones eram controlados pelas centrais telefónicas dos TLPs onde funcionários zelavam pelo bom funcionamento das redes, conheci um desses funcionários que tinha conseguido um horário nocturno permanente com a única finalidade de provocar encontros inusitados entre as pessoas que passavam as noites a falar ao telefone. A sua obsessão nocturna, que ele considerava ter como efeito sossegar os espíritos mais inquietos, era colocar em contacto pessoas que precisavam de falar com pessoas que tinham o dom ou o prazer de escutar. O método era simples: trocava as linhas de comunicação na central e punha desconhecidos a falar uns com os outros. Nenhum sentimento de intromissão ou de controlo movia este funcionário que, mal provocava o encontro, deixava de escutar as conversas.

Algo de semelhante, embora no plano da representação do drama moderno, acontece na peça de Jean Cocteau *A voz humana*. Ali, uma mulher passa a noite a reclamar do amante de há cinco anos o amor que este se esquia a dar-lhe. A representação deste texto exige uma concentração invulgar na elocução e um recurso desmesurado às versatilidades da voz, e pode constituir uma das mais dilacerantes experiências de escuta.

O século que se iniciou com a massificação da comunicação audiovisual, que à velocidade da produção e do consumo das imagens aliou a banalização e a ausência de privacidade no espaço público (através do uso constante e banalizado do telemóvel), este século deixou atrás de si um conjunto de experiências de louvor e exaltação do poder da voz: os folhetins e o teatro radiofónico, o locutor da rádio, mas também textos sobre a maravilhosa experiência da comunicação íntima reduzida à pureza da voz.

Le Navire Night (1979) de Marguerite Duras -- que já foi chamado poema-texto-teatro-filme -- apresenta a história de um caso amoroso entre um jovem e uma mulher, F.. Foi ela quem primeiro, e por acaso, ligou àquele homem certa noite. Nunca se encontraram fisicamente, poucas informações identitárias trocaram. Durante três anos, o *affair* diário existiu apenas através das vozes dos dois amantes e foi de uma intensidade sexual invulgar ou, como se ouve dizer na representação de Bulle Ogier: “um orgasmo negro”, “Sem que nos toquemos. Sem rosto. Os olhos fechados. A tua voz.” Com um final trágico, é a história de uma paixão invulgar.

Também *Vox* (1992), de Nicholson Baker, trata a intimidade sexual entre duas pessoas, estando uma na costa leste e a outra na costa oeste dos Estados Unidos. Romance cru, sem a capa do erotismo com que muitas vezes se quer domesticar o sexo, *Vox* é sobre o poder da fisicalidade da voz na sedução e na performance sexual.

Not I (1972), de Samuel Beckett, é, por sua vez, um monólogo que centra todo o dispositivo cénico numa boca iluminada de onde saem frases em colapso proferidas por uma mulher de 70 anos que relata episódios da sua biografia. E consegue provar em cena que há algo do sofrimento que só a materialidade da voz pode minimamente partilhar.

Só quem tiver ouvido o registo do teatro da crueldade gravado pelo seu autor, Antonin Artaud, pode entender completamente a revolução teatral que este quis produzir com o seu teatro de fusão entre actores e público, entre corpo e voz, entre grito e espaço. Para Artaud, a voz tem peso e virtualidades expressivas únicas. E, como tal, está vincadamente associada à tragédia humana, ao sofrimento, à expressão da dor. Recorde-se uma história tão antiga como o mito de Philomela (Ovídio, livro VI, versos 422-674), a princesa grega que foi violada pelo cunhado que lhe cortou a língua para que ela não contasse a ninguém e que depois os deuses transformaram em rouxinol para que ela escapasse -- e para a compensar pela falta de voz. Ironicamente, só o rouxinol macho é que canta.

Apesar desta permanente associação à tragédia ou ao desespero, a voz é, na sua forma de sussurro ou enformando a palavra ou o grito, a última prova de vida. É ela a última e mais ténue presença num corpo ainda vivo: a mais leve materialidade desse corpo, a mais transparente fisicalidade. Mas, ainda assim, pode ser pujante, enérgica, reclamativa. Por isso, na mais negra, na mais obscura das noites ter voz é uma forma afirmativa de vida.

A PRAIA

É no Inverno que a praia aparece como o lugar dos dias felizes, do descanso e da volúpia conjugados. Nesses meses de dias curtos e frios chega essa doce recordação que gostamos de alimentar com, por exemplo, a leitura de poemas. São tantos a evocarem esses lugares onde basta o sol e a água para que tudo nasça.

De Camões, por exemplo, os versos:

“Quando o sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa
ao longo de uma praia deleitosa,
Vou na minha inimiga imaginando”

Ou de Sophia:

“Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre.”

Um outro, de Abel Neves:

“Infinita paciência a do cardo naquela duna
uma avó com chapeuzinho de palha
sentada a ver o mar e a flor
a família está na água
e a velha senhora com um sorriso chama chama
chama e chama...”

Quando a leitura finda, revisitamos filmes que exaltam a praia à noite ou ao amanhecer, quedos ou dando longos passeios pela areia: o clássico *From here to eternity* de Fred Zinnemann (e aceitamos com pudor o longo beijo que Burt Lancaster dá a Deborah Kerr depois de um banho nocturno, sózinhos na praia), ou a aventura e os amores intensos adolescentes de Verão em *Pauline à la plage* de Eric Rohmer.

Depois chega Agosto e com ele chega o Verão real, das filas intermináveis de carros lentos ou parados nas estradas com destino às praias; o verão das pragas de chapéus-de-sol e bolas gigantes, restaurantes abarrotados, a obsessão das compras de família nos supermercados locais, corpos suados na fila dos grelhados. Depois, a disputa de dez centímetros

de areia como se de uma batalha final se tratasse, e os futebolistas de areia, a vida mundana e maçadora transposta para os toldos das figuras públicas ou menos públicas e as suas revistas sociais.

Se conseguirmos ultrapassar este *rali* social, bem como a ansiedade e a invasão do turismo de veraneio, talvez a praia seja aquele lugar de *reverie*, cores alegres e biquinis, mar e corpos, o lugar que exige de nós tanto para lá chegarmos.

E então chega a usual, imensa lassidão e ao fundo vê-se a linha do horizonte.

A sensualidade da praia vem do toque. Deitados, sentados, de pé, os corpos tocam a areia, as toalhas tocam-se nas bordas ou deixam breves intervalos entre si que são como tapetes finos de areia branca ou amarelada e que se deixam pisar pelos pés nus ora ao de leve, ora correndo, ora carregando mais fundo com o peso de um corpo, ora arrastando-se vagarosamente. Tudo na praia parece vagaroso.

