



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 9

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO – 9

Novembro 2017

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA LUÍSA AMARAL

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

ROSA MARIA MARTELO

ORGANIZADORES DO LIBRETO Nº 13

PEDRO EIRAS

VITOR FERREIRA

AUTORES

DIOGO MARTINS

HELENA LOPES

JOÃO PEDRO COSTA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Fotografia de Catarina Teixeira (Madrid, 2013)

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99999-0-9

DOI: 10.21747/9789899999909/fimdomundo9

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2017

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



UNÃO EUROPEIA
Fundos Europeus
Estratégia de Investimento



Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste nono libreto, Diogo Martins estabelece diálogos entre os universos distópicos de dois textos, de António Gregório e Fiódor Dostoiévski, e dois filmes, de M. Night Shyamalan e Joachim Trier, questionando o confronto de seres individuais com o fim do(e) mundo(s); Helena Lopes parte das reacções mediáticas à representação de um crime em *Downton Abbey*, num ensaio que visa debater as fronteiras do *period drama* ao mesmo tempo que interroga a vivência política da Grã-Bretanha nos nossos dias; e João Pedro da Costa resgata o 11 de Setembro e a música para reflectir acerca de ruído e silêncio, ruína e progresso, estudando *The Disintegration Loops* (2012) de William Basinski à luz do conflito entre o analógico e o digital.

Pedro Eiras
Vítor Ferreira

Como se tivesse, sei lá, um crime na consciência

Diogo Martins

CEHUM – Universidade do Minho

Resumo: Tomando o fim do mundo como um fenómeno comumente reconhecível, a ponto de aquele parecer, inclusive, inocular-se quanto ao expectável efeito de perturbação, pretende-se explorar algumas aproximações temáticas entre dois textos literários – *O Condómino*, de António Gregório, e *Cadernos do Subterrâneo*, de Fiódor Dostoiévski – e dois filmes – *The Village* (2004) e *Oslo, 31. August* (2011). O objetivo principal visa comentar diferentes figurações do apagamento do sujeito face à circunstância de ter de sobreviver, consciente ou inconscientemente, a alguma realização do abismo, ou à revelia da própria existência enquanto insuperável distopia.

Palavras-chave: fim do mundo, tempos do fim, linguagem, sujeito

Abstract: Considering the end of the world as a commonly recognisable phenomenon, even to the extent of seeming to inoculate itself against an expectable shocking effect, we aim to explore some thematic affiliations between two literary texts – António Gregório's *O Condómino* and Dostoyevsky's *Notes from Underground*. The main purpose aims to comment on the different figurations of the subject's erasure due to the circumstance of having to survive, consciously or unconsciously, against some form of fulfilment of the abyss, or even existence itself as unavoidable dystopia.

Keywords: end of the world, end times, language, self

Para quê palavras agora,
com a moral da história inteiramente à mostra?

Manuel António Pina, *Os Livros*

Há muito tempo que o apocalipse
devia ter chegado. Mas a mudança de hora
o tem atrapalhado.

Golgoná Anghel, *Nadar na Piscina dos Pequenos*

The final image of solitary Mark at his computer
has to resonate for a generation of users (the drug
term seems apt) sitting in front of a glowing screen
pretending not to be alone.

Peter Travers, sobre o filme *The Social Network*

Foi no final de uma tarde de maio, no dia 3 desse mês, a partir das cinco e meia da tarde, que comecei a esboçar este texto. Esperava um aluno, a quem daria explicações, e a sua demora, aliada a uma parte da minha ansiedade que já se vinha a arrastar desde há alguns meses, deu-me espaço e tempo para constatar, o mais secamente possível, o que há de absoluto no seguinte: nasci em 1986, tenho hoje trinta anos e, se abrir o *feed* de notícias do Facebook, tenho que lidar com a ocorrência da palavra “fascismo” enquanto palavra de ordem para pontuar, aqui e ali, os fenómenos do dia, o ar do tempo, *deste* tempo. De outra maneira: “fascismo”, com toda a sombra que a palavra produz à sua volta, como efeito de contágio, deixou de ser aquele significante comodamente arrumado em determinados capítulos dos meus manuais de História, destinado a assinalar um conjunto de circunstâncias sociais, culturais, económicas e políticas que ditaram, expressivamente, a ruína dos projetos iluministas a respeito da suposta progressiva perfectibilidade humana; uma ideologia responsável por atrocidades que continuam a desafiar os limites da linguagem, a indizibilidade, a própria possibilidade de

se testemunhar ou de se fazer representar o horror do holocausto. Ou a própria possibilidade de representar, ponto.

Nessa tarde, abri, então, a minha conta do Facebook e deparei-me com a inquietante sequencialização destes *posts*: 1) o fenómeno Marine Le Pen, a quatro dias de se saber o resultado das presidenciais francesas, pondo na linha da frente o escândalo fascizante numa Europa em estado de sítio; 2) a circunstância de ser informado quanto à pura factualidade de isto fazer parte, em tempo real, do meu tempo de escrita: “Chechnya’ police are telling parents to kill their gay sons – or they’ll do it themselves” (a partir de uma partilha feita por Vasco Pimentel, à qual acrescento o comentário feito pelo próprio: “Quando o Hitler ou o Stalin massacravam pessoas aos milhões & milhões também não havia provas. Não haver provas faz parte da operação, ainda não aprenderam?”¹); 3) *last but not least*, de entre uma miríade de possibilidades facultadas pela sensibilidade temperamental do algoritmo, escolhi esta: um fotograma do filme *The Disappearance of Eleanor Rigby* (Ned Bensom 2013-14), com a legenda “Sinto que estamos a viver um horrível cliché catastrófico”.

Esta condição afunilada que o Facebook nos impõe (ou os *media*, em geral), esta visão panorâmica do mundo (um “panótico digital”, diria Byung-Chul Han) que é, simultaneamente, uma visão filtrada, homogeneizada e cinicamente aditiva de “um mundo sem surpresa”, inscrita naquilo que Peter Sloterdijk qualifica como um “horizonte mitológico” por oposição a uma tradição herdável social e culturalmente – porque “[o] mito é um método que descreve o mundo de tal maneira que nele nada de novo se passa” (Sloterdijk 1999: 15)² –, em suma, este modo de assistir a *isto* (e de *me* saber a assistir a isto) implica-se constitutivamente no meu modo de ler certos livros, de pensar certos filmes, de conjugar determinadas aproximações. No fundo, por força do tempo de vida que me coube viver por acidente de nascimento, é como se qualquer experiência de leitura acabasse inevitavelmente por ser contaminada pelos miasmas de rutura e desagregação que me entram pelos olhos, pelos ouvidos, pelo corpo todo. Como uma voz acusmática, um ruído de fundo cuja fonte emissora deixou de ser possível concretizar, tornando o pânico na medula espiritual da nossa época (não por acaso, penso na *Angst* sublimada e nas modalizações cromáticas – uma intermitente voragem escurecedora, como uma luz de néon que impede a noite natural de se realizar

totalmente – que atravessam o filme *The Social Network*, de David Fincher; eis o pano de fundo, elevado a superfície, musicalmente orquestrado por este nervoso miudinho: “Hand Covers Bruise”, de Trent Reznor e Atticus Ross).³

Deste modo, num primeiro momento, ocorre-me pôr dois livros em relação: o clássico *Cadernos do Subterrâneo*, de Fiódor Dostoiévski, publicado originalmente em 1864, e *O Condómino*, de António Gregório, editado pela Língua Morta, em 2014.⁴ A leitura que aqui proponho entrevê nestas duas obras um enquadramento temático aduzível ao fim do mundo, ou tão-só aproximável a uma espécie de clima, de ambiência, que de forma mais ou menos impressionista (com as pessoalíssimas injunções literárias, poéticas, cinematográficas, artísticas, etc., que, pelo meio, cada um faz dentro de si) se pode idealizar como aquilo que é vivível quando se vive *já* sobre a navalha do fim do mundo. Como tentar imaginar o que teria sido de nós, ocidentais, se Cassandra tivesse sido escutada e Troia, enfim, sobrevivesse aos gregos – mas sem as pedras incólumes da fortaleza troiana poderem proteger-nos a todos de sucumbirmos a uma espécie de azia ou náusea constantes, a de sentir que não era suposto ainda cá estarmos: *isto* iria acabar, *nós* iríamos desaparecer – e, no entanto, eis-nos aqui, neste estado de intermitência, face a face com a ignorância ontológica de não saber o que fazer com a condição póstuma de “sobreviver / a *isto*, fingir que não, sorrir”, para citar Manuel de Freitas num dos seus poemas.⁵

Retomo, como ponto de partida, a imagem concreta que subjaz a estas associações: o tal filtro panótico que é o nosso olhar diante o cataclismo hiperinformativo que é ser-se pós-moderno. No livro *O Condómino*, o protagonista vive encafuado no seu apartamento, como que num sepulcro, sem nunca sair à rua ou conviver com os demais. Encena-se uma experiência-limite de constrangimento social, de misantropia *ad absurdum*: o narrador dedica-se a um “meticuloso trabalho de inexistência” (Gregório 2014: 10), “de pantufas felinas contra os recuos atabalhados, mal equilibrado entre a vontade de fugir, meter-me na cama, no bunker dos cobertores até ao fim da cena” (26). A dona Lurdes, “a espirituosa” como ele lhe chama, que preside ao condomínio, denomina, inclusive, aquele apartamento como um “jazigo” (10) e o respetivo habitante como “sepultado” (24), “contando aos amigos em noite de copos o insólito do caso, chamando-me anormal” (32), devindo este indivíduo “bom pasto para

fantasias tristes” (*ibidem*), como esta: “uma horda de bêbados a esmurrar-me a porta do quarto, eu borradinho de medo do outro lado e eles deitando-a abaixo para ver o homem-elefante ou algo que o valha” (*ibidem*). Num diálogo com Beatriz, figura inédita por aqueles lados, e que se punha a distribuir regularmente panfletos e a travar “amenas conversas apocalípticas” (26), a dona Lurdes adianta pormenores que configuram o retrato das suas suspeitas acerca do condômino desconhecido, além de ser um diálogo significativo para afinar as vozes desta novela com o ruído de fundo do fim dos tempos ou destes “tempos do fim”,⁶ segundo a revisão proposta por Slavoj Žižek (*apud* Dias 2016b: 17):

Esse nem na Páscoa abre o jazigo – a dona Lurdes para a Beatriz entretanto reaparecida e de mão na testa. [...] mas não abre porquê?, pareceu-me ouvir movimento e a dona Lurdes Nunca o vimos, fico com pele de galinha se penso na natureza da abantesma que aí se sepultou. De qualquer forma – a Beatriz – foi por si que cá vim hoje; lembra-se de mim?, há coisa de uma semana?, leu o folheto que lhe deixei? e a dona Lurdes teatralissimamente engelhando a tez, espremendo a memória à procura do sumo, Folheto, folheto?, é que acontece tanta coisa aqui durante uma semana, tão má actriz, coitadinha coitadinha, que sabia lá onde isso ia, tanta responsabilidade, tanta solicitação, Sou a gestora dos dinheiros e das coisas gerais do condomínio, mas lembrando-se de repente que lhe dera uma vista de olhos, por respeito, pondo-o logo de lado por falta de tempo para pensar em transcendências se o concreto dos dias junta tanto pó e funde tanta lâmpada, a Beatriz que A senhora – Lurdes?, dona Lurdes? – é uma poeta, cruzo-me com tanta gente e sei reconhecer uma alma rara quando a vejo, por isso aposto que é falso o desdém com que fala da Transcendência, achincalhando-a com o plural, e imagino, porque o experimento em mim, como lhe deve doer a pressão para o pragmatismo do mundo em que vivemos; a dona Lurdes sabe o que quer dizer pragmatismo? – a dona Lurdes idem e à beira do choro –, e não concorda que somos uma civilização viciada no tangível, na mera superfície da existência como se não houvesse fundo?, uma superfície que, de tão luminosa, nos transmite a ideia de ver quando na verdade está só a encadear-nos?; a dona Lurdes acredita no Destino?, e a dona Lurdes a fazer beicinho, Tenho lá tempo para pensar nessas coisas, palermices, a Beatriz que não são palermices, Não são palermices, a dona Lurdes é inteligente – os beiços trémulos da dona Lurdes –, vejo que não se deixa ir em qualquer cantiga e o que não falta por aí são charlatães (Gregório 2014: 27-8)

O único meio a que o narrador recorre para receber uma impressão, mais ou menos esbatida, mais ou menos irreal (entenda-se: *filtrada*), de que há mundo e há gente para lá das divisões do seu espaço privado é o “olho mágico” da porta. De certa forma, o

óculo constitui a frágil, mas consistente, linha de segurança que permite à personagem criar e manter a sua ficção de vida sem que esta colida com os demais perigos insuspeitos do mundo que germina do lado de lá da sua porta – “e eu do lado de cá do olho-mágico com ou sem tigela de ovos batidos na paz relativa dos que nasceram assustados” (33). Quando espreita pelo óculo, este anónimo comenta aquilo que observa e faz dessas observações a espessura derivativa de uma ficção própria. Ou melhor: a espessura derivativa, caótica, do modo como este sujeito absorve o mundo exterior ou, subtraindo a este a própria condição de exterioridade observável (e se tudo não for, afinal, imaginação sua?), o modo como ele se absolve da solidão entulhando-a de teatros, intrigas, perversões imaginárias – como se o verdadeiro prazer não residisse naquilo que o mundo de fora tem para lhe oferecer (uma lógica da representação), mas no gozo que há em criar mundos *com* a linguagem e *de* linguagem (uma lógica da criação ou da transformação, ou ainda da sensação, seguindo o repto deleuziano) – “eu agora em devaneios de narrador omnipresente ficcionando-te o vulto de delicadeza felina” (31). Cabendo assim ao óculo o papel de uma espécie de falha instigadora: é menos uma abertura ao mundo do que a possibilidade de distorcer, turvar, perverter e, até, de destruir esse mundo – para que, assim, o sujeito o possa assumir como verdadeiramente seu:

e eu um espectador privilegiado de tudo isto, gozando gozando e dir-me-ia feliz, porém o pressentimento de que o espectáculo era daqueles que a dada altura infligem interactividade com o estimável público (está no guião e não há nada a fazer), um pressentimento que de início julguei dever-se ao meu pessimismo crónico, à ideia gráfica que tenho da felicidade, uma curva à guisa de seno, de co-seno, sinusóide que vai acima e vai abaixo e que, estando em cima, abaixaria não tarda nada, [...] não era bonito um marmanjo da minha idade encolhido daquela maneira apenas porque atrás da porta do quarto uns passos vão e vêm, barulhentos na tentativa tão desesperada de não fazer barulho [...]: passos inscritos na ordem natural da minha vida (da minha morte: paz à alma espirituosa da dona Lurdes) (56).

