

Ficção

O cheiro do dinheiro

Numa obra fundamental do século XX, Martin Amis profetiza o que estava para vir e se concretizou, para mal de todos nós. Uma comédia muito negra sobre a ganância desmedida.

Helena Vasconcelos

Dinheiro.
Um Bilhete de Suicídio

Martin Amis
(Trad. Jorge Pereirinha Pires)
Quetzal

★★★★★

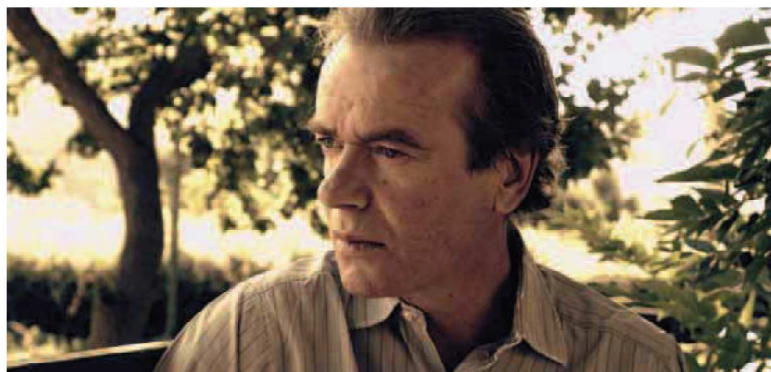


Ao contrário dos escritores da sua geração, amigos e inimigos, Martin Amis nunca ganhou o Booker Prize nem qualquer outro prémio de relevo,

à excepção de um insípido Somerset Maugham Award atribuído ao seu primeiro livro, *Os Papéis de Rachel* (1973). Na altura em que o delirante e ofensivo romance *Lionel Asbo: State of England* (2012) acaba de sair em Inglaterra com poucas, mornas e distraídas críticas, reedita-se em Portugal *Dinheiro. Um Bilhete de Suicídio* (1984), uma das obras fundamentais do século XX, com o seu hilariante e apocalíptico aviso premonitório de tudo aquilo que estava para vir e se concretizou, com inefável certeza, para mal de todos nós.

Dinheiro é, na realidade, uma longuíssima, histrionica e por vezes incoerente nota de despedida, em discurso directo e alta voz, gritada aos nossos ouvidos por John Self, milionário sem saber como, atormentado pela provocante e insaciável Selina Street e com amigos poucos recomendáveis, tão gananciosos e imorais como ele. Conhecemo-lo à chegada a Nova Iorque onde, na sua qualidade de realizador de cinema estreado, vai encontrar-se com o seu produtor, com diversos actores e atrizes, com financeiros e agiotes, com guionistas e “criativos”. Atordoado pelo álcool, desvaído pelo efeito do *jet-lag*, desnordeado pelo ruído de uma cidade em ebulição, empurrado de um lado para o outro ao sabor do vasto espectro dos seus apetites e amaldiçoado pela pujança dos seus desejos, Self tropeça de bar em bar, de hotel em hotel, de cama em cama, de festa em festa, para lá e para cá do Atlântico, num frenesim psicótico com efeitos comicamente devastadores.

Dinheiro, que forma uma trilogia com *Sucesso* e *London Fields*, é uma comédia muito negra sobre a



Martin Amis não possui a disciplina de Ian McEwan, a excentricidade de Salman Rushdie ou o sentimentalismo de Julian Barnes: antes descreve a vida real “nua e crua”, como um pesadelo

ganância desmedida e o pânico planetário do final do milénio. Marcou uma época de euforia do autor, cujo alter-ego John Self, voraz consumidor de “comida rápida, bebidas, carros e mulheres velozes”, adepto entusiástico de pornografia, masturbador compulsivo, cultivador de ressacas de toda a etiologia (álcool, drogas, vitaminas, voos transatlânticos) e sempre ansioso por dinheiro fresco, e o atordoado autor de frases como “Quando encontro um homem, penso sempre, será que o vou derrotar? E quando encontro uma mulher, penso sempre, será que a vou comer?”. Espantado com as rápidas transformações da paisagem urbana assolada por “tumultos e motins, por desastres sociais nos chamuscados bairros da lata” que ele mal tem tempo para reconhecer, Self, como um predador esfomeado, segue o rasto do sustento plastificado, do sexo fácil e anónimo, do roçar das notas de dólares e libras. Nesta espécie de monumental pintura, onde estão gravadas as imagens de todo o tipo de intervenientes, numa “comédia humana” que inclui uma quantidade razoável de arquétipos e algumas figuras de que nem Balzac se lembraria, como bandidos manetas, escritoras feministas, produtores bronzeados e diáfnas (e geladas) musas, surge um tal “Martin Amis” com quem Self joga uma decisiva partida de xadrez. Essa figura