Ao longe, o mar, lá onde termina, toca o céu e os cascos brancos dos veleiros mergulham cortando as águas, enquanto os corpos se toca distraídamente na areia. Também quando flutuam sobre as ondas, as pernas e os braços tocam descuidadamente outros corpos suspensos na salgada energia do mar. Os calções de banho envolvem as nádegas, os biquinis amparam os seios, os livros abertos caem de repente sobre o peito.

O sol toca a pele, a luz incendeia os olhos e a superfície das ondas. As pessoas desamarram de si as roupas citadinas e os corpos libertos encostam-se às dunas ou mergulham como flechas dentro de água ou adormecem sob chapéus. Os músculos das coxas sustentam ginastas de ocasião.

Na praia não há hierarquia entre o sol e o mar. Há muitos corpos verticais, naquele uma gaivota tatuada na omoplata direita, os braços cruzados sobre o peito. Contam uns aos outros histórias enquanto as ondas vêm e vão deixando aos pés a espuma de Urano quando Cronos lhe cortou o sexo. Foi dessa espuma que nasceu a deusa Afrodite...

Já só uma luz prateada cobre o mar. Desta praia falaremos no próximo inverno.

O CAMPO

No livro de Júlio Diniz *A Morgadinha dos Canaviais*, publicado em 1868, o campo era o lugar mais aprazível à face da terra. Para estes realistas que escreveram sobre o mundo rural, o campo curava o tédio, dava cores à palidez dos rostos citadinos, permitia a reflexão sadia, cultivava relações ancestrais. No Inverno lá fazia frio mas isso enrijecia; e no Verão o campo estimulava a alegria e o apetite.

Esta exaltação do campo com a sua implícita crítica à cidade não foi exclusiva do realismo de inspiração campesina, embora muitas imagens da pintura o glorifiquem (*As ceifeiras* ou *A volta do mercado* de Silva Porto, por exemplo). Eça, em *A Cidade e as Serras* aborda o dilema entre a vida na cidade e na aldeia; Cesário Verde erotiza na cidade a presença das flores campestres (*o ramalhete rubro de papoulas*); Eugénio de Andrade traz a chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras; João Miguel Fernandes Jorge observa que *as folhas das videiras iniciavam a sua estação de oiro e vermelhos*; etc., ou seja, muitos autores, de diversas áreas e épocas, cultivaram a nostalgia de uma ruralidade e, com ela, de uma simplicidade de vida -- uma vida com sentido, panteísta.

A mitologia rural de *A Morgadinha dos Canaviais*, com a sua natureza bondosa, o seu ciclo agrário constante, os animais cordatos, os bois puxando os carros, a harmoniosa hierarquia das classes sociais, a ventura da pobreza, não era senão isso mesmo: uma mitologia que consagrava o campo como prolongamento do paraíso, onde a vida saudável se combinava com as virtudes humanas.

Corroborando isso, nessas narrativas havia lugar para a manifestação da maldade humana pelo que se criava uma personagem vilã. Por outro lado, a própria natureza revelava a sua dupla potência sendo bondosa nos

anos de grandes colheitas, atroz nas catástrofes naturais. A humanidade estava dividida simplesmente entre as classes dos virtuosos e as dos vilões.

No resto, estes textos raramente questionavam o direito à propriedade, o direito sucessório, a mão de obra, o trabalho infantil, o analfabetismo ou a representação política. A ruralidade era um horizonte de paz, a industrialização, ainda longínqua, não viria tão cedo perturbar aquele sistema tão conforme a leituras pachorrentas nos solares ou nas vivendas burguesas das cidades. Manifestavam-se, é certo, algumas inquietações sobre a omnipresença da igreja católica nas zonas rurais ou a superstição oferecendo resistência à difusão do pensamento científico.

No caso de *A Morgadinha dos Canaviais*, assiste-se sobretudo à exaltação da paisagem campestre e de uma vida regrada, como se ambas fossem consequência de uma natureza-natural, não sujeita a acidentes provocados pela presença do homem; uma natureza que tinha encontrado para a povoar uma espécie boa a que se chamaria povo. O povo habitava o campo e cuidava do campo em umbilical ligação com a natureza.

Sem disso se aperceberem, durante décadas as férias de Verão no campo acima do Mondego, as férias de Natal e as da Páscoa celebradas nas aldeias pelos migrantes citadinos, em suma, o regresso sazonal dos emigrantes tinha na retaguarda *A Morgadinha dos Canaviais* e uma nostalgia da estética da pintura naturalista. Depois, a implantação de uma rede eléctrica nacional, de redes viárias e de um modelo de consumo permanente e socialmente compulsivo remeteram o ambiente daquele livro para um tempo arcaico ao qual (mesmo fantasiosamente) é impossível voltar.

O campo, hoje, sucumbiu à compulsão do consumo, à suburbanidade, a uma ruralidade pautada pelo dogma do investimento a longo prazo – as pessoas terão sempre necessidade da agricultura, dir-nos-ão. O geógrafo Álvaro Domingos tem estudado a mutação da ruralidade. Criou o conceito de “desruralização” para explicar a alteração do modo de vida rural; e é autor de uma antologia de imagens, ilustradas por fragmentos,

que é de grande eficácia na descrição do que é hoje *A Vida no Campo*, título de uma das suas últimas obras.

O fim do bucolismo com os seus caminhos de terra ornamentados por silvados, azedas, muros de calhaus de granito, coincidiu com a alcatronização dos caminhos, a construção de rotundas como abcessos e a invenção de avenidas com cem metros de extensão e pracetas no meio de pinhais, tudo isto engendrado por autarcas impreparados, associados a negociantes da construção civil.

O fim da ruralidade das festas da espiga, das cantigas do lagar, das madrugadas das vindimas deu-se com a invasão de hordas de camiões de bandas de música electrificada que cruzam leturas brejeiras com um manuseamento primário dos teclados e com relógios electrificados nas igrejas e capelas que lançam, de meia em meia hora, uma espécie de melodias religiosas metalizadas em *loops* instalados nas torres onde antes houve sinos.

Do campo que veio para a cidade na poesia, no cinema, na pintura nostálgica resta apenas a versão da ocupação, por modo ambiental e ecológico, de espaços nas cidades destinados a hortas. Junto a auto-estradas, nos limites da cidade ou nas traseiras das cozinhas dos quintais dos bairros populares, a maioria destas hortas é tratada por quem nasceu no campo e migrou cedo para a cidade – gente que tem agora a possibilidade de cultivar tanto a sua marca de pertença como a sua marca de inserção numa classe que é a da cidadania ambiental.