As figuras que pelo óculo se avistam parecem continuar, no fundo, o desfile dessas outras figuras ilusórias que se desenhavam, outrora, na caverna de Platão. Mas se da gruta platónica não mais se dissociou a questão da alegoria, para António Gregório, pelo contrário, a intenção de fundo que anima o passar dos dias de *O Condómino* não

reclama quaisquer sobreinterpretações alegóricas ou estratégias de simbolização. Isto é, a misantropia do protagonista passa por querer ser apenas isso: um indivíduo misantropo, que faz e é o seu próprio absurdo, que agencia e consubstancia os horizontes de uma realidade, caindo desastrosamente no nosso mundo (enquanto leitores) sem quaisquer explicações, sem qualquer tipo de contexto que possa reivindicar conjeturas hermenêuticas ou lições de moral. Refere o autor:

Nada de parábolas. O livro é o que está aí. Não há sermão, não há moral, não há analogia sobre coisa nenhuma. Tudo o que for para lá do texto é da responsabilidade do leitor. [...] Embora obviamente não me esteja a comparar, procurei fazer o que fazem as grandes obras, as não datadas. Ou seja, oferecer uma grande margem para que o leitor se misture com elas, acrescentando-lhes as suas circunstâncias. É a diferença entre o entretenimento e a arte. Podes ter cem mil pessoas a assistir a uma obra de entretenimento do mesmo modo, mas não há duas pessoas que reajam a uma obra de arte de maneira igual. (*apud* Silva 2014: 39)

António Gregório justifica o anonimato da sua personagem como condição essencial para haver literatura (ou a necessidade de a lermos). De facto, não lhe sabemos o nome ou a idade, nem em que cidade fica o apartamento, nem a sua história de vida ou as motivações por trás deste retiro tão radical. “Quis que nunca se soubesse porque razão ele vive assim”, refere o autor; “Passou-me pela cabeça explicar o porquê. Mas a literatura é exactamente não explicarmos isso. Se tivesse explicado, estragava o livro” (*ibidem*). É precisamente a construção deste anonimato que potencia uma verdadeira despersonalização, disponível para atrair multiplicidades infinitas e singularidades soltas – neste caso, a atenção aos detalhes:

Se estivermos muito tempo no escuro, começamos a ver melhor na penumbra. Se estivermos em silêncio absoluto, começamos a ouvir o bater do nosso coração. Passou-se isso com o texto. Como não acontecia quase nada, a atenção aos pequenos acontecimentos ficou cada vez mais aguda (*ibidem*).

É legítimo, por isso, afirmar que o referido “meticuloso trabalho de inexistência” a que se presta este condómino para construir, mobilar e preservar o seu anonimato é indissociável do meticuloso trabalho exercido sobre a linguagem literária: não como veículo de uma história, mas enquanto meio expressivo, em si e por si mesmo (“A

história é um combustível barato que leva o livro para a frente, mas eu prefiro o que está para lá da história; ou seja, o trabalho de escrita, a linguagem”, *ibidem*). A linguagem, portanto, enquanto criação ou “repossibilitação” criativa, segundo Sousa Dias, uma espécie de vitalidade anónima, impessoal ou a-pessoal, absolutamente imanente na sua própria demência, mania ou vontade de poder autoafirmativa; a linguagem literária na condição de ser “*ontologicamente* instituinte” (Dias 2016a: 17) e, por isso, capaz de se exceder, de se libertar e visibilizar como um corpo com densidade, volume, criador de atrito e de repulsa, provocando fascínio, medo e o prazer de rir, sensação que, muito concretamente, parece estar em permanente ponto de ebulição ao longo desta novela.

Aliás, numa vertente bergsoniana, o riso e a comicidade são despoletados sempre que “há intromissão de um automatismo na vida” (*idem*: 22), isto é, sempre que, na sua imanência pura, sem intercessão humanamente cognoscente deste nosso enquistamento biopsíquico, espaciotemporal, etc., “a vida” se põe “a imitar, distraída de si, a rigidez dos comportamentos da matéria (o *lapsus linguae* como distração da linguagem, tropeção nas palavras)” (22-3); “[o] cómico é a mecanização da vida, é a vida, vista de fora, procedendo como um mecanismo” (*ibidem*). Em síntese: é a vida da linguagem, virtualizando-se aqui a sua autonomização, que se ri das coisas e *através* delas, através dos eventos, percalços e demais marginalidades comezinhas deste condómino. Um riso involuntário que é interior à própria linguagem, não explicável por ou decorrente de causas cómicas exteriores.⁷ Um riso da vida que atravessa a linguagem e que, assim, a eleva e espiritualiza: à vida e à própria linguagem.

Dois casos. O primeiro é um exercício de efabulação jocosa sobre o que sucederia numa casa de alterne com algumas das personagens do condomínio:

«Podiam ter ido às putas como tanta gente destes subúrbios vai.»

Não lhes terá calhado a prática na formação e desconhecendo o protocolo teriam vergonha de perguntar, coisas mínimas para ti mas para eles bichos de sete cabeças: que se diz ao entrar na casa?, olhe era uma puta se faz favor como na farmácia?, há catálogo e escolhe-se?, paga-se antes ou depois?, será falta de educação perguntar quanto é e prática correcta deixar discretamente o dinheiro na cómoda depois da cópula?, a puta, aliás, dorme depois da cópula? e, não sabendo a ordem de valores, deixando menos, vem o chulo atrás de nós como vi um dia, há muitos anos, o homem do talho de faca na mão atrás de uma senhora que se tinha esquecido de lhe pagar a

carne?, e, por outra, deixando a mais não nos tomarão por simplórios?, trata-se a puta por tu? ou diz-se senhora puta?, enfim, estas coisas. (Gregório 2014: 49-50)

O segundo prende-se com a possibilidade exasperante de o condômino se sentir perversamente manietado pelas duas personagens femininas (dona Lurdes e Beatriz) para cair numa emboscada. Em síntese: devido ao súbito rebentamento de um cano de água, a personagem vê-se aflitivamente obrigada a fechar, no exterior do seu apartamento, uma certa torneira do contador elétrico, o que proporcionaria à mesquinhez alheia uma indesejada “ressurreição relâmpago”. Eis o que se visibiliza, com a intervenção (feliz) de uma outra personagem, o condômino ex-bombeiro, com quem Beatriz passara a ter arrojadas aventuras sexuais:

a caminho da cozinha para mais um balde, a caminho da sanita pensando que estando eles [Beatriz e o condômino ex-bombeiro] copulando e a dona Lurdes ainda a um ou dois minutos do regresso, o momento seria óptimo para a manobra de fechar a torneira do contador, ai, do que me fui lembrar, estacando à ideia, a minha primeiríssima desta natureza maldita, meter parte de mim lá fora?, o balde baloiçando-me da mão e eu recuperado mas coxo a cumprir o desejo, balde despejado enquanto o outro enchia já, de mim para mim será isto toda a noite, ao olho-mágico vendo o nenhum movimento das escadas [...], eu todo torto forçando o campo de visão à direita onde não podia ver a portinhola do contador, suando e pensando que nem é preciso o corpo todo lá fora, um braço estendido chega e vá lá que a cabeça um instante a conduzir a mão, o filme curto do processo passando-me repetido dentro da cabeça, uma ressurreição relâmpago e pronto, eu morto outra vez como se nunca tivesse estado vivo, tão fácil [...], agora ou nunca, agora ou nunca e o estoiro como de rebentamento de bomba da porta da frente a abrir, o meu coração a parar, o condômino ex-bombeiro desgrenhado classicamente em debandada pós-coital – e um prodígio que não sei descrever sem comoção: enquanto metia as fraldas da camisa para dentro das calças deteve a subida (terei rumorejado no meio de tanto sofrimento?), aproximou-se, auscultou-me a porta como se fosse o meu peito, depois abanou a cabeça disse *Coitadinho coitadinho*, que não alinhava em sacanices, de mim para mim querem ver que o homem vai fechar a torneira?, e fechou-a e fechou-a e fechou-a, ai, obrigado amigo, que a foda te tenha sido boa, a ejaculação abundante, para ti a potência eterna, obrigado, obrigado, o silêncio de volta à casa vindo de uma ausência de séculos e se um dia eu circular, transeunte, juro jamais passar à beira de um peditório de bombeiros sem contribuir (Gregório 2014a: 114-116).

Mais do que desvios sintáticos (e não desfazendo), deparamo-nos com esmerados *desvarios* de sintaxe, algo que aspira a transcender qualquer ordem sintática ou

linguística, próximo de uma fremeça alegre e maníaca que atravessa os usos da língua, o seu refugio ainda vivo, numa zona de indiferenciação entre o falado e o escrito. Vem aqui ao caso, por exemplo, o que Gilles Deleuze afirma sobre a escrita enquanto experiência intensiva: “há qualquer coisa que tento sacudir, fazer mexer em mim, tratando a escrita como um fluxo, e não como um código” (2003: 18). Também neste plano, considere-se Céline, a propósito da exigência implicada no músculo do estilo: “atravessar a linguagem que temos, a escrita académica, para fazer dela uma coisa viva. [...] [É] necessário fazer a linguagem escrita passar através da linguagem falada” (1995: 118). Em modo programático: “Para haver criação é preciso um momento de delírio” (88) – momento que só com “um esforço enorme” permite à linguagem literária ir direita “ao nervo” ou “à emoção” (78).

O virtuosismo efervescente desta escrita manifesta-se no facto de dar a ver o “fulgor perceptivo” (Dias 2016a: 193) da experiência de um diálogo: a arritmia, a prosódia, a própria respiração como veículo informativo, a avalanche de gestos, a hesitação na voz, entrecortada pelo ímpeto de relato quase futebolístico (por exemplo, a injunção de peripécias que acompanham o frenesim sexual entre a dona Lurdes e o condómino ex-bombeiro, cf. Gregório 2014: 44-45), o lado improdutivo e não comunicacional de toda a comunicação, condutor de sinais, por vezes, tão ou mais expressivos que a linguagem verbal. Igualmente expressivo, neste aspeto, é o seguinte diálogo travado entre o condómino e o único amigo ou conhecido com quem ele fala, aparentemente (suspendendo-se, amiúde, a crença num absoluto dialogismo entre o narrador e si mesmo, qual novelo pessoalmente embrulhado para o lado de dentro). Cabe a esta hipótese tornar a novela mais verosímil, dado ser este amigo quem se responsabiliza, periodicamente, por abastecer o condómino de víveres. Destaque-se, à medida que se lê o excerto, o trabalho de visibilidade gráfica construída pelos espaços em branco, também eles coparticipantes na produção deste diálogo e nos efeitos de meta-referencialidade: a produção silenciosa de respostas é necessariamente uma forma de fabricar silêncios performativos, com gramática própria, como as pausas que se antecipam nos espaços intervalares, em branco, entre as três últimas falas.

«Tu usas este discurso para te excitares, não é?»

O que queres dizer?

«Não há factos, é tudo teu, folheias dentro da cabeça como a uma revista pornográfica – o que não deixa de ser uma capacidade e, por isso, meritório; mas soa tão mal.»

Achei útil para o ambiente da narração: sabendo para onde a história foi, quis ilustrar, embora fantasiando, a corrente perversa que corria subterrânea à superfície social do comportamento da Beatriz.

«Não há corrente perversa subterrânea numa mulher a encher a mão com os testículos do amante e a gostar de lhos chupar; é uma perspectiva, no fim de contas, pudica e sexista.»

A ideia era um crescendo, começando por uma prática sexual ordinária embora já com indícios de exacerbação.

«Deixa o crescendo onde está ou começo a achar que a perversão (bem vistas as coisas, quanto tempo passaste numa solidão tão extrema?) vem toda de ti. Queres mais chá?»

«Não dizes nada? Queres uma coca-cola?»