De resto, a cidade do século XX invade, através dos sinais de consumo, o campo e o que resta da ruralidade. Exemplo disso são os jeeps de alta cilindrada saídos das garagens de condomínios citadinos para as bermas dos campos, ou a construção de shoppings em lugares de pronúncia serrana, ou a família que sempre que se desloca à terra leva consigo mais um electrodoméstico de última geração, a bagageira cheia de consumíveis dos novos gostos de consumo imediato.

Pode dizer-se que assim a cidade tem vilipendiado o campo. A doença capital do consumismo alastrá a mais uma vila, a outro pinhal, àquela leira entre a linha do comboio e o rio. E não tinha de ser assim.

AS FOTOGRAFIAS

Desde que a primeira fotografia foi feita -- em 1826, por Joseph Niépce -- fizeram-se mais de 3,8 triliões de fotos. Se tivermos em conta que a população mundial são 7,05 biliões de pessoas, das quais 2,5 biliões possuem instrumentos com câmara fotográfica, ficamos com uma ideia da dimensão da coisa.

Estima-se que em 2012 tenham sido tiradas mais de 380 bilhões de fotos. O Instagram hospeda hoje mais de 1 bilião. A cada dia que passa o Facebook recebe em média 300 milhões de fotos; a sua coleção é de 140 biliões de imagens, ou seja, 10.000 vezes o espólio da Biblioteca do Congresso norte-americano.

Assim, se um terço da população mundial fotografa, é pois fotógrafa amadora ou profissional – consoante fotografar seja uma ocupação laboral ou não -- a questão, muito radical, que se coloca é: ainda faz sentido diferenciar as fotografias? Com que propósito?

Este ritmo irá com certeza aumentar uma vez que o acesso a múltiplos instrumentos de captação de imagens facilita esse ímpeto predatório do homem de se apropriar de tudo, de possuir incansavelmente – mesmo que seja apenas a imagem da coisa – para, em seguida, guardar e acumular sem sentido e sem outra função que não seja a da acumulação continuada.

O conjunto tendencialmente infinito destes triliões de fotos não constitui, porém, um puzzle do mundo, apesar do sentimento de saturação de imagens desse mundo. E esse equívoco – o de que a fotografia é o retrato fiel de uma parcela do mundo – acompanha a fotografia desde o início.

A fotografia produz uma certa realidade de modo mais ou menos consciente, mais ou menos propositado. A fotografia, ou mais rigorosamente dito: as fotografias são diferentes entre si, nos seus preceitos e nas suas condições de recepção. E há tal contaminação de estilos fotográficos que isso tem constituído por vezes a razão da discriminação: certas fotografias são idolatradas, outras não. Hoje, a questão já não está na técnica da sua reproduzibilidade – que, no momento da sua invenção, lhe pesava como uma espécie de mácula na aura artística – mas sim na impetuosidade do fotografar. É essa impetuosidade que subtrai a uma fotografia a eventual aura da “boa fotografia” porque na verdade hoje as pessoas só se preocupam com a facilidade da execução da fotografia, a rapidez, a capacidade de transporte e difusão simultâneos.

Foi, afinal, esta massificação e o uso vernáculo da fotografia por “toda a gente” que veio acabar com o que protegia as boas imagens de fotografia das más imagens. Lembremo-nos de que a idolatria de imagens é um conceito antigo e central na cultura do cristianismo. A idolatria está hoje de volta porque, como nota Hans Belting (em “A verdadeira imagem no livro a Antropologia da Imagem”), muitas das imagens existentes (e ele não refere apenas as fotografias mas todas as imagens) tornaram-se matrizes do mundo. As que foram apropriadas por um programa museológico passaram a ser os ícones de uma sociedade laica -- na medida em que foi esse caráter museal que transformou a imagem religiosa em arte (os museus expõem arte, não expõem religião; as exposições expõem fotografias como ícones).

Outro paradoxo é a necessidade de existência de certas fotografias que desconhecíamos terem sido feitas. Há, assim, mesmo depois da exaustão de imagens produzidas pelo Google Earth, uma espécie de prova de que teria faltado fotografar algumas imagens quando descobrimos a existência delas. É o que sentimos ao ver as fotos intituladas *Relationship* do russo Nikolay Bakharev durante o regime soviético - http://www.thedailybeast.com/galleries/2011/07/29/nikolay-bakharev-ostalgia-show-at-new-museum-photos.html#slide_11.

Essencialmente, podemos afirmar que o que traz de novo e torna urgente e distinta uma fotografia específica dentro de um conjunto infinito das fotografias é o fotógrafo -- não tanto no sentido de sujeito ou autor, antes como produtor (na célebre fórmula de Walter Benjamin), entidade complexa que combina várias características únicas que vão desde a especificidade do seu nervo óptico ao peso e altura do seu corpo, aos preceitos epistemológicos a que obedece, à sua teoria privada sobre a representação do mundo. Porque as fotografias não existem per si, existem na sequência desse fotógrafo-produtor que, por um acto de afirmação propositado ou por acidente, produziu determinada imagem. Aí reside a diferença iconográfica. E assim se entende a obra de Wolfgang Tillmans <http://tillmans.co.uk/> onde o detalhe de um farol de um automóvel ou uma paisagem, o retrato de um comerciante indiano ou um mercado africano em formatos gigantes surgem como se nunca os tivéssemos visto antes. A intencionalidade do produtor-fotógrafo revela-se aí.

É longa a história da convivência da fotografia com a verdade e isso explica todo o carácter testemunhal e testamental de muitas fotografias. E, claro, se a fotografia tem uma longa história de convivência com a verdade, também tem necessariamente uma relação de convivência com a mentira. Aqui, os exemplos mais populares são de falsificação de imagens por subtracção ou por adição de personagens; e os casos mais referidos são os que ocorreram durante o estalinismo. Esse processo nada tinha ou tem a ver com ficção fotográfica porque a falsificação estalinista (como qualquer outra) mentia, ou seja, manipulava as imagens com objectivos perniciosos. Já a fotografia ficcional – designada muitas vezes como “artística” por iludir a questão da imitação da realidade – pode fazer parte da iconografia que aumenta o mundo.

Falta referir um outro tipo de fotografia que resulta de um aprofundamento, de uma obsessão pela verdade sem condições e que exige um trabalho longo e perseverante. Os gregos chamavam ao resultado deste trabalho *alétheia* – verdade e desvelamento. As fotografias que expressam esta qualidade não são muitas, como não são muitos os seus fotógrafos. Dois deles, porém, são incontornáveis e não poderiam

não ter existido e fotografado: David Goldblatt - <http://www.goodman-gallery.com/artists/davidgoldblatt> - e Paulo Nozolino - <http://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/paulo/>.

O RACISMO IRROMPE NO MEIO DE NÓS

Ainda não passou um ano desde que, em Itália, deputados da Liga do Norte – partido de direita – insultaram Cecile Kyenge, Ministra italiana da Justiça, originária do Congo. No Brasil, o árbitro Márcio Chagas da Silva, o defesa Arouca, e no Peru o jogador Tinga foram chamados de macacos, convidados a voltar para a selva e até lhes arremessaram bananas. Em França, uma deputada da Frente Nacional (extrema-direita) insultou a Ministra da Justiça Christiane Taubira chamando-lhe macaca e afirmado que a preferiria ver numa árvore do que no Governo, no que foi seguida por bloguistas e um jornal *on line*. Em Portugal, a Zon apresentou uma campanha publicitária racista, com cartazes onde alguém de rosto oriental dizia *aprovado* em vez de “aprovado” ou *o melhor pleço de sempre* em vez de “o melhor preço de sempre”.

O racismo não só não desapareceu como reaparece carregado de ódio. Utiliza os epítetos insultuosos de antigamente, de quando os europeus descobriram que havia gente noutros continentes, e utiliza também mensagens mais ou menos veladas, que alguns dirão serem de mau gosto mas que são nitidamente racistas pois têm o mesmo objectivo que os epítetos: aviltar os que são considerados não-brancos.

Se para a primeira situação houve fortes reacções internacionais, para a segunda não -- como aliás acontece quase sempre com as anedotas, os comentários jocosos, as mensagens subliminares envoltas num suposto design de conteúdo. Ambos os casos são inequívocas demonstrações de racismo. Deveria ser desnecessário explicar a especialistas em comunicação que, se alguns falantes de algumas regiões têm de facto dificuldades em pronunciar alguns sons, o reverso será igualmente verdadeiro, ou seja, aos portugueses seria igualmente difícil pronunciar

alguns sons de outras línguas, venham elas da China, de África ou de uma Europa mais distante, como o finlandês ou o húngaro (duas línguas, aliás, oriundas da mesma família linguística). A questão vai muito para lá desta diferença de capacidades, embora só um olhar racista as veja como incapacidades específicas de um povo e de uma “raça”. O problema central é que a própria ideia de raça é, em si, racista.

Numa formulação simples dir-se-á que raça só existe uma: a humana. No plural, “as raças” são uma construção cultural nascida da incapacidade de lidar com o outro, com aquele que é diferente na cor da sua pele, no lugar da sua origem. Esta construção exprime o medo que radica em velhos fantasmas sobre os atributos de força, engenho, pujança corporal e, muito em particular, sexual que o outro eventualmente tem -- e que são ameaçadores para o racista.

Esta construção cultural racista impregnou o imaginário colectivo dos ex-colonizadores. Foi também -- através da repetição de discursos -- incorporada por muitos dos excluídos, por muitas das vítimas do racismo. A escola, a literatura de uma certa época e a própria ciência encarregaram-se de servir de instrumentos ideológicos desta construção. As narrativas sobre os negros associam-nos, desde o início, à escravatura, como se a história dos negros fosse a da condição de escravo.

O negro em particular mas, depois, o chinês e o indiano foram vítimas de uma relação de confronto singular com os brancos. A ciência do século XIX, bem como as teorias criacionistas encarregaram-se de criar hierarquias baseadas na cor da pele. Para tanto, utilizaram a artimanha das medições de crânios e da configuração de perfis com as quais classificaram os géneros de homens e os hierarquizaram. A ciência não foi neutra – nunca o é. Pelo contrário, foi racista ao estabelecer essa hierarquia de raças e correspondências entre determinados atributos e a cor. Depois, esta violência tornou-se popular, reforçando aquela condição de sub-homem quando a sociedade do espectáculo e os ideólogos do Império colonial criaram espectáculos, zoos humanos, onde negros eram apresentados em jaulas ou em salões das cortes e da burguesia como entretenimento.

Afinal, um simples detalhe do género humano -- a sua capacidade de adaptação ao meio ambiente (que é o que faz com que a cor da pele seja branca no norte, como defesa do organismo que assim absorve a vitamina D, e mais escura no sul, para protecção solar) -- nunca foi matéria de educação e compreensão.

Esta hierarquia de atributos, como disse, classifica os negros como seres portadores de força, agilidade corporal, potência sexual. Isto não é de forma alguma inocente pois a classificação radica na força, que é o que é preciso. É precisa força de trabalho e é esta, por sua vez, que vai transformar o negro em mercadoria.

Os insultos de “Macaco!” ou “Selvagem!”, a vontade de expulsão (“Volta para a tua terra!”) e a banana como objecto de arremesso também não surgem por acaso. Uma vez que parte desses atributos dos negros está associada à natureza, eles são seres próximos da natureza, ou seja, seres inferiores como os animais são. A descriminação não recai, portanto, apenas na cor. A descriminação vem de se pensar que a natureza, que inclui negros e todos os outros homens de pele de cor diferente, é propriedade exclusiva do homem branco, um recurso seu a explorar. O racista olha para a natureza com a violência e a arrogância da posse e considerando-a uma criação ao seu dispor e não uma entidade da qual faz parte.

Um outro atributo esconde-se nas expressões racistas das sociedades contemporâneas, atributo esse que os próprios racistas não assumem e que os regimes políticos pretendem ignorar. Trata-se da associação da pobreza ao negro, ou a todo aquele que é considerado de cor diferente. Pelo facto de ter sido colonizado, de ter sido imigrante e continuar a vender a sua força de trabalho, já não em África ou na China ou na Índia, o trabalhador descartável e de cor é também, ainda por cima, pobre. E este racismo contra o pobre é um racismo em escalada.

Existem ainda outros sujeitos do racismo. É sabido que em muitos países africanos há manifestações de racismo contra as pessoas de pele branca ou contra os chineses. Trata-se de manifestações de vingança contra o que é o imaginário da colonização e de que estas pessoas serão actores-

herdeiros: a ocupação de terras e de espaços públicos por parte das comunidades chinesas, desta vez com o aval dos governantes africanos, serve, por exemplo, para a criação por determinados regimes políticos da figura do inimigo, razão de todos os males. Esta é uma estratégia racista e populista.