«Não é preciso amuar.»

«Ei.» (Gregório 2014: 102)

*

Save us from shotguns & fathers' suicides.
It all depends on who you're the father of
if you want to kill yourself

John Berryman, "Dream Song 235"

Come on rain down on me (the dust and the screaming, the yuppies
networking)

From a great height (the panic, the vomit, the panic, the vomit)

God loves his children

God loves his children, yeah

Radiohead, "Paranoid Android"

No que me diz respeito, pessoalmente, tudo o que fiz na vida foi levar até ao limite o que vós mesmos tivestes medo de levar nem que fosse até meio, tomando além disso a vossa cobardia por bom senso – o que vos consola e vos ilude. A tal ponto que, de todos nós, sou sem dúvida eu quem sai mais "vivo" disto tudo

Fiódor Dostoiévski, *Os Cadernos do Subterrâneo*

No final de *Os Cadernos do Subterrâneo*, o protagonista começa por se apresentar nestes termos: “Sou um homem doente... Sou um homem mau. Um homem repulsivo, é isso que eu sou. [...] Dói-me o fígado. Tanto melhor, pois que me doa ainda mais!” (2007: 13). Tal como o condômino, esta criatura brutal de Dostoiévski, com quarenta anos de idade, admite viver há vinte anos “metido no [seu] buraco”: “escarneço de mim próprio e [me] consolo com essa certeza, tão biliosa como inútil, de que um homem inteligente não pode tornar-se nada, só os parvos se tornam qualquer coisa” (15).

Eis o indivíduo que se põe à margem da sociedade, que se arroga o direito de dizer “não” ao *ter que* fazer parte – por atavismo de espécie, por natureza e cultura – das diversas constelações produtoras de sentido, de uma metafísica: seja isso o triângulo edipiano, seja até o próprio *agon* que anima a rebeldia *anti-establishment*, que supõe igualmente a integração num coletivo de forças, movido por esperanças e projetos. Trata-se, segundo Peter Sloterdijk, de fazer “do desconforto um princípio”, em direção à “inovação permanente”, porque “não vivemos da nossa herança mas da actualidade” (1999: 14) – no fundo, vive-se aqui a misantropia como radicalização do limite, forma extrema de fazer passar o desejo, para lá do princípio do prazer. Por outras palavras: se abdicamos da ideia de um deus que age por nosso intermédio, ou independentemente de nós, universal e impessoalmente, o nosso modo de existir na modernidade passou, portanto, a arrogar-se “[d]o direito de experimentar sem limites a [nossa] própria vida” (11). Sendo o indivíduo “o umbigo do mundo”, então “o mundo é tudo aquilo com que experimentamos até à fractura” (*ibidem*). Tornamo-nos *designers* de nós mesmos, munidos de uma “vontade de auto-intensificação” (12), capazes de engenhar novas formas de criar vida, assim como novos métodos de a destruir – e de nos autodestruirmos.

Quem se comportar sempre de maneira racional e autoprotectora privar-se-á de uma boa parte das coisas que há muito pertencem naturalmente aos nossos hábitos experimentais – este culto da velocidade sem limites, esta tendência absoluta para a intensificação em todas as coisas. Isto revela que nós queremos forçar as fronteiras da tolerância de si (mas também as cargas que fazemos a nossa velha natureza suportar) até ao limiar que necessariamente nos inspira uma profunda angústia. O processo do mundo, no seu conjunto, tem muitos mais pontos comuns com uma “party” de suicidários de grande escala do que com uma organização de seres racionais que visem a sua auto-conservação. (*ibidem*)

Atinge-se, assim, aquilo que o mesmo filósofo diz ser “a situação do ponto zero”, isto é, o retrato “[d]o indivíduo que [...] se põe entre aspas e se observa a si próprio, [que] estabelece não ser uma coisa massiva mas um espaço oco” (16).

Esta imagem do indivíduo que se autossuspende ontologicamente, “entre aspas”, ou seja, citando-se no lugar de um outro que diz (ainda que o dito seja dele), adquire uma visibilidade expressiva em dois filmes com características, aliás, bastante distintas (o que recusaria até, numa primeira aceção, qualquer tipo de aproximação teórica). Importa, porém, redimensionar a partir deles o modo “entre aspas” de existir – apetece escrever *(d)existir* – em comunidade e, segundo, individualmente, a partir da consciência aguda de uma só personagem. Respetivamente: *The Village* (2004, M. Night Shyamalan) e *Oslo, 31. August* (2011, Joachim Trier).

No primeiro, assistimos a uma comunidade que, a avaliar pela indumentária, pelos costumes, pelas tradições rurais, pela arquitetura, parece situar-se historicamente num período anterior à industrialização. Vivem cercados por um bosque interdito, em função do qual reiteram toda uma série de cláusulas imperiosamente seguidas: por exemplo, nunca exhibir “the bad color” – o vermelho – e, no que respeita ao bosque, jamais ousar atravessá-lo sob pena de se ser castigado por criaturas monstruosas, encapuçadas *de vermelho* (precisamente) e vagamente rosentas e javalinas, e que, fazendo jus ao temor e ao sublime, são denominadas como “aqueles cujo nome não dizemos”. Acontece que, na sequência de um crime local, pondo em risco a sobrevivência de um jovem adulto, a comunidade não tem escolha: terá que enviar alguém (missão que caberá a uma adolescente cega, noiva do vitimizado) a atravessar a floresta em direção às cidades, em busca dos medicamentos necessários. Sabe-se que as cidades são apresentadas como locais desprovidos de inocência e reiteradamente desaconselhados, reino da decadência moral, representando o avesso do estilo de vida, de esmaecido bucolismo, que se vai cultivando naquela aldeia geograficamente insituável.

O *twist* do filme, porém, é que essas cidades pertencem ao nosso tempo, enquanto espectadores: tudo o que estamos a assistir corresponde a uma ficção desenhada pela geração mais velha desta comunidade, a qual, desejando a todo o custo fugir das cidades para recalcar feridas incicatrizáveis (quase sempre associadas a um crime: um pai

assassinado, uma irmã brutalmente violada), decide fundar este microcosmos, para efeito de sobrevivência espiritual (um dos elementos mais velhos do grupo detinha poder económico suficiente para comprar ao Estado aquele território, vigiando-o continuamente para impedir que outros, vindos de fora, lá pudessem chegar; sabemos inclusive que até os aviões foram impedidos de sobrevoar o local).



Fotogramas do filme *The Village*.

A questão é que, mesmo quando no final tudo sugeriria a dissolução desta mentira comum, se sela um pacto entre as personagens para que permaneçam *enquanto* personagens até ao fim das suas vidas, mantendo incólumes o imaginário dos monstros na floresta, os pequenos rituais anacrónicos – em suma, a ficção de uma paragem no tempo, esse hiato onde julgam poder respirar e sobreviver melhor. Por outras palavras: onde podem existir em modo “entre aspas”. Na condição de o fim do mundo ser sempre fim do mundo tal como o conhecemos e, por isso, em permanente apocalipse anticlimático (sem o tal “*bang*” definitivo, mas sempre murmurado, como no célebre poema de T.S. Eliot), podemos, assim, dizer que *The Village* se realiza e consuma apocaliticamente, como que se encerrando num *bunker* a céu aberto.⁸

Por sua vez, o filme de Joachim Trier – *Oslo, 31. August* – recria na atualidade o enredo de *O Fogo-Fátuo* (1931), de Pierre Drieu la Rochelle. Numa cena brevíssima, que pode passar praticamente despercebida, uma criança, com pouco mais de dois anos, está

num parque da cidade com a mãe e, livre para andar um pouco em frente, põe-se aos chutos numa bola de plástico meio vazia. Percebe-se que o estampado da bola é o globo terrestre – e, implacáveis “máquinas antropológicas” que somos (Giorgio Agamben), assistimos àquilo e lemos metáforas, entrevemos alegorizações (a imagem como embuste, como cifra). Um menino, então, aos chutos numa bola que é o nosso planeta já meio espalmado, aos trambolhões pelo asfalto.

Agora vejamos como a cena subsiste com a exposição de outros quadrantes. Assistimos a isto a partir dos olhos de Anders (Anders Danielsen Lie), um ex-toxicodependente que, após dez meses de reabilitação, regressa à sua cidade e, entre outros afazeres, tem um encontro marcado com o seu melhor amigo. Ei-los num banco de jardim: o amigo tenta encorajá-lo a seguir com a sua vida, mesmo sabendo que a sua própria vida – despojadas todas as películas edulcorantes (casamento, filhos, os sucessos visíveis e os inconfessáveis insucessos, que só pela ironia ousamos nomear) – não serve de bom exemplo (o cinismo, contudo, é assumido). No entanto, por



Fotogramas de *Oslo, 31. August*

muito que o seu amigo insista em premissas – és bonito, interessante, tens uma família que te apoia, sabes escrever –, Anders (personagem que o ator assume com uma tensão absolutamente inquietante, de tão despojadamente familiar) está apenas a delongar aquilo que será o seu ato decisivo. Vemo-lo a confrontar o amigo com afirmações deste calibre: “Se um tipo se quer destruir, a sociedade devia permiti-lo”. Como o protagonista de *O Fogo-Fátuo*, sente que a única solução é o suicídio, “recurso dos homens com a mola roída pela ferrugem, a ferrugem do quotidiano [...]. [O] acto dos que não conseguiram levar outros até ao fim” (la Rochelle 2016: 131).

De facto, sabemos desde o início que Anders quer deixar de existir. O filme começa, aliás, com uma tentativa de suicídio; porém, ou calhou a Anders sobreviver (consequência de ter desistido de se querer matar), ou foi porque o lago onde

mergulhou amarrando-se a uma pedra consideravelmente pesada não era suficientemente fundo, ou a pedra suficientemente pesada. É curioso como, à semelhança da Terra no formato de uma bola, podemos tresler nessa pedra a condição *extime* da vida, o que nela há de inexcédível em relação a nós: não é tanto o facto de nós vivermos a nossa vida, mas é mais a circunstância de ela nos viver a nós. Portanto, Anders pode querer ver-se livre dela, mas a vida não quer ainda ver-se livre de Anders.

Sabendo-se de antemão o desfecho da história, eliminando-se assim qualquer tensão supérflua, é incrível o sentido de radical exterioridade – e o peso do vazio que aí se instiga – que tudo no filme tende a demonstrar, quase ostensivamente, sobretudo o tudo – ou os seus pequenos nada – que fica aquém dos propósitos basilares do enredo (adereços de cenografia, portanto). Roubando à personagem de Dostoiévski uma deixa que poderia perfeitamente ser dita *ipsis verbis* pela boca de Anders: “Meus senhores, garanto-vos que ter uma consciência muito desenvolvida é uma doença, uma doença no verdadeiro sentido do termo” (Dostoiévski 2007: 17); a doença de “sentir uma dor ainda maior perante a consciência da sua inutilidade” (20). É o desconforto angustiado, até mesmo o ridículo ou cómico-trágico que reside nessa indiferença ontológica diante do real, de vermos Anders à mesa com o seu amigo, mais a companheira deste, e o olhar rápido e desinteressado que o protagonista dá aos copos sobre a mesa, aos utensílios, ao despiste entre a tácita utilidade funcional das coisas e a obscuridade de não ver qualquer sentido nisso (o propósito de haver *isto* em vez de nada, seja um copo sobre a mesa, seja haver alguém a perguntar-*me* o que quero beber, seja a expectativa tácita de à pergunta se fazer seguir uma resposta, seja, enfim, haver civilização, ordem, nomes). “Então o teu amigo vem aqui visitar-te e pedir-te ajuda, e tu pões-te para aí a citar Proust?”, ironiza a companheira; “Pois, mas...”, consente o amigo, mais que sensível e sabedor quanto à ineficácia salvífica da literatura. No entanto, ainda assim: “...Proust é Proust”.

Há dois horizontes de leitura que me senti tentado a cruzar ao rever o filme e, em particular, os gestos do ator: um é de Maria Filomena Molder (que retoma uma ideia de Joseph Beuys), outro é de Peter Sloterdijk. De um lado, esta estranha clarividência que é alguém, de repente, constatar que vive, que existe, quando já tem vindo a viver e a existir desde há um tempo indefinido, para o qual não consegue fixar uma memória, uma hora,

uma qualquer singularidade. Apercebemo-nos, então, de que somos e estamos – ou que estamos a *ser sidos* e a *ser estados* –, lançados para uma “descontinuidade” ou um “desajustamento” que nos ultrapassa. Tentar responder a isto é o “estudo a que chamamos filosofia” (Molder 2003: 18).