Por fim, entre os outros racismos no interior do racismo existe o sexism: a mulher é tomada como um ser hierarquicamente inferior ao homem (sendo o mestiço um género considerado híbrido e de algum modo com “perda de humanidade”). O estudo “Gabriela Um ícone denso e tenso na política da raça, género e classe em Ilhéus” de Miguel Vale de Almeida a propósito da personagem Gabriela, de Jorge Amado, é conclusivo: citando um artigo de Mariza Corrêa, detecta que, se o mulato “contém um potencial de ascensão social, a mulata provoca declínio ou mesmo desordem”. Por ser mulher, ela está ainda mais próxima da natureza.

No mesmo estudo, o autor aborda um outro aspecto que muito tem sido branqueado, tanto na América Latina quanto pelos defensores da lusofonia. Trata-se de exaltar a mestiçagem como o grande encontro das raças (o que acabaria por qualificar a colonização portuguesa e espanhola). Ora, não esqueçamos que a mestiçagem tem origem muitas vezes na violentação da mulher negra pelo colono branco. E as suas supostas qualidades de género são atributos que lhe chegam da perspectiva do colono ou do seu descendente. Como para todo o racismo, também aqui a identificação é redutora porque é feita de um lugar exterior ao negro, negando o que é estrutural em cada ser do género humano visto a partir de si próprio: as múltiplas identidades, que vão para além do ADN e são combinadas pelas situações e opções individuais.

Voltemos ao início deste texto num momento em que as manifestações de racismo e os grupos de extrema direita na Europa são os principais actores explorando a imigração e a crise social de uma forma populista para dizer que não se é racista só por não se descriminar as pessoas pela cor da pele. O fundamental é que, como dizia Franz Fanon, psiquiatra e independentista, antes de o racismo ser uma questão de pele

ele é uma construção da linguagem sendo esta portadora de toda a violência no momento em que pronuncia o plural: “raças”.

O DOURO

Para falar agora do Douro bastaria citar a poesia de A. M. Pires Cabral. Em toda ela, em cada um dos seus poemas ele está lá, o Douro, e com ele todo o universo, a vida e os mistérios que vão para além dela. Por isso, para falar do Douro agora o ímpeto seria transcrevermos todos esses versos que pertencem a essa terra e através eles trazer os seus habitantes, o rio, o céu nocturno estrelado, as geadas matinais. Face a essa impossibilidade, fiquemo-nos por um dos poemas:

Amoras segundo S. Francisco

Como as inquietas aves ribeirinhas,

Também nós fazemos em Agosto

A nossa safra de amoras,

Evitando com prudência os picos

Que as dificultam e tornam cobiçadas.

Bendita sejas, irmã silva, que nos dás

As amoras e os picos.

Que de tudo precisa nesta vida.

(Na outra, por enquanto não se sabe)

(in: “Gaveta do Fundo”, p. 30.)

O Douro tem um vocabulário próprio, antigo e moderno. É bom coleccioná-lo: granito, medas, comboio, cestaria, lagares de azeite, moinhos de farinha, giestas amarelas, ermidas, cascalho, trouxa, turismo de vinhas, silva, figos, opas vermelhas, Senhora da Assumpção, escarpas, tristeza, Agustina, hotéis de luxo, enxergas, lareira, rosário, chila, uvas de todas as cores e todos os sabores, pinheiros, emigrantes, ferroviários, modistas, motas de água, praias fluviais, dióspiros, sinos, velhos, canaviais, fundos europeus, motéis brasileiros, carreiras, luzes cus ou pirilampos, escarpas, castanhas nas suas carcaças com picos, Sport TV nos cafés, factor, chefe de estação, altifalantes no máximo volume, café Benguela, barqueiro, pré-história, cerejas de Resende, rebuçados da Régua, foguetes, mosto, missa do galo, cultivo de kiwis, rosas japonesas...

Terra antiga, o Douro traz o tempo em que o Inverno era o da comichão causada pelas frieras nos dedos, o banho era ao domingo na bacia de latão, as sardinhas vinham salgadas, a enxerga era de palha, os pobres andavam descalços e os remediados calçavam socas e viajam para o Porto no recoveiro já em 2ªclasse; o tempo em que se ia doente para o Caramulo e se emigrava para o Brasil, a França, a Suíça. Chegava a Primavera e já cheirava ao frio da água das minas, e os lençóis coravam sobre as ervas. Rodas de moças aprendiam costura para depois, chegada a altura, se deslocarem ao Porto para comprar o tecido na Casa das Noivas.

Agora, os sofás de sala das famílias da Régua e de S. João da Pesqueira são da Ikea, a empregada de caixa do supermercado tem no ombro um escorpião vermelho tatuado, os emigrantes colocam os seus nomes próprios em tubos de néon sobre as portas (Manuel e Véronique), o Presidente da Junta veste calções de ganga e usa um boné Nike quando vai às assembleias. As margens do rio e os casarios são cenários de filmes românticos com belas actrizes e homens de bigodes fartos a que assistem rapazes musculados e raparigas de jeans com o telemóvel guardado no bolso traseiro.

Dantes, nas missas do galo, enquanto os pais e os avós festejavam o Natal, os rapazes e as raparigas faziam os seus jogos sexuais em grupo, entre os colchões e debaixo das pesadas mantas de Inverno. Agora, as ceias são mais fartas e os I pads e os sms tomam conta das noites de Natal; felizmente, pode haver aquecimento central nas casas mais prósperas.

Quanto ao rio, só os mais velhos se recordam do medo que havia das almas penadas que à noite visitavam os mais novos que dormiam nos barcos rabelos ancorados sob as estrelas -- a única luz que os iluminava. Também nunca ninguém conta, nos programas da manhã nas televisões – os que acompanham a agonia das aldeias -, a história da corrida dos três rios. Os três rios – o Douro, o Tejo e o Guadiana – puseram-se em Espanha a discutir qual deles chegaria primeiro ao mar e tanto discutiram que combinaram fazer no dia seguinte uma corrida. O Guadiana e o Tejo levantaram-se muito cedo e puseram-se a caminho, descendo por aí abaixo. Calmo e sem conhecer grandes obstáculos, o Guadiana chegou ao mar dirigindo-se para sul. O Tejo começou a correr mas como quando chegou à fronteira viu que a corrida estava ganha pelo Guadiana e decidiu pôr-se a vaguear a partir daí até Lisboa. Já o Douro deixou-se dormir até mais tarde. Quando acordou, alvoroçou-se e desatou a correr por muros, encostas e rochas na tentativa de ainda apanhar os parceiros. Frenético e rebelde, por causa disso chegou torto e espavorido ao mar.