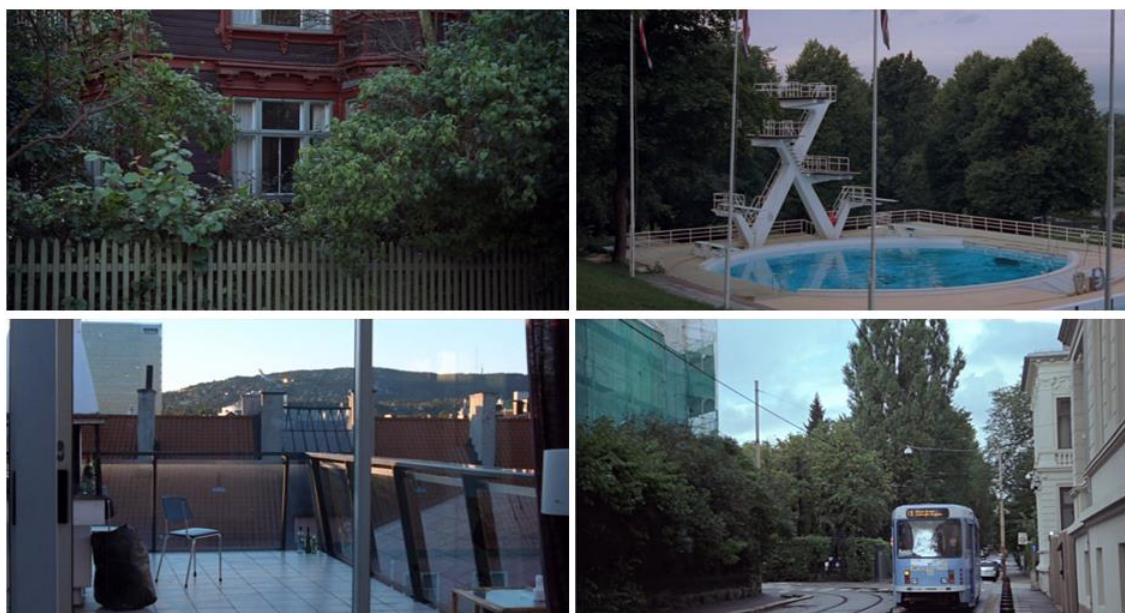
Do outro lado, Peter Sloterdijk, em *A Mobilização Infinita*: o animal humano não é, só porque nasce, uma instância viva, afiançada aprioristicamente pelo condão da ontologia. O animal humano, para poder *ser* humano, precisa primeiro de se esforçar, isto é, de conduzir a sua vida, e tal só se faz se, antes de a conduzir, ele *prometer* a si mesmo a vida, de maneira a contornar (mas sem nunca o superar inteiramente) “o estado de completa desorientação, impotência e perplexidade” em que fica quando nasce (2002: 122). No entanto,

[q]uando as mães tomam nos braços os seus filhos em pranto e lhes afiançam que está outra vez tudo bem, prometem-lhes mais do que será possível cumprir, mas também não podem deixar de lho prometer, se não quiserem, em má ocasião, deixar as crianças afundar-se na insegurança. Todos os indivíduos aprendem bastante cedo que a sombra projectada das promessas não susceptíveis de cumprimento incide sobre a vida humana e que da existência fazem parte não só o custeamento e a conduta da vida com base nas promessas cumpridas, mas também a conduta defeituosa e o custeamento errado da vida, devido à falta de apoio para aquilo que foi prometido (125).

Anders parece consubstanciar a indiscernibilidade entre a consciência de estar no mundo e a inconveniência assumidamente lúcida (com o que de atroz há nisso) de ter nascido e de se sentir obrigado a prometer a si mesmo uma vida que o vive a ele, desgastando-o, já sem a náusea de existir, mas com qualquer coisa posterior a isso (e por isso mais atroz): um insofrível abandono de tudo, um modo insuspenso de estar (de estar infetado, psicossomaticamente, com os males da própria época – uma “intoxicação voluntária”, cf. Sloterdijk 1999); ou “aquilo que vem a seguir ao desespero”, uma vida “pós-desesperada” (Sloterdijk 2002: 208).

Na sequência final do filme, vemos em desfile todos os locais por onde Anders passou nas últimas vinte e quatro horas: do lago inicial, onde a tentativa de suicídio fracassou, ao parque da cidade, com o mesmo banco em plano central, etc. Olhamos a paisagem sem Anders e, parece-me, a tal inquietude permanente deste adulto ao longo

do filme mais não é do que a expressão de uma morte anunciada. Como se ele próprio e tudo à sua volta, indivisivelmente, dos utensílios às amizades, não constituíssem senão uma só *vanitas*: não necessariamente uma lembrança ou uma meditação acerca do destino irreversível que é a morte (como sucede nos cestos de frutas maneiristas), mas a própria estase da finitude, a vida vista de fora (de nós), sem banda sonora. Podemos inclusive alargar este plano e fazê-lo incidir sobre o fim do mundo: uma representação do fim do mundo vem sempre em atraso, porque o mundo *já* acabou e nós nem sequer demos por isso. Como se a retórica do *pathos* e a consequência do sublime (com explosões e o pânico das massas hollywoodescamente orquestrado) já soassem a excesso de reatividade emocional, a *kitsch*, a um temor inautêntico – e daí a simplicidade quase budista destes planos finais, assente na qualidade dos objetos inobservados.



Fotogramas de Oslo, 31. August

Posto isto, estar aqui, neste banco de jardim, e não estar aqui, neste banco de jardim, é a mesma coisa, diferindo apenas o ângulo com que a subjetividade apreende o que filtra, nomeando o que lhe calha ver ou ter à mão. E, no fundo, *Oslo, 31. August* agencia-se, dá-se a ver, enquanto fim do mundo, ou como um mundo de fins: os lugares públicos (bancos de jardim, ruas, piscinas, varandas) parecem resistir e subsistir sem a presença de humanos, como se os dispensassem; são lugares que se anunciam já na qualidade de ruínas, de lugares de deserção. Como uma imagem que ficciona a possibilidade de não ser observada por nós, não medível nem apropriável pelo nosso

logos. Estamos aqui e não estamos aqui aos olhos da omnipresente indiferença do nada, de tudo, do que quer que de ontologicamente inexpressivo a linguagem consiga dizer (sim, isto é paradoxal). Tal como a bola da criança, o planeta chutado *para a frente* – uma imagem que não é mais a do tempo clássico, no sentido da sucessão empírica, da memória prospetiva (aprender com o passado para melhorar o presente, na euforia inscrita no progresso, etc.), mas antes “uma continuidade sem prazo que, a partir do *status quo*, se eterniza numa permanente e irrevogável auto-afirmação” (Sloterdijk 2002: 223); um mundo esgotando-se numa sucessão de “agoras” e, nessa medida, até “[a] ideia de que tudo acabe numa grande explosão em nada é mais assustadora do que a de tudo continuar assim para sempre” (*ibidem*).



Fotogramas de *Oslo, 31. August*

Mas como assim, “para sempre”? Que eternidade aqui se redesenha, *locus horrendus* amordaçado pelo próprio peso da liberdade na vida de todos estes horizontes subjetivos (o misantropo de *O Condómino*, o de Dostoiévski, a comunidade de *The Village* e o suicida de *Oslo, 31. August*)? Insisto: como assim, *para sempre*?

Por exemplo, talvez assim:

Ao anoitecer, saí para tomar ar. Doía-me a cabeça, andava-me à volta desde a véspera. No entanto, quanto mais a noite se aproximava e mais as trevas se espessavam, mais as minhas impressões se

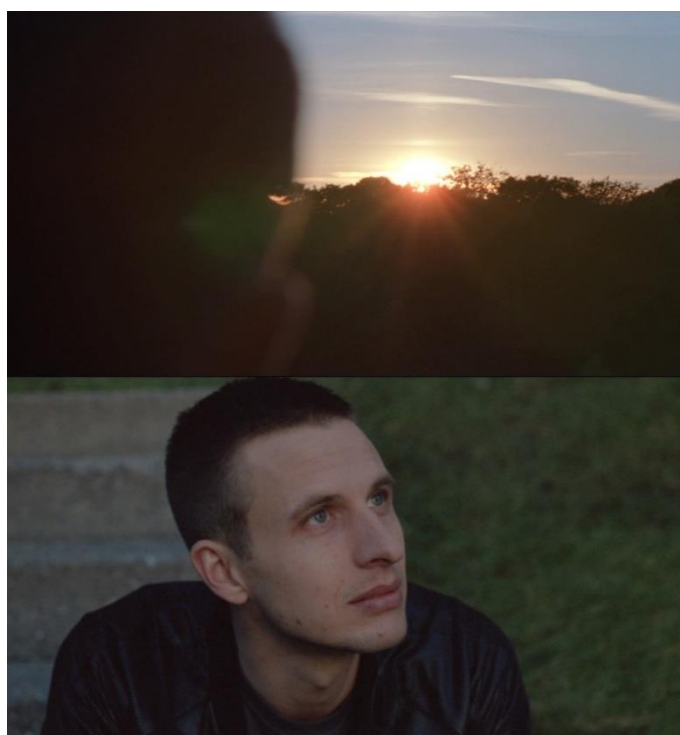
transformavam, se misturavam, e os meus pensamentos a par. Sentia algo que se recusava a morrer no fundo de mim, no fundo do meu coração, da minha consciência, que teimava em não morrer, que se traduzia numa angústia ardente. Arrastava-me pelas ruas mais frequentadas, as ruas comerciais, a Mechánskaia, a Sadóvaia, pelas redondezas do jardim Iussúpov. Sempre gostei de passear, sobretudo ao crepúsculo, por essas ruas, precisamente nos momentos em que as multidões se tornavam mais compactas – comerciantes, artesãos, caras quase raivosas de preocupação, regressando a casa depois dos trabalhos. Gostava dessa agitação barata, desse prosaísmo insolente. Dessa vez, a algazarra da rua enervava-me ainda mais. Não conseguia controlar-me, pôr em ordem os pensamentos. Qualquer coisa subia, subia sem parar do fundo do coração, doía-me, recusava amainar. Entrei em casa completamente acabrunhado. Como se tivesse, sei lá, um crime na consciência. (Dostoiévski 2007: 159-160)

Conjetura: Anders devém qualquer coisa parecida com aquilo que seria o protagonista de *O Condómino* se o imaginássemos a tomar a decisão de sair à rua pela última vez. Sem bandeiras, sem credos, sem nada. Sem a proteção do olho mágico, munido apenas pela feroz consciência de ver as coisas à sua volta já sem a densidade natural, empiricamente sensível, para ver delas sair a respetiva sombra. A natureza que está, de novo, “entre aspas”, “indistinta do ar geral que emoldura as coisas” (Gregório 2014a: 123). Foi precisamente com esse “ar geral” que se começou: um ar que se vai compactando, devindo irrespirável e impróprio, intoxicando-nos de medo, de paralisia, de informação, trucidando-nos com um niilismo ferozmente irreversível, imediatista, mais real do que o real, em função do qual parecemos desapaixonadamente intangíveis, digitalmente fugitivos, iguais a tudo, a todos e a nada. Se isto é o fim do mundo, quem nos garante que não é também o (re)começo?

O resto, já se sabe, é só rasto – que é, ainda assim, o haver *ainda* resto, *mais* resto, e assim sucessivamente: a resistência intransigente das coisas, dos corpos, dos fenómenos, face ao perigo suspeito das nossas invetivas para abrir labirintos, mesmo quando o chão parece raso e a vista se nos aclara desimpedida – os vários “crimes na consciência” que cometemos com e contra o mundo só por existirmos nele. É a tal gargalhada a-pessoal do universo, recuperando-se o apontamento bergsoniano na leitura de *O Condómino*: o riso do mundo rebentando com as nossas costuras, o modo destrambelhado como tentamos regular as nossas vidas a partir do caos – franzindo sobrolhos, encolhendo os ombros, lendo oráculos onde calha, e temperando-se, assim, o

desespero de haver dia a seguir à noite, ou a força irruptiva que se liberta de uma ou outra coincidência (ou do inquietante que é *haver* coincidências...). Mas é, talvez, o reconhecimento da nossa condição indefesa diante estas questões que continua a jogar-se de forma implacável – aqui, hoje e sempre (enquanto por cá andarmos, reconhecivelmente humanos, *humanoides*). Mais do que procurar respostas (escrutinando, na sua suposta clarividência, bálsamos apaziguadores que finjam libertar-nos destes estados ansiogêneos), continuemos a insistir nas perguntas, a exceder-nos, a exceder a nossa própria “problematicidade ou enigmaticidade” constitutiva (Dias 2016b: 80). Eis a potência do erro, a heurística da errância. Diante o fim do mundo, o próprio assombro do olhar e o emudecimento da língua assumem-se como filosofia e como filosofar até ao último segundo, até que se acabe irresoluvelmente a possibilidade de se pensar: *e se* [qualquer coisa].

É preciso imaginar Sísifo feliz, disse-o Camus – e não é também Anders que, no início do filme, carrega nos braços a sua pedra? O mesmo Anders que, antes de tomar a derradeira decisão sobre o seu destino, assiste ao nascer do Sol – e sorri?



Fotogramas de *Oslo, 31. August*

Bibliografia

Céline, Louis-Ferdinand (1995), *O Cão de Deus*, trad. e org. Alberto Nunes Sampaio, Lisboa, Hiena.

Deleuze, Gilles (2003), *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século.

Dias, Sousa (2016a), *O Riso de Mozart – música pintura cinema literatura*, Lisboa, Documenta.

-- (2016b), *Pre-Apocalypse Now – diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia*, Lisboa, Documenta.

Dostoiévski, Fiódor (2007), *Cadernos do Subterrâneo*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Biblioteca Editores Independentes, Lisboa, Assírio & Alvim [1864].

Gregório, António (2014), *O Condómino*, Lisboa, Língua Morta.

Miguel, Pedro (2014), “António chama o Gregório no fim do mundo”, *Preguiça Magazine*, <<http://preguicamagazine.com/2014/12/11/antonio-chama-o-gregorio-no-fim-do-mundo/>> (19/6/2017).

La Rochelle, Drieu (2016), *O Fogo-Fátuo*, trad. e apresent. Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar [1931].

Molder, Maria Filomena (2003), *A Imperfeição da Filosofia*, Lisboa, Relógio D'Água.

Shoard, Catherine (2011), “Michael Shannon: ‘I’m not trying to exorcise any demons’”, *The Guardian*, <www.theguardian.com/film/2011/nov/30/michael-shannon-hard-sleeping-night> (19/6/2017).

Shyamalan, M. Night (2004), *The Village*, Touchstone Pictures, Lusomundo Audiovisuais.

Silva, José Mário, “Escrever para largar lastro”, *Atual*, 27/12/2014, 38-39.

Sloterdijk, Peter (2001), *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*, trad. Cristina Peres, Lisboa, Fenda.

-- (2002), *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da cinética política*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio D'Água.

-- (2011), *Crítica da Razão Cínica*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio D'Água.

Trier, Joachim (2011), *Oslo, 31. August*, Motlys/Don't Look Now, Alambique.

Diogo Martins é licenciado em Estudos Portugueses. Em 2015, concluiu o doutoramento em Ciências da Literatura, no ramo da Teoria da Literatura, com um projeto intitulado *The Greener Grass: da autorrepresentação em Alanis Morissette*. Em setembro de 2017, iniciou um projeto de pós-doutoramento, financiado pela FCT, no sentido de explorar o autorretrato literário na obra de Rui Nunes.

NOTAS

¹ Retirado da página de Facebook de Vasco Pimentel, com data de 3-5-2017; a notícia pode ser consultada aqui: www.gaytimes.co.uk/news/71116/chechnyas-police-telling-parents-kill-gay-sons-theyll/.

² “Tudo pode tornar-se notícia, tudo está disponível. [...] [T]udo se integra numa linha uniforme, em que a uniformidade produz também a equivalência e a indiferença” (Sloterdijk, 2011: 388);

Todos os dias temos de reivindicar de novo o direito natural de não aprender milhões de coisas. Os *media* velam por que eu não tenha de recorrer a isso; e, simultaneamente, velam também por que milhões de notícias estejam prestes a atingir-me e eu não tenha de olhar para um título mais do que um instante sem que outra indiferença tenha conseguido atingir a minha consciência. Se conseguir atingir a minha consciência, leva-me também a ter de marcar em mim uma indiferença cínica relativamente à informação que me chegou. Hiperinformado, registo que só posso encolher os ombros ante a maior parte das coisas, pois a minha capacidade de participação, de revolta ou de co-reflexão é mínima relativamente ao que se me propõe e me lança apelo (394).

³ Disponível aqui: <www.youtube.com/watch?v=9SBNCYkSceU> (19-6-2017).

⁴ Natural de Leiria, António Gregório (n. 1970) publicou ainda a coletânea de contos *Uma História de Desamor Treze Vezes* (Ambar, 2005) e o livro de poesia *American Scientist* (Quasi Edições, 2007).

⁵ Do poema “BWV 988”, o último de *[sic]* (Assírio & Alvim, 2002).

⁶ Numa entrevista, à interpelação “De que fala o teu livro, *O Condómino*? É um antro de maus vizinhos?”, o autor responde: “Fala, creio, sobre o fim do mundo (no sentido vasco-santanista da expressão: fins de mundo há muitos, seu palerma). E reparo agora – fui ver por acaso – que termina com a palavra ‘mamada’. Que bonito *trailer*” (Gregório 2014b).

⁷ Sousa Dias desenvolve estas observações no ensaio “O riso de Mozart”, partindo da gargalhada insolente do compositor austríaco que, segundo a perspetiva de Salieri, o seu rival no filme *Amadeus*, de Milős Forman (1984), seria o próprio escárnio de Deus saindo pela boca de Mozart, atormentando assim Salieri até ao fim dos seus dias (cf. Dias 2016a: 18-25).

⁸ Outro filme a ter neste horizonte é *Take Shelter*, de Jeff Nichols (2011), mais expressivamente direto na exploração da tónica apocalíptica. Destaque-se o hiato existencial cerzido pela presunção de paranoia do protagonista (um excelente Michael Shannon) e a impossibilidade de se lutar contra medos e intuições inexplicáveis (como quem diz: *já não sei se acredito naquilo que julgo sentir, mas também não consigo voltar atrás*) – hiato que se realiza manifestamente ao longo de uma sequência final altamente tensa, durante a qual ele, a esposa e a filha se refugiam no abrigo subterrâneo – um *bunker* – que o protagonista construiu, à revelia de todos, crente na iminência de uma tempestade catastrófica. “If you don’t believe there’s some organising principle, or somebody up in the sky pulling the strings”, afirma o ator, entrevistado durante a promoção do filme, “then it can be very stressful. And nature itself is very arbitrary – it’s not malevolent or benevolent; it doesn’t even know we’re here” (cf. Shoard 2011).

O fim da nostalgia — o irrepresentável em *period drama*

Helena Lopes

Politécnico do Porto

Resumo: O desencanto do público perante a representação de um crime sexual em *Downton Abbey* enceta uma reflexão sobre os elementos que transgridem o decoro do chamado *period* ou *costume drama* ao sabotarem um pacto de recepção assente na gratificação de um sentimento de nostalgia que se manifesta particularmente em épocas de crise. Caracterizado por um conservadorismo ideológico patente na noção de *heritage*, o género atravessou uma recente modernização mediante a inclusão de temas de género e identidade sexual subsumível no conceito de *post-heritage*, cujos limites e lacunas se procuram identificar.

Palavras-chave: Nostalgia, *period drama*, *heritage*, *post-heritage*, fetichismo, classe

Abstract: The voiced disenchantment with the representation of a sex crime in *Downton Abbey* triggers a reflection on the elements that breach the decorum of so-called *period* or *costume drama* by undermining audience expectations based on the gratification of a sense of nostalgia that arises particularly in times of crisis. Characterised by an ideological conservatism tackled by the notion of *heritage*, the genre has undergone a recent modernisation through an inclusion of gender and sexual identity issues which gave rise to the idea of *post-heritage*, whose limits and blind spots we seek to identify.

Keywords: Nostalgia, *period drama*, *heritage*, *post-heritage*, fetishism, class

Na noite de 6 de Outubro de 2013, uma peripécia inesperada ameaçou extinguir o mundo sanitário, sacarino e nostálgico de *Downton Abbey* (2010): a violação de uma das mais queridas personagens, a criada Anna Bates, interpretada por Joanne Froggratt. Embora a sequência não seja tão explícita como as que encontramos recorrentemente noutros géneros audiovisuais, a representação de um crime sexual em *Downton Abbey* provocou mais de quatrocentas cartas de reclamação por parte dos fãs, deixando a produtora ITV ameaçada por um processo legal e o criador Julian Fellowes acusado de recorrer a violência sexual gratuita para incrementar audiências em declínio, pactuando com uma forma de *sexploitation*. Nas palavras de um crítico do *Washington Post*, “The show had been a guilty pleasure. Now the pleasure is, if not gone altogether, certainly muted” (Haim 2014). Permanece aberto um ainda necessário debate coletivo em torno das consequências ideológicas da representação da violência, nomeadamente sexual, em particular quando é dirigida a mulheres e outras minorias, quer no domínio da cultura de massas – pensemos por exemplo nos videojogos –, face à qual se tem articulado o receio de a ubiquidade e linearidade do *medium* dessensibilizarem o consumidor em relação aos comportamentos representados, encorajando a emulação, quer no contexto de objectos artísticos. Porém, hoje interessa-me sobretudo de que forma o ultraje subjacente à recepção de uma peripécia que traiu tão ostensivamente o horizonte de expectativas de um público pode ajudar-nos a identificar as convenções e limites do chamado *period* ou *costume drama*. Parece-me significativo que a figuração do abuso sexual de um membro de uma classe social vulnerável, prática que sabemos infelizmente comum na época eduardiana, tenha transgredido o pacto de recepção de forma mais escandalosa do que a morte de parto da aristocrata Sybil, tragédia que emula igualmente uma realidade coeva. Ocorrendo no *downstairs* dos criados ao mesmo tempo que uma performance musical decorre no andar de cima, o crime recebe como banda sonora “O mio babbino caro”, uma ária de Puccini emblemática da adaptação Merchant/Ivory de *A Room with a View* (1985), de título sintomaticamente traduzível por “Oh meu querido paizinho”. Esta citação paródica parece explicitar a deliberação de Fellowes em emancipar-se da tradição de *period drama* conhecida por *warm bath*, que Benjamin Poore define como “programs for recessionary, uncertain times where viewers can immerse themselves in the comfort of a familiar, settled community located in the past”

(2015: 72). Até este incidente, o seriado inscrevia-se de forma cumulativa na tradição de drama histórico, iniciada nos anos 80, que Raphael Samuel apelidou de “Thatcherism in period dress” (1996: 290) e que Andrew Higson etiquetou criticamente de *heritage drama* (2003). O *heritage* caracterizar-se-ia por um leque de actores ingleses de treino dramático clássico, pela preponderância diegética das classes aristocráticas e por um fascínio pela propriedade privada filmada em planos de grande escala e ritmo de montagem lento (cf. Hockenhull 2015: 196), de forma a gratificar uma nostalgia colonialista do Império Britânico. Higson considerou este género uma sistemática fetichização do passado anterior à II Grande Guerra com vista à exportação, nomeadamente para o mercado americano. 1945 marcaria assim o fim de um mundo em relação ao qual podemos experienciar nostalgia. Este fetichismo assenta frequentemente na visibilidade plástica e por vezes até na saliência narrativa de práticas e adereços anacrónicos em relação ao tempo de recepção. Como sugere Tom Bragg (2015: 27), a forma como a ficção histórica audiovisual reifica objectos de consumo de época para produzir uma impressão de autenticidade constitui uma tradução intersemiótica da indulgência descritiva do romance histórico. A tangibilidade dos objectos representados como condição de um protocolo de realismo foi celebrenemente historicizada por John Berger, que a radica na pintura a óleo, enfatizando a sua sobrevivência na cultura de massas contemporânea:

What distinguishes oil painting [...] is its special ability to render the tangibility, the texture, the lustre, the solidity of what it depicts. It identifies the real as that which you can put your hands on. [...] Thus painting itself had to be able to demonstrate the desirability of what money could buy. And the visual desirability of what can be bought lies in its tangibility, in how it will reward the touch, the hand, of the owner. (Berger 1972: 88, 90)

Berger reconhece uma enorme continuidade entre várias estéticas cultas e populares desde o Renascimento no que diz respeito à sua optimização dos recursos de um *medium* para incrementar a tangibilidade dos objectos representados. Se na pintura a óleo quinhentista a saliência dos adereços permitia aos retratados ostentarem o seu orgulho na posse de sinais exteriores de riqueza, ao mesmo tempo que consagrava a sua condição de propriedade privada, a publicidade contemporânea empregaria uma

estratégia de reificação semelhante para tornar as mercadorias desejáveis para consumo. Ao mesmo tempo que incrementa o zelo pela propriedade privada, a fetichização da mercadoria no caso de *Downton Abbey* está em dívida para com uma glorificação da posse de artigos de luxo que gratifica o fascínio do público de classe média por um tempo e espaço social que lhe estão materialmente inacessíveis. Outro objecto de fetichismo no *period drama* particularmente patente no desempenho dos actores de *Downton* é os vincados maneirismos de posições sociais extintas. Como observa Giorgio Agamben em “Notes sur le geste” (1991), quando uma classe social se sente ameaçada de extinção, exagera os seus maneirismos. Este esforço inglório de reivindicar o estatuto perdido redundando na expressão e no reconhecimento dessa perda. Agamben analisa este paradoxo na literatura, ressaltando que os *media* audiovisuais são os mais favoráveis à sua representação, na medida em que neles o movimento é particularmente eloquente: “Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche de se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte. [...] Le cinéma a pour élément le geste et non l'image” (Agamben 1991: 33-34).

A nostalgia do *period drama* é, no fundo, a de um passado que nunca o foi, constituindo um produto marcadamente idealizado de códigos de representação hiperbólicos.

O prazer vicariante e escopofílico proporcionado pela representação fabulada de um cronótopo em que noções conservadoras de propriedade e ordem social eram historicamente indisputadas e desculpabilizadas visa produzir um desejo nostálgico que trai a congruência estrutural destes valores conservadores com o *ethos* do espectador contemporâneo. Explico-me: só é possível activar a nossa saudade de mundo ultrahierarquizado e paternalista anterior a 1927, no caso de *Downton Abbey*, se o espectador contemporâneo continuar apegado a estas noções de estratificação, ainda que já não sejam de contorno aristocrático e feudal. Por outro lado, assegurar esta distância de grau, mas não de natureza, proporciona ao espectador contemporâneo o consolo e a ilusão de se pensar historicamente superior. Como observa Lucy Brown: “for all the delight in watching a program where everyone knows their place, there is a certain satisfaction to be gained from the belief that *we* are better than *them*” (2015: 272). A nostalgia do *period drama* funda-se portanto numa dinâmica de continuidade e

diferença, exigindo distância necessária para inspirar cobiça, mas igualmente uma continuidade que assegure mecanismos de identificação.