Isto passou-se, claro, antes da construção de barragens e antes dos cruzeiros falados em várias línguas que, dizem, dão emprego no verão. Até as vindimas são agora boas para os turistas experimentarem, e até ao Pinhão já se pode chegar de helicóptero.

Ao Douro chegou Agosto e com ele as tardes talhadas por palavras, lembrando as palavras de William Carlos Williams, que não era do Douro mas sabia de outras coisas:

“Amarelo, amarelo, amarelo, amarelo, amarelo!

Não é uma cor.

É o Verão.”

PERGUNTAS SOBRE POLÍTICA CULTURAL

Se pensarmos a política cultural a partir das expectativas que os Estados modernos criaram, surgem duas perguntas essenciais. A primeira é: porque tem de haver política cultural? A resposta convincente a esta pergunta coloca a segunda: como deve ser uma política cultural?

O uso do termo “cultural” em vez do termo mais frequente “cultura” significa que há, desde logo, uma mudança no objecto da política. Quando se dizia “uma política da cultura” estava subjacente a ideia de uma política de controlo daquilo que o Estado considera cultura -- significante este que reúne uma amálgama de definições e é tão etéreo como as nuvens de Verão.

A política tem como objectivo a conquista do poder e a sua manutenção. Claro que a manutenção política do poder encara necessariamente a hipótese de haver outros para disputar esse poder, seja na sua totalidade ou partilhado, seja nas suas formas simbólicas -- como é o caso das artes --, ou na definição do futuro, como é o caso da ciência.

Tal como tem que haver política, também tem que haver política cultural, sendo esta uma das formas como os Estados mantêm o poder – seja autoritário, controlador ou despótico, sejam nos regimes totalitários ou nos democráticos. Ora, um Estado democrático também se define por reservar espaço e tempo permanentemente para se disputar o poder e contestar os que o detêm.

Num regime democrático, a disputa de poderes – poderes de facto e poderes simbólicos – presente na associação dos termos “política” e “cultural”, revela um projecto de emancipação de uma comunidade. Claro que uma comunidade é uma forma social e territorial que já não corresponde a, por exemplo, um Estado-nação. Hoje, uma comunidade é um território de similitudes e de interesses com um mínimo denominador comum. Comunidades podem ser regiões, associações de países europeus,

associações de criadores ou de utilizadores com línguas comuns, territórios contínuos, etc.

Claramente, esta ideia de comunidade nada tem a ver com uma visão religiosa de partilha integral dos mesmos valores, religiosos ou laicos, regidos por matrizes fundadoras. Pelo contrário, uma comunidade, agora, negoceia o máximo possível entre todos no pressuposto de estar virada para o futuro.

Indo por aqui talvez se perceba, então, que o “cultural” e a sua necessidade é muito mais do que a soma de objectos de arte ou de culto, de produções, da patrimonização do passado. O que o “cultural” é, principalmente, é um sistema de relações entre as pessoas usando linguagens e formas de transmissão de conhecimento mais simbólicas, materiais e imateriais, revisitando o passado e criando o futuro diariamente e em permanência.

Neste sentido, a política contém em si o princípio da potência pela qual as ideias, as condições materiais, as revoltas se tornam acto e gerem o futuro. Tem também uma componente instrumental, que actua de uma forma justa (foi esta forma que permitiu a existência da Europa, foi a sua ausência que conduziu ao fim os impérios antigos). Onde existem ricos e pobres a política deve fazer justiça, impedindo que aos ricos caiba tudo e aos pobres nada.

Como deve, então, ser feita uma “política cultural” do lado do Estado?

Nas abordagens tradicionais da relação da política com o cultural há três vícios de forma. O primeiro desses vícios consiste em centrar este debate numa relação de demanda entre os agentes culturais – dos produtores aos receptores -- e o Estado, o que resulta num afunilamento do cultural; este resume-se, assim, a ser uma relação de poder conservadora e chantagista em que o Estado impõe os modelos, os critérios, os objectivos das práticas culturais e os agentes, quais reféns sofrendo de síndrome de Estocolmo, reclamam, cumprem e ameaçam o primeiro. Uma relação de tal improdutividade imagética e simbólica é estranho que permaneça, a não ser que haja um contrato viciado entre as partes.

O segundo vício consiste numa restrição do estímulo à produção do cultural, sendo esta vista de um modo exclusivista: ou como investimento ou como empréstimo, ou como subsídio ou como crowdfunding.

As respostas às perguntas colocadas inicialmente podem quebrar este círculo vicioso, ou seja, e em termos práticos: se a política cultural dá prioridade às relações entre os cidadãos, estes são naturalmente os seus destinatários principais: como fruidores, como receptores, e haverá um equilíbrio entre a demanda – quantas vezes populista! -- dos cidadãos e a necessidade de dar visibilidade à criação mais minoritária. Neste sentido, as respostas àquelas questões pertencem ao campo da política e não da actividade mercantil.

A arte, como a ciência, como qualquer transmissão de conhecimento, tem custos. Uma política cultural realista de um Estado é, implicitamente, também de uma política de distribuição de recursos financeiros.

Na génese dos Estados modernos está já presente uma auto-glorificação através das artes; quando esses Estados já não possuem dinheiro para as artes, não deixo de prescindir da auto-glorificação inerente dispendendo nas artes o pouco que angariam para tal.

Realista é o Estado que se contiver nos custos, que interrompa a construção de mais equipamentos e museus para a glória de poucos artistas, que os faça integrar os museus ou casas de artes já existentes, integrando as suas obras num conjunto com outros acervos ou, até, entregando esses mesmos acervos a equipamentos já existentes e destituídos de ocupação ou programação. Para isto exige-se que haja um pensamento e um investimento financeiro absolutamente justo para o presente Estado Social.

Uma comunidade em devir realiza-se se encontrar processos de emancipação e uma política cultural ajustada. Deve ter o máximo de autonomia -- autonomia de programas, autonomia de gestão, autonomia dos equipamentos de cultura (que se deverão passar a chamar-se, de facto: equipamentos culturais).

Quando atrás afirmamos que o Estado-nação não corresponde hoje à ideia de comunidade e às suas formas heterogéneas, dizemos implicitamente que estas só sobrevivem e se mantêm quando encontram formas adequadas de comunicação, de convivialidade, de participação de custos e responsabilidades. Em suma: formas de colaboração. Neste momento, só o modelo da rede como instrumento -- mas também como segurança -- as pode sustentar, se quiserem continuar a existir.