A aceitarmos que esta estirpe de nostalgia visa sempre universos sócio-económicos que imaginamos superados – embora não o estejam assim tanto, ou despertariam apenas a curiosidade distanciada com encaramos a alteridade do exótico – , quais serão as condições históricas propícias ao interesse pelo género? Colin McArthur situara a emergência dos vários momentos popularidade do *period drama* em períodos de conturbação e insegurança política no tempo da recepção:

It seems reasonable to suppose that a society going through a period of transition and finding it immensely painful and disorientating will therefore tend to recreate, in some at least of its art, images of more (apparently) settled times, especially times in which the selfimage of the society as a whole was buoyant and optimistic. (1978: 40)

Na esteira de McArthur, Lucy Brown (2015: 272) atribui o sucesso de *Downton Abbey*, transmitido entre 2010 e 2015, à recessão económica produzida pela crise financeira de 2008. Nas palavras de Leggott e Taddeo:

the strictly stratified, ordered world of Downton was a fortuitous tonic for audiences in “austerity” Britain, alive to prominent debates about economic difficulty, social disorder, and stoicism in the face of adversity. (Leggot / Taddeo 2015: xviii)

Estaremos então perante um género iminentemente reaccionário que alimenta o conservadorismo do seu público? É esta a perspectiva de Katherine Byrne, quando sintetiza: “The most severe view of heritage film, then, suggested that they gave a superficial, sanitized, and nostalgic view of a vanished world and *undermined the positive social change that had removed it*” (2015: 178; ênfase meu).

Esta crença generalizada foi disputada por Claire Monk (2001) que, focando-se em *period drama* dos anos 90 até aos nossos dias, propõe o conceito de *post-heritage drama*. Monk defende que o género tem inserido preocupações anacrónicas com identidade sexual e género que activam mecanismos de identificação junto de públicos contemporâneos. Em *Downton*, há um criado *gay* que vive a sua sexualidade dentro dos repressivos limites da sua época, chegando a sujeitar-se a tratamentos dolorosos. Na

medida em que inspira debate em torno de questões fraturantes, *Downton* aparenta operar um certo revisionismo da noção clássica de *heritage*. Como o próprio Andrew Higson admite, “Nostalgia [...] does not necessarily speak from the point of view of right-wing conservatism. It [...] can also be used to comment on the inadequacies of the present from a more radical perspective” (1996: 238; ênfase meu).

A emancipada aristocrata Mary Crawley, que chega a ocupar-se dos negócios de família, pode ser encarada como o protótipo de uma mulher moderna. Mas o seu aventureirismo romântico, oferecendo embora matéria diegética para bastantes facécias, subsume-se na busca de um *Mr. Right* austeniano com quem possa celebrar um casamento monógamo que tenha como teleologia a transmissão de propriedade. Mais transgressivos seriam os percursos das suas irmãs Sybil, que casa fora da sua classe, ou Edith, que obtém um cargo de chefia no jornalismo. O protagonismo da glamorosa Mary no seriado e o favoritismo do público pela personagem de Michelle Dockery sugerem a ambivalência criticada por Leggott e Taddeo na representação da mulher no *period drama*: os espetadores preferem as personagens femininas que adquirem progressivamente alguma independência sem chegar a rivalizar com os homens, desde que retenham uma retrógrada graça e elegância de aspeto e maneirismos (cf. Leggott/Taddeo 2015: xviii). Não será por acidente que a professora trabalhista que se imiscui em *Downton* seja caracterizada pela boçalidade de maneiras sociais e perfídia moral, e os esforços da aprendiz de cozinha Daisy para se instruir com ela no domínio da formação contínua envoltos em registo cómico. No entender de Andrea Wright, mesmo as produções mais recentes de *period drama* “fail to offer consistently progressive roles for women and reiterate rigid class structures. Female roles are often compromised and even trivialized, thus indicating an ambivalent attitude toward female empowerment” (2015: 243).

Existe portanto em *Downton* uma incorporação de questões de género e identidade sexual suficientemente anacrónica para galvanizar a atenção de públicos contemporâneos, mas será o seu tratamento diegético particularmente progressista? Por seu turno, a diversidade étnica, em que vários objectos de *post-heritage* têm vindo a investir, encontra-se sub-representada no universo *wasp* de *Downton*. No que diz respeito a classe, factor em relação ao qual o *post-heritage* não reclama particular

inovação, há pouco mais do que a dolorosa mobilidade social do motorista Branson que casa com uma das filhas dos aristocratas Crawley, acabando, por um lado, mal assimilado pela família aristocrática, e, por outro, desencorajado de concretizar as suas utopias políticas revolucionárias na Irlanda. Que lhe sirva de lição. Peripécias episódicas de casamentos interclassistas servem apenas para fortalecer a lógica de colaboracionismo de classe que preside a *Downton Abbey* garantindo a felicidade absolutamente codependente do *upstairs* e *downstairs* da mansão Crawley, visto que todas as arduidades da criadagem acabam por ser solucionadas pelos recursos e benevolência dos aristocratas, em particular – pasme-se – pelo patriarca. Não obstante uma cosmética proto-modernização a nível de questões de género e orientação sexual que são bem recebidas porquanto preenchem a agenda política do nosso presente, o verdadeiro fim do mundo encantado do *period drama* seria a exploração historicista ou presentista das dinâmicas evolucionistas de classe que guiaram o processo histórico que nos traz ao presente democrático da recepção destas ficções. Os poucos *period drama* que se atrevem a dar protagonismo às classes trabalhadoras como *The Mill* (2013), fazem-no, geralmente, a expensas da sua popularidade junto do grande público. A fórmula de sucesso exige, então, que um tópico tão frutífero no âmbito da ficção histórica como a revolução de classes seja relegado para pano de fundo enquanto elemento de cor local ou escamoteado através da assimilação pacífica e faseada de indivíduos excepcionais que conquistam mobilidade social em virtude do seu mérito privado, nomeadamente na série *Mr. Selfridge* (2013). O retorno dos reprimidos por sistemas de classe constitui um tabu maior para o *period drama* convencional do que a representação de violência interpessoal que chocou os espetadores de *Downton Abbey*.

Numa sequência da mini-série *Parade's End* (2012), de Susanna White, uma adaptação dos romances de Ford Madox Ford por Tom Stoppard, uma família de classe privilegiada vê o fim do mundo anunciado numa proposta trabalhista do início do séc. XX para a criação de um serviço de saúde público para as classes trabalhadoras. O facto de os próprios representantes legais dos criados, a *Association of Domestic Servants*, se oporem ao serviço público, preferindo que os empregadores se encarreguem desse cuidado, também é remanescente da codependência observada em *Downton Abbey*. Esta sequência parece-me exemplar de um conservadorismo social que é relativamente

endógeno ao género do *period drama*, na medida em que permeia não só produtos de consumo de massas como *Downton Abbey* mas também, e neste caso de forma auto-consciente e auto-reflexiva, objectos mais narrativa e esteticamente sofisticados como *Parade's End*, que se inserem no que Robin Nelson (2007) catalogou de *high-end drama*.

A sub-representação e o conservadorismo da abordagem de assuntos de classe durante a modernização do *period drama* em relação a outros conceitos nómadas como género, identidade sexual e etnia talvez não seja surpreendente se considerarmos que o tópico tem sido igualmente relegado para os bastidores da nossa ágora política e até agenda académica. Os limites e as lacunas do *period drama* podem ser interpretados como espelhando a nossa própria dificuldade em lidar com certos tópicos no presente. Continuariam então pertinentes as reservas de Robert Hewison em relação à indústria do *heritage*, que lhe parece sintomática de uma Grã-Bretanha incapaz de encarar o futuro porquanto obcecada com o passado: “if the only new thing we have to offer is an improved version of the past, then today can only be inferior to yesterday. *Hypnotised by images of the past, we risk losing all capacity for creative change*” (Hewison 1987: 10; ênfase meu).

Permanecendo espartilhado por códigos de decoro atávicos cuja transgressão suscita, como procurei exemplificar, acesa polémica, o fracasso demonstrado pelo *post-heritage* em efectivamente modernizar-se assinala o impasse de um momento histórico em que as velhas ferramentas estéticas deixaram de ser operativas para representar uma realidade em transformação. Tendo embora passado a somatizar diversas ansiedades em relação ao presente, a indústria da nostalgia que floresce, como vimos, de épocas de crise, parece-me continuar a caracterizar-se por uma incapacidade de representar o progresso ou projetar utopias, o que reflecte o sentimento de impotência do seu público perante o futuro.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1991), "Notes sur le geste", *Trafic*, 1, P.O.L., 31-36.

Berger, John (1972), *Ways of Seeing*, Londres, Penguin.

Bragg, Tom (2015), "History's drama: narrative space in 'Golden Age' British television drama" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 23-36.

Brown, Lucy (2015), "Homosexual lives: representation and reinterpretation in *Upstairs, Downstairs* and *Downton Abbey*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 263-274.

Byrne, Katherine (2015), "New developments in Heritage: the recent dark side of *Downton 'downer' Abbey*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 177-190.

Haim, Joe (2014), "*Downton Abbey* recap: an unthinkable act changes the tenor of the show," *Washington Post*, 12 January 2014, <www.washingtonpost.com> (10/10/2017).

Higson, Andrew (2003), *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford, Oxford University Press.

Higson, Andrew (1996), "The Heritage film and British cinema" in AA.VV., *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Londres, Cassell, 232-248.

Hewison, Robert (1987), *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, Londres, Methuen Publishing.

Hockenhull, Stella (2015), "Experimentation and Post-heritage in contemporary TV drama: *Parade's End*", in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 191-204.

Leggott, James / Taddeo, Julie Anne (2015), "Introduction" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, xvi-xxx.

McArthur, Colin (1978), *Television and History*, Londres, British Film Institute.

Monk, Claire (2001), "Sexuality and Heritage", *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, Londres, British Film Institute.

Nelson, Robin (2007), *State of Play: Contemporary "High End" TV Drama*, Manchester, Manchester University Press.

Poore, Benjamin (2015), "Never-ending stories? *The Paradise* and the period drama series", in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 67-78.

Samuel, Raphael (1996), *Theatres of Memory. Past and Present in Contemporary Culture*, Londres, Verso.

Wright, Andrea (2015), "This wonderful commercial machine: gender, class, and the pleasures and spectacle of shopping in *The Paradise* and *Mr.Selfridge*" in AA.VV., *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from The Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield, 235-248.

Helena Lopes é professora no Politécnico do Porto, foi bolsreira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e membro da equipa organizadora de tertúlias "O que Arde Cura". Publicou artigos em periódicos como *As Artes entre as Letras* ou o *Jornal das Letras, Artes e Ideias* e ensaios em antologias, nomeadamente *Jovens Ensaístas Lêem Jovens Poetas* (2008) e *Relational Designs in Literature and the Arts* (2012), editado pela Rodopi. Colaborou ainda em *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (2009) e apresentou mais de uma dezena de poetas portugueses contemporâneos em diversos eventos culturais.

AD/DA

João Pedro Costa

Instituto de Literatura Comparada

Resumo: Partindo do processo de conversão analógico-digital das *The Disintegration Loops* (2012) de William Basinski, propõe-se com este texto uma reflexão em torno de algumas consequências da recente evolução das técnicas de gravação e comunicação sonora no intuito de sugerir uma leitura da obra de Basinski como uma promissora síntese entre o analógico e o digital.

Palavras-chave: William Basinski, *The Disintegration Loops*, analógico, digital, música, ruído

Abstract: Based on the analogue-to-digital conversion of William Basinski's *The Disintegration Loops* (2012), we will propose with this essay a series of observations regarding the recent evolution of sound recording and communication techniques that ultimately suggests that Basinski's work can be interpreted as a promising synthesis between analogue and digital.

Keywords: William Basinski, *The Disintegration Loops*, analogue, digital, music, noise

Na década de 80, uma das actividades predilectas de William Basinski consistia na gravação em fita magnética de excertos musicais difundidos pelas estações de rádio nova-iorquinas. Esses registos eram uma parte fundamental do seu processo criativo, funcionando como matéria-prima para a criação de temas ambientais e minimalistas.

Perante a vastidão do crescente arquivo, não surpreende que uma parte substancial acabasse por não ser utilizada ou caísse no esquecimento. No Verão de 2001, Basinski encontrou por acaso uma série destas gravações que consistiam em *loops*, ou repetições, de pequenos fragmentos musicais que tinha construído duas décadas antes a partir de gravações de uma estação de rádio cuja programação se dedicava ao *easy-listening*: indolentes temas instrumentais ou orquestrais escolhidos pelos DJs para, supostamente, induzir sensações meditativas ou de relaxamento nos ouvintes. Preocupado com a sobrevivência física do material redescoberto, Basinski resolveu transferi-lo para um suporte mais moderno. Para isso, iniciou um processo de conversão analógico-digital, conectando o computador ao leitor electromagnético de forma a gravar em CDs a reprodução dos *loops*. Foi só então que se apercebeu de que, durante as quase duas décadas em que as fitas permaneceram guardadas em caixotes, a fina camada de ferrite se tinha gradualmente descolado da película de plástico e, ao reproduzir as fitas, a mesma se soltava e transformava em poeira que se acumulava nas cabeças do leitor (Pereira 2003). Se, por um lado, o processo de conversão apagou o precioso conteúdo do seu arquivo e inutilizou o suporte de gravação (ficando apenas com rolos de película plástica sem qualquer camada electromagnética), por outro, deu origem não a uma cópia do original mas a uma série de ficheiros áudio digitais que documenta o efeito sonoro da progressiva destruição física das gravações analógicas.