PROPAGANDA

Vivemos em estado de propaganda. Não de um modo antigo, submetidos ao terror de uma ideologia totalitária controlada por um governo e produzida por técnicos propagandistas cuja personificação está na figura do nazi Goebbels, mas de maneira mais sofisticada, embora não por isso menos desumana, perversa, difícil de descodificar, em que as mensagens parecem difusas e produzidas por múltiplos emissores: governos, agências de governança da UE, a banca, empresas de media, multinacionais globais, etc.

Uma vez que as mensagens de propaganda não têm todas no imediato os mesmos propósitos, elas têm em comum a preocupação de serem eficazes. Esta eficácia traduz-se em transformar os auditores a quem se dirigem, seja à escala de um país seja à escala universal, em convertidos e portanto replicadores da propaganda emitida. A obra de Jacques Ellul *Propagandas, uma análise estrutural* é um bom documento para entender a complexidade da propaganda na actualidade, a sua história e as suas componentes. Há três aspectos a destacar: o que desfaz a ideia de que a propaganda não consiste necessariamente na difusão de imposturas grosseiras, a constatação de que o cidadão médio não tem memória e não tem tempo nem gosto para se entregar à investigação e, finalmente, a noção de que a propaganda hoje tem uma dimensão técnica proporcional em escala e operacionalidade à omnipresença da técnica no mundo actual.

A este propósito o marketing -- tido como técnica de comunicação e como expressão funcional das ciências da comunicação -- surge como a forma mais limpa e des-ideologizada da propaganda, até por ter origem numa disciplina científica que vem, como todas, acompanhada da ideia "boa" de progresso. Faz de conta que o progresso não radica necessariamente numa tecnologia pró ciência, podendo ser uma necessidade de investimento de capital.

Mas é facto que, sendo o marketing um conjunto de técnicas de comunicação eficazes, elas estão sujeitas a um conjunto de varáveis interesseiras por parte de quem autoriza o marketing. A este propósito, Niklas Lhumann e Talcott Parsons introduzem a teoria dos meios de intercâmbio na produção de comunicação que se pode aplicar à análise da propaganda: o dinheiro, o poder, a influência e os compromissos morais, a ideia de verdade no caso da ciência, e o amor no caso das relações íntimas. Chegamos assim à fórmula mais moderna de propaganda destinada a vários auditores.

Mas, será que toda a propaganda é má? A propaganda cuja mensagem apela à democracia é tão perigosa quanto a propaganda xenófoba de uma Frente Nacional?

Aqui que surgem os paradoxos da propaganda democrática e da democracia. Numa democracia, o que é elementar e da natureza da propaganda é o regime definir-se como de liberdade de expressão; assim, tem de permitir toda a propaganda, inclusivamente a que é anti-democrática. Porém, a propaganda da própria democracia encontra limitações conforme os valores inerentes à própria democracia; resulta fragilizada se abdicar da propaganda, ou fica numa situação semelhante à de outras propagandas de massificação das mensagens e de desvalorização do sujeito histórico.

Sendo hoje a natureza da propaganda menos ideológica e de transmissão de valores, e muito mais imperativa (conduzindo ao agir: faça! compre!), essa sua natureza parece incompatível com a democracia -- cuja propaganda ideológica perde eficácia enquanto a propaganda imperativa ganha eficácia, tanto mais que a mesma está nas mãos não do Estado

democrático mas das suas agências de comunicação, governos, com todas as astúcias da propaganda *tout court* -- e mesmo assim perdendo para as grandes organizações com capacidade financeira de propagandear até aos limites do totalitarismo, como acontece com os partidos de grandes recursos financeiros ou com as cadeias de media.

Não bastaria que a propaganda fosse boa para que fosse democrática, a não ser que esta suscitasse reflexão antes de provocar acção; aqui, contudo, já estaríamos no espaço da argumentação, do debate, da intersubjectividade, em tudo contrário à propaganda e à sua eficácia. Aliás, estes últimos são os únicos espaços de resistência à propaganda e aos interesses – muito mais que aos valores – que a produzem.

Por inocência ou por interesses, alguns advogarão que a figura do artista poderia ser o lugar de desconstrução da propaganda. A história do artista como figura alternativa não é a mais exemplar – nem a do escritor. O caso dos artistas das vanguardas modernistas que flirtaram com a violência no princípio do século (na expressão de Stefan Zweig), ou a simpatia inicial pelo regime nazi de Edward Munch, Ernst Barlach, Emil Nolde, Mies van der Rohe (segundo a obra *La responsabilité de l'artiste* de Jean Clair) destituem o artista desse estatuto de desconstrutor da propaganda do regime totalitário.

Esse não é o lugar (tomado genericamente) do artista ou da arte, com a ressalva de alguns notáveis como Jimmie Durham, Ai Weiwei ou Bouchra Khalili. E estas particularidades também são válidas para a imprensa ou rádio. Não há imprensa ou rádio anti-propaganda: há sujeitos históricos que ali trabalham e que o podem ser.

Houve períodos históricos em que a propaganda foi mais mortífera do que é na actualidade. Não terá sido mais mortífera, talvez os instrumentos do Estado de determinados regimes o tenham sido. Hoje, os monopólios internacionais de propaganda agem à escala global e no império da tecnologia global. A propaganda surfa o mundo produzindo uma contínua amnésia do passado com os seus erros, falhas e glórias, rumo a um futuro onde impera uma só ordem: consumir ou desaparecer.

ODE AO CONFLITO

A experiência do conflito manifesta-se de uma forma transversal que pode ir da política à literatura. Não terão o mesmo impacto, sequer o mesmo valor colectivo, uma greve de operários e a relação de confronto com um texto ou um filme ou uma doença (embora individualmente estes conflitos possam tomar proporções dolorosas). Contudo, na actualidade o conflito é tomado como algo remanescente, arcaico e até bárbaro; coisa a ser diabolizada sobretudo porque os conflituosos são geralmente associados aos que reivindicam, contestam, reclamam, ocupam, propõem o *dissensus*.

No estádio actual, o capitalismo impõe uma sociedade de consumo e a globalização de cidadãos predispostos a consumir e que abdicam da reclamação e do confronto de interesses ou de posições. Isto é tanto mais evidente quanto os governos ou reclamam o fim da conflitualidade ou a escamoteiam. Em qualquer dos casos, transferem para o lado dos opositores -- sejam eles os sindicatos, os manifestantes da oposição ou os intelectuais -- o ónus da criação do conflito, escamoteando também que o conflito resulta do confronto de interesses e que os interesses estão associados a valores.

Ao trabalho intelectual que deve subentender aquilo a que os gregos chamavam *alétheia* (a desocultação e a justiça das coisas) e a justiça das coisas cabe assumir o conflito e, se necessário, produzi-lo. Ele é tão ou mais relevante quanto não pode ser suscitado por outros por receios vários. Não se trata aqui de reeditar a ideia do intelectual orgânico de Gramsci, uma ideia vanguardista de fusão entre o intelectual e o povo. Trata-se de fazer política com as palavras, repondo a ideia expressa na teoria da política de J.L Austin segundo a qual os actos da fala podem ser de enorme força reclamativa.

Uma das tarefas prementes do presente é entender, desconstruir e explicar os mecanismos de dominação que passaram de fases de

primarismo pós-industrial para a globalização financeira suportada pela proximidade e entreajuda entre os governos nacionais e os governos financeiros. Porém, nem tudo é igual; as proposições generalistas e a longo prazo falham porque transferem para o futuro impensado projecções que olvidam o presente. Por isso, a análise dos mecanismos de dominação deve ser feita compreendendo e intervindo na conjuntura precisa.

Era isto o que preconizava Stuart Hall ao afirmar que “o terreno complexo e historicamente específico de uma crise que afecta – mas de formas desiguais – uma formação específica social-nacional como um todo” deve ser tomado como o momento em que se acumulam coisas, se intensificam contradições, se fundem ou separam pensamentos e actos ou acontecimentos -- havendo em todos eles conflito. Daí a importância de trabalhar sobre a conjuntura e de nela intervir intelectualmente, até porque as forças dos conflitos estão em constante mutação.

Não estamos condenados a conflitos internos e por vezes até surge algum equilíbrio entre as forças. Deste momento pode dizer-se ser de compromisso entre as partes, o que pode ter alguma durabilidade exterior; mas, em qualquer conjuntura, o conflito está ou latente ou manifesto.

Importa não confundir compromisso com consenso. O primeiro resulta de negociação cultural na mais abrangente definição do termo; o segundo – o consenso -- é o adiamento de um conflito, modo cínico de enfraquecer a energia potencial e criadora que existe no conflito quando este está longe de ser guerra.

A este propósito, e para evitar a culpa que a noção de conflito pode inculcar em alguns intelectuais, será oportuno reler a peça *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht onde, para evitar assumir o conflito, a heroína conduz à morte os dois filhos. Também oportuna será a leitura de *Na Solidão dos Campos de Algodão* de Bernard-Marie Koltés, onde é prioritário assumir o conflito como inevitabilidade entre sujeitos opostos e só enfrentando o conflito se pode conseguir uma paz episódica.

Só assim se entende que o que define o intelectual e lhe dá autoridade é a sua capacidade de criar alteridade. Caso contrário, o intelectual não é necessário.

ÍNDICE

A PARTIR DO CINEMA (11 de Março de 2011)

MUSEUS (15 de Abril de 2011)

O FASCÍNIO DO CSI (29 de Abril de 2011)

OS PRODUTORES (10 de Junho de 2011)

TATOO (24 de Junho de 2011)

A CULTURA É CARA? EXPERIMENTEM A IGNORÂNCIA (2 de Setembro de 2011)

A PERFORMANCE OUTRA VEZ (11 de Novembro de 2011)

O NILO, ESSE MANTÉM-SE TRANQUILO (21 de Dezembro de 2011)

UM HOMEM ALUGA A BALANÇA NUM PASSEIO DE TUNES (19 de Janeiro de 2012)

UMA CRIANÇA À JANELA DISPARA UMA PISTOLA DE PLÁSTICO (22 de Novembro de 2013)

O BRASIL E O SEU MITO (30 de Agosto de 2013)

A CIDADE DA CLAUSURA (7 de Novembro de 2014)

O ECONOMISMO É UMA FORMA DE ETNOCENTRISMO (13 de Abril de 2012)

HOMENAGEM A FRANTZ FANON (27 de Abril de 2012)

O SUSHI (25 de Maio de 2012)

REGRESSO ÀS AULAS (14 de Setembro de 2012)

SEM PÊLOS (12 de Outubro de 2012)

O REVERSO DO PÓS-COLONIALISMO (26 de Outubro de 2012)

DESTE LADO NÃO HÁ SALVAÇÃO (23 de Novembro de 2012)

PARA ACABAR DE VEZ COM A LUSOFONIA (18 de Janeiro de 2013)

O PROBLEMA DAS ORGANIZAÇÕES (1 de Fevereiro de 2013)

ELES TAMBÉM MORREM (15 de Março de 2013)

A REBELIÃO PRECISA DE OUTRA LINGUAGEM (24 de Maio de 2013)

A VOZ (21 de Junho de 2013)

A PRAIA (19 de Julho de 2013)

O CAMPO (2 de Agosto de 2013)

AS FOTOGRAFIAS (16 de Agosto de 2013)

O RACISMO IRROMPE NO MEIO DE NÓS (21 de Março de 2014)

O DOURO (1 de Agosto de 2014)

PERGUNTAS SOBRE POLÍTICA CULTURAL (15 de Agosto de 2014)

PROPAGANDA (10 de Outubro de 2014)

ODE AO CONFLITO (12 de Setembro de 2014)

.....

Livros do mesmo autor:

História da Dança em Portugal
(co-autoria com José Sasportes)
(I.N.C.M./Europália 91, 1991)

A dança da idade do cinema
(Fundação de Serralves, 1993)

Dança Temporariamente Contemporânea
(Vega, 1994)

por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo
(Cotovia, coleção Três Razões, 1997)

Corpo a Corpo: sobre as possibilidades e os limites da crítica
(Cosmos, 1997)

Ser feliz é imoral? Ensaios sobre cultura, cidades e distribuição
(Cotovia, coleção Três Razões, 2000)

Melancolia
(Âmbar, 2003)

Abrigos, Condições das cidades e energia da cultura
(Cotovia, coleção Três Razões, 2004)

Fundação Calouste Gulbenkian, 50 Anos, 1956-2006. Vol. ARTE,
(Coord. António Barreto, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007)

À Procura da Escala.
Cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea
(Cotovia, coleção Três Razões, 2009)

É Março e é Natal em Ouagadougou
livro de viagens
(Cotovia, coleção Três Razões, 2010)

Questões Permanentes

Ensaios

(Cotovia, 2011)

Lisbonne aux allées de jacarandás

(obra colectiva - Lisbonne Histoire, Promenades, anthologie &
Dictionnaire, Edit Bouquins, 2013)