Para um ouvinte como eu, o resultado é simultaneamente belo, opressivo e melancólico: ouvir repetidamente a vagarosa e aleatória desintegração dessa música é uma experiência aproximável à visão da barra do Douro a ser inundada pelo nevoeiro matinal. A fruição de ambas está ancorada na imprevisibilidade de uma lenta e extensa progressão que constantemente oscila entre a repetição e o desaparecimento de estímulos que ora anestesia, ora revigora os sentidos.

Repetição e fragmento. É difícil para mim falar destes dois termos sem de imediato recordar as palavras de Vergílio Ferreira sobre a *diferença* entre uma repetição e o objecto repetido:

Uma só gota de água que ouçamos de noite numa torneira não nos impede de adormecer. Mas se ela se repete, teremos de ir ver o que se passa para podermos dormir. Porque a exacta repetição teve em si uma diferença que nos forçou à insónia. (1992: 212)

Na música, é relativamente comum proclamar uma divisão fundamental entre *variação* e *repetição*. A realidade, no entanto, é que ambas coexistem na música, da mesma forma que são inseparáveis na natureza. Tudo o que tendemos a classificar como *variação* (a sonata, a sinfonia, o jazz) inclui repetição; e tudo o que apodamos de *repetição* (o minimalismo, o *reggae*, o *dub*, o *techno*), inclui variação. Até o exemplo mais refinado do que podemos considerar repetição na música, quando ouvido com a mesma atenção que Vergílio Ferreira devota ao som das gotas que caem de uma torneira, revela ser o oposto da definição de *repetição* nos dicionários: uma avalanche de diferenças subtis que exige a concentração do ouvinte (Ratliff 2016: 14). Assim, ao converter o seu arquivo analógico para digital, Basinski procedeu igualmente à metamorfose de uma matéria-prima *easy-listening* para um produto que exige *hard-listening*.

Este último aspecto é crucial para afinar a forma como estas conversões analógico-digitais de Basinski têm sido filiadas na tradição minimalista e ambiental. No ensaio “Music as a gradual process” que Steve Reich escreveu para a folha de sala do seu célebre concerto em Maio de 1969 no Whitney Museum de Nova Iorque, a música minimalista é definida como um gradual processo mecânico que possibilita uma audição atenta e detalhada. Esse mecanismo possuiria igualmente um elevado grau de *indeterminação*, na medida em que, após ter sido calibrado e despoletado, o mesmo se desenrola autonomamente sem a necessidade de uma posterior intervenção humana (Reich/Hillier 2002: 34-35). A beleza accidental dos *loops* de Basinski enquadra-se definitivamente neste espectro minimalista, na medida em que o seu processo de criação é não apenas indissociável como *coincidente* com a música que origina. O seu enquadramento na tradição ambiental, cujo filão remontará à *musique d’ameublement* de Eric Satie (Dillon 2013: 193), é porventura mais problemático, na medida em que o critério não reside na sua produção, mas na sua *recepção*. A famosa definição de Brian Eno, no entanto, resolve em grande medida esta dificuldade ao colocar a tónica na sua *ambiguidade* receptiva: a música ambiental é toda aquela que acolhe e fomenta diferentes níveis de atenção auditiva sem privilegiar nenhuma em particular; isto é, ela tem de ser simultaneamente ignorável e interessante (Eno 2004). Tenho dúvidas sobre se os *loops* de Basinski se enquadram nesta definição. Como veremos de seguida, creio

que a música que emanam é interessante sobretudo porque nos demonstra como ela pode ser esquecida.

Algumas semanas após aquele Verão de prodígios, aconteceram os ataques do 11 de Setembro. No telhado do prédio onde vivia em Brooklyn, Basinski juntou-se aos vizinhos e colocou uma câmara de filmar num tripé apontada às ruínas fumegantes da baixa de Manhattan, registando a derradeira hora de luz solar. No dia seguinte, ele estava a ouvir o primeiro dos ficheiros digitais que dariam origem às suas *The Disintegration Loops* (2012), quando se lembrou de visualizar a gravação da véspera. Num ápice, percebeu o sentido do projecto que tinha inconscientemente iniciado havia três décadas e a sobreposição dos sons às imagens acabaria por se transformar numa das mais celebradas criações de videoarte¹ das últimas décadas, sendo incluído, em 2012, na colecção do National September 11 Memorial & Museum em Nova Iorque.

Os efeitos sinestésicos do vídeo são inegáveis. Não apenas o enquadramento do plano fixo estabelece uma correspondência com a estrutura “repetitiva” da música, como a escuridão que se abate lentamente sobre as ruínas ecoa a forma como o “silêncio” vai progressivamente devorando a música da trilha sonora, emulando (para citar versos de Luís Miguel Nava) “uma ferida / ao longo da memória, onde se fundem / o tímpano e a pupila” (2002: 221). Desta forma, o vídeo pode ser considerado um caso de *arte apocalíptica*, porque representa e estetiza o fim do mundo, demonstrando a possibilidade de fruirmos do desastre e do trauma, de tornar abstracta a dor privada, de dar significado e transformar em arte dados anestesiados (Demers 2015: 81-82). Mas a justaposição das imagens confere igualmente uma dimensão elegíaca aos *loops* de Basinski: esta música acaba por funcionar como um monumento sem palavras que preserva a memória dos que pereceram e sustém o luto dos que sobreviveram à tragédia.² Desta forma, ela invoca as formas mais antigas de arte e música, sobretudo os lamentos pastorais e fúnebres da Antiguidade e da Idade Média, em que a música era um instrumento ritual ao serviço de orações, súplicas ou preces (Givony 2012). O paradoxo pungente das *The Disintegration Loops* reside no facto de serem um memorial em que literalmente se pode ouvir o inexorável processo de esquecimento.

Chego aqui ao aspecto que mais me fascina nas *The Disintegration Loops* de William Basinski que é o facto de articularem com grande eloquência duas formas

antagónicas de o ser humano preservar ou arquivar esse fogo primordial que é o tempo: o *analógico* e o *digital*. O tema, como é óbvio, é vasto e complexo – no contexto dos *Materiais para o Fim do Mundo*, irei apenas esboçar algumas observações gerais para enquadrar a forma como a obra de William Basinski opera o que considero uma promissora síntese entre estas duas técnicas de gravação.³

De que falo quando me refiro a *analógico* e *digital*? No caso da gravação de sons e imagens, o analógico opera num determinado material um conjunto de variações *análogo* em tempo real às características do que é gravado; no digital, as características da fonte são codificadas (e comprimidas) numa sequência de *dígitos* num tempo de descontinuidade (ou fragmentação) variável e parametrizável. Do ponto de vista teórico, acredito que esta dicotomia pode ser aplicada de uma forma muito interessante e produtiva a um conjunto mais vasto de actividades humanas, na medida em que permite estabelecer entre elas afinidades e disparidades porventura insuspeitas.

Essa aplicação, por exemplo, permite-nos desde logo rebater algo que a doxa, ou o senso comum, consagrou nos últimos anos: *não* existe uma correlação inequívoca entre os pares analógico vs. digital e velho vs. novo. Isto é: nem todo o analógico é velho, nem todo o digital é novo. O analógico refere-se a um fluxo *contínuo* de informação, enquanto que no digital esse fluxo é *descontínuo* (Krukowski 2017: 9). Ora, esta distinção é bem anterior à electrónica ou ao surgimento dos circuitos integrados. Qualquer fragmentação da informação é um processo *digital*: de contar algo com os dedos à utilização de um ábaco, passando pela notação musical. Os nossos sentidos, pelo contrário, são inapelavelmente *analógicos* (Milner 2009: 193). Quando ouvimos números a serem contados de viva voz, vemos ou sentimos na ponta dos dedos as contas de um ábaco ou ouvimos a vibração de uma corda, essas sensações são recebidas num fluxo contínuo.

Regressando ao caso específico do som, a diferença entre uma gravação analógica e digital torna-se particularmente inteligível quando a fonte é o *silêncio*. Um minuto de silêncio numa gravação analógica possui a mesma quantidade de “informação” (ou melhor: ocupa o mesmo *espaço*) que um minuto de música, na medida em que o seu fluxo é contínuo; numa gravação digital, pelo contrário, o silêncio corresponde, em teoria, à unidade mínima de informação, na medida em que não existe qualquer variação

ao longo das diversas instâncias em que o tempo se encontra fragmentado. Digo *em teoria*, porque, na realidade, nunca existe silêncio numa gravação analógica, visto que é impossível eliminar o ruído de superfície criado pelo próprio material electromagnético em que o som é gravado. Numa gravação digital, essa possibilidade teórica existe e pode ser expressa, de forma económica, pelo dígito, ou *bit*, zero (0). Na prática, a descontinuidade ou fragmentação do tempo de uma gravação áudio digital é expressa através de uma taxa denominada *bitrate*, que é o número de *bits* que são convertidos ou processados ao longo de uma unidade fixa de tempo (*bits* por segundo). Se ignorarmos a qualidade do equipamento utilizado para reproduzir os ficheiros, pode-se afirmar que quanto maior for o *bitrate*, maior será a qualidade do som produzido. No entanto, formatos áudio digitais como o MP3, o WMA, o AAC e o Vorbis suportam um *bitrate* variável (VBR), isto é, estão sujeitos a um algoritmo que altera dinamicamente a quantidade de informação produzida por unidade de tempo consoante a natureza dos fragmentos de sons processados. Isto é: o *bitrate* de um ficheiro áudio digital é drasticamente reduzido nas partes mais calmas ou silenciosas da fonte de forma a incrementar o rácio entre a sua qualidade e o espaço que ocupa em disco. Desta forma, o VBR dos mais populares formatos áudio digitais faz que com que a sequência de *zeros* (0) necessários para codificar um minuto de silêncio seja drasticamente inferior à de *zeros* (0) e *uns* (1) requeridos para codificar um minuto de música.

Em 1951, John Cage relatou a sua experiência de estar enclausurado alguns minutos numa câmara anecoica da Universidade de Harvard. Uma câmara anecoica é uma sala concebida não apenas para estar isolada de qualquer ruído exterior, como para conter reflexões internas de ondas sonoras e electromagnéticas. Quando estive no seu interior, no entanto, não foi silêncio que John Cage ouviu, mas dois sons contínuos: um mais agudo e outro mais grave. Quando os descreveu ao engenheiro de som da Universidade, foi prontamente informado que o primeiro era o som do seu sistema nervoso a funcionar e o segundo o da circulação do seu sangue (Cage 1967: 134). É por isso que o som analógico é mais *humano* do que o digital: porque emula o ruído interior do nosso corpo enquanto receptor (e emissor) auditivo. Existe mesmo uma patologia chamada *acufeno*, cuja sintomatologia pode ser descrita por uma sensação auditiva sentida por pacientes na ausência de qualquer som exterior. O crítico francês Michel

Chion sofre dessa doença e apodou-a, de forma muito pertinente, de *ergo-audição* (2011: 237). Uma pessoa saudável pode facilmente ficar familiarizada com esta condição analógica se ouvir em alto volume a reprodução de uma cassete áudio virgem.

Este é o momento indicado para rebater outro tipo de associação muito comum entre tecnófobos e tecnófilos: para os primeiros o analógico é *bom* e o digital é *mau*; para os segundos, o contrário. Pessoalmente, furto-me a este tipo de maniqueísmo. Considero-me um *tecnófilo pessimista* (ou, se preferirem, um *tecnófobo optimista*), na medida em que sou simultaneamente incapaz de, por um lado, ignorar os benefícios da actual paisagem mediática digital e, por outro, fechar os olhos perante os seus efeitos nefastos. No caso da música, por exemplo, é inegável que a digitalização introduziu uma assinalável democratização tanto no seu consumo como na sua produção: é hoje em dia, muito mais fácil não apenas ouvir tudo o que quisermos como produzir gravações musicais em qualquer lugar que não seja “mudo” (isto é, com uma ligação à rede). Na minha opinião, o efeito mais perverso do digital reside precisamente no facto de este poder potencialmente *eliminar o ruído*.⁴

A relação sinal-ruído é um conceito das telecomunicações definido pela *razão* entre a potência de um sinal e a potência do ruído sobreposto. Metaforicamente, o termo é igualmente utilizado para referir o quociente existente entre a informação útil e a informação falsa ou irrelevante de um determinado processo comunicativo (na nossa caixa de correio electrónico, por exemplo, a relação sinal-ruído consiste na razão entre os e-mails que são úteis para o nosso dia-a-dia e o *spam*). Um dos grandes objectivos dos engenheiros e gestores das telecomunicações consiste em tirar o máximo proveito da possibilidade oferecida pelo digital de reduzir ou *domesticar* o ruído (Sterne 2012: 117) e, desta forma, incrementar o rácio sinal-ruído não apenas por razões de *eficácia* (tornar a comunicação o mais inteligível possível), mas de *eficiência* (garantir a eficácia com o menor número de recursos). Para eles, o ruído não apenas prejudica o sinal, como o encarece. O silêncio, pelo contrário, é “belo” porque económico.⁵

Um iPhone, por exemplo, possui três microfones: um à frente, outro atrás e um derradeiro na base do aparelho. Apenas este último serve para captar e transmitir os sons analógicos que ouvimos no mundo: os restantes são usados para tornar mais eficaz e eficiente o processamento desses sons em dados digitais. Isto é: são usados para

digitalmente *isolar* o sinal do ruído ou, se preferirem, *subtrair* o ruído da comunicação. É por isso que é muito mais fácil falar com alguém que está a poucos metros de nós num local ruidoso através de um telemóvel do que fazê-lo de viva voz. E é também isso que explica o fenómeno que os anglo-saxónicos apodam de *cell yell*, que é a tendência das pessoas falarem ao telemóvel aos berros: fazem-no porque não conseguem ouvir o eco da sua própria voz, visto que o retorno (*feedback*) é anulado na comunicação digital. Apenas a voz de quem fala do outro lado “da linha” é considerado *sinal*; tudo o resto é *ruído* que deve ser eliminado em prol da máxima eficácia e eficiência da conversão analógico-digital.

Em *The New Analog* (2017), Damon Krukowski identifica dois problemas na possibilidade de eliminação de ruído do digital, cujas repercussões me parecem ainda difíceis de asseverar na sua totalidade.

O primeiro é que, contrariamente ao que nos querem fazer crer os engenheiros, *o ruído também é sinal*. Antigamente, quando falávamos com alguém através de um telefone analógico, tanto o eco da nossa voz, como o ruído da linha ou o retardamento (*delay*) da voz do nosso interlocutor, forneciam-nos informações contextuais valiosas sobre o acto comunicativo. Hoje em dia, o digital torna praticamente indistinguível uma telecomunicação entre duas pessoas no mesmo bairro de uma chamada intercontinental. O mesmo pode ser dito em relação à baixa fidelidade das quase centenárias gravações mono de Robert Johnson: o “ruído” analógico tornou-se aos nossos ouvidos algo de fundamental, indissociável e intrínseco à performance do *bluesman* do delta do Mississippi.

O segundo problema prende-se com o facto de os cada vez mais sofisticados algoritmos desenvolvidos pelos engenheiros para tornar a comunicação digital eficaz e eficiente terem vindo progressivamente não apenas a substituir o ruído por silêncio com a afectar o próprio *sinal*. No caso da voz humana, a comunicação digital tem paulatinamente reduzido ou abafado o que a linguística denomina por traços suprasegmentais, em particular a entoação, os acentos e os tons. É por isso que a voz de uma pessoa ouvida num telemóvel tem vindo a soar cada vez mais distinta (porque empobrecida) da que ouvimos quando ela nos fala *in praesentia*: para um engenheiro das telecomunicações, esses elementos suprasegmentais da voz são apenas ruído

passível de ser eliminado; penso que não é preciso ser um linguista para nos apercebermos do valor acrescentado de informação que algo como o *grão* da voz (Barthes 1982) ou as matizes prosódicas conferem a qualquer acto comunicacional oral.⁶ É por isso que certos audiófilos afirmam que as gravações musicais analógicas possuem mais *respiração* ou *calor* do que as digitais: no fundo, o que estão a dizer é que as primeiras são incomensuravelmente mais *humanas*.

Há alguns anos, deparei-me com o que considero ser ainda hoje a mais feliz e sucinta distinção entre uma gravação analógica e digital, formulada pelo pianista e crítico norte-americano Ivan Davis: o analógico é a *aproximação da perfeição*; o digital o *aperfeiçoamento da aproximação* (*apud* Rothstein 1985). O analógico é humilde: reconhece a impossibilidade de atingir o objectivo supremo de armazenar e reproduzir o som que os humanos ouvem no mundo e assume o compromisso de apenas se aproximar cada vez mais desse desígnio. O digital é a negação absoluta desta ideia: começa pelo fim, isto é, por uma ideia de perfeição que é mais *matemática* do que humana, porque concebe um modelo teórico (ou *bitrate*) a partir do qual todos os sons do mundo (ou, melhor, de um mundo *desumanizado*) podem ser descritos numericamente – actualmente, os mercados tendem a definir essa convenção num intervalo entre os 128 e os 320 kbs. Dito de outro modo, o digital define, *a priori* e com assinalável arrogância, os parâmetros da perfeição para depois pretender que os mesmos são verdades objectivas. Esta diferença encontra-se, de resto, bem plasmada nos *slogans* que o marketing consagrou para promover as duas técnicas: à “high fidelity” do analógico, o digital contrapõe o “perfect sound forever” (Milner 2009: 195). O som analógico é mais humano não apenas porque assume, enfrenta e trabalha com as suas próprias limitações, mas também porque, como nós, é *histórico, tangível e orgânico*: envelhece, perde propriedades com o tempo e o uso, tem um prazo de validade a partir do qual caduca. O digital é sintético e a-histórico: a sua perenidade é inapelavelmente desumana.⁷

Do ponto de vista conceptual,⁸ o que as *The Disintegration Loops* de Basinski fazem é forçar o processo de conversão analógico-digital a não apenas interpretar o ruído como sinal mas também a reconhecer a irredutibilidade numérica do silêncio. E, ao fazê-lo, convidam-nos a equilibrar o nosso fascínio pelo fogo com um enlevo pelas

cinzas. O incêndio, aqui, é não apenas, como afirma Pedro Eiras num dos ensaios inaugurais dos *Materiais para o Fim do Mundo*, a promessa ou possibilidade contida nas chamas de um recomeço (2014: 36), mas também a forma como acumulámos na paisagem mediática digital uma infinidade de fragmentos numéricos como forma de resistência perante a eventualidade do fim. Tanto as cinzas das ruínas da baixa de Manhattan como a poeira de ferrite em que se transformaram os *loops* de Basinski são, por sua vez, um vestígio do que foi que continua a existir. É questionável que elas contenham qualquer *senal* do futuro; mas acredito que uma síntese sábia (e humanizada) entre o analógico e o digital como a que foi calibrada e despoletada por Basinski nas *The Disintegration Loops* poderá garantir que, nesta mescla de cinzas e poeiras, gerações vindouras continuarão a ouvir o inalienável *ruído* do nosso passado.

Bibliografia

Barthes, Roland (1982), *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70.

Basinski, William (2012), *The Disintegration Loops* [2002-2003], Temporary Residence, 5 x CD + DVD.

Bijsterveld, Karin (2008), *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, MIT Press.

Borges, Jorge Luis (1998), "Sete Noites", in *Obras Completas 1975-1985*, Lisboa, Círculo de Leitores, 211-299 [1980].

Cage, John (1967), *A Year from Monday: new lectures and writings by John Cage*, Hanôver, Wesleyan University Press.

Chion, Michel (2011), "Audition and ergo-audition: then and now", in Daniels, Dieter / Naumann, Sandra (eds.), *Audiovisuology 2: Essays*, Colónia, Verlag der Buchhandlung Walther König: 236-250.

Demers, Joanna (2015), *Drone and Apocalypse: an exhibit catalog for the end of the world*, Alresford, Zero Books.

Dillon, Brian (2016), "Gone to earth", in Coates, Christopher (org.), *Brian Eno: Visual Music*, São Francisco, Chronicle Books, 185-220.

Eiras, Pedro (2014), "Do fim do mundo pelo fogo: cinzas e purificação", in *Materiais para o Fim do Mundo*, n.º 1, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 27-38.

Eno, Brian (2004), "Ambient music", in *Ambient 1: Music for Airports*, Opal, CD [1978].

Ferreira, Vergílio (1992), *Pensar*, Venda Nova, Bertrand.

Givony, Ronen (2012), "Some versions of pastoral: *The Disintegration Loops*", in Basinski, William, *The Disintegration Loops* [2002-2003], Temporary Residence, 5 x CD + DVD (*inlay*).

Krukowski, Damon (2017), *The New Analog*, Nova Iorque, The New Press.

Milner, Greg (2009), *Perfect Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Londres, Granta.

Nava, Luís Miguel (2002), *Poesia Completa 1979-1994*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Pereira, Carlos A. (2013), “William Basinski”, *Forma de Vida – Revista do Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa*, 1 (Fevereiro).

Prendergast, Mark (2003), *The Ambient Century. From Mahler to Moby – The Evolution of Sound in the Electronic Age*, Londres, Bloomsbury.

Ratliff, Ben (2016), *Every Song Ever: twenty ways to listen to music now*, Londres, Penguin Books.

Reich, Steve / Hillier, Paul (2002), *Writings on Music, 1965-2000*, Nova Iorque, Oxford University Press.

Rothstein, Edward (1985), “The quest for perfect sound”, *The New Republic* (30 de Dezembro).

Sterne, Jonathan (2012), *MP3: The Meaning of a Format*, Durham, Duke University Press.

Wikström, Patrik (2009), *The Music Industry*, Cambridge, Polity Press.

João Pedro Costa (Mulhouse, 1974) é colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILC). Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e concluiu o doutoramento em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais na Universidade do Porto e na Universidade de Aveiro. Publicou *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais* na colecção Estudos de Literatura Comparada do ILC (Edições Afrontamento, 2016). A sua área de investigação incide sobre as relações entre a palavra, o som e a imagem e os efeitos da paisagem mediática digital no nosso quotidiano. É um dos editores-fundadores da revista electrónica de estudos e práticas interartes ESC:ALA (www.escalanarede.com).

NOTAS

¹ Acessível em <<https://youtu.be/ObdZ8lhC0f0>>.

² Carlos A. Pereira (2013) considera um erro interpretar *The Disintegration Loops* como uma elegia do 11 de Setembro, na medida em que a música é uma criação anterior à tragédia. Sem colocar em causa a interessante leitura que faz dos *loops* a partir da biografia de Basinski, este tipo de argumento invalidaria os sentidos produzidos por qualquer exercício de colagem, necessariamente posterior à criação dos materiais colados (neste caso, a música e o vídeo da baixa de Manhattan). Não se trata portanto de uma representação da percepção *in loco* dos trágicos eventos do dia, mas sim de uma representação por justaposição de sons e imagens *posterior* que cria uma percepção *retroactiva*.

³ Esta síntese é desde logo inteligível nos dois formatos físicos em que as *The Disintegration Loops* de William Basinski foram comercializadas: o vinil (analógico) e o CD (digital). Apenas este último suporte possibilita uma fruição contínua e ininterrupta de cada um dos temas; no vinil as faixas mais longas (“d1p 1.1”, “d1p 2.2”, “d1p 5” e “d1p 6”) encontram-se divididas em dois ou três fragmentos, forçando a interrupção da experiência auditiva para virar ou trocar de disco.

⁴ Como é óbvio, a redução do ruído não é um exclusivo do digital: ver, por exemplo, o sistema analógico Dolby, disponibilizado aos profissionais em 1965 e aos consumidores em 1968, e que consiste na amplificação das frequências mais altas na fita durante a gravação e na sua redução durante a reprodução de forma a diminuir o ruído de superfície (Sterne 2012: 272-273). O digital, no entanto, veio incrementar drasticamente a amplitude desta *domesticação* do ruído.

⁵ O desprezo pelo ruído está igualmente relacionado com o simbolismo contemporâneo do som que associa o ruído com o caos e o ritmo com a ordem e a produtividade (Bijsterveld 2008: 87).

⁶ É possível, de resto, estabelecer um curioso paralelo entre o empobrecimento da voz humana na comunicação digital e a *escrita*. O provérbio latino *Verba volant, scripta manent* não significava que a palavra oral (ou *analógica*) era efémera, mas que a palavra escrita (ou *digital*) era algo de duradouro e morto. Em contrapartida, a oralidade possuiria algo de alado, leve e sagrado, como professava Platão. Pitágoras, por exemplo, não deixou deliberadamente nada escrito, tendo por certo sentido que “a letra mata e o espírito vivifica”, como depois nos garantiria a Bíblia (não nos esqueçamos que a divindade hebraica criou o mundo falando, e que Jesus Cristo não necessitou de produzir qualquer escrito para divulgar a sua doutrina). Pitágoras não escreveu, sobretudo, e por mais estranho que isto nos possa parecer hoje, porque queria que o seu pensamento sobrevivesse à sua morte corporal, na mente dos discípulos. É daí que provém a expressão *Magister dixit*, que não significava que os pupilos tivessem que se sujeitar aos dogmas do mestre: pelo contrário, afirmava-se a liberdade de continuar a pensar o seu pensamento inicial (Borges 1998: 279).

⁷ Como é óbvio, a perenidade do digital é *virtual* e não física. Por exemplo, logo em 1988, começaram a surgir artigos científicos que disputavam a afirmação da Sony e da Phillips de que os CDs poderiam durar

para sempre. Um dos seus fabricantes, a Nimbus, chegaria mesmo a admitir que a hipotética entrada de ar durante o processo de fabrico de um CD poderia levar à precoce deterioração da sua camada de alumínio (Prendergast 2003: 89). A era do *streaming* a partir da “nuvem electrónica” (Wikström 2009: 4) acabaria por tornar obsoleto ou redundante o armazenamento pessoal dos ficheiros digitais.

⁸ As *The Disintegration Loops* tanto podem ser consideradas música como o registo digital de uma efémera (e irrepitível) instalação sonora.

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99999-0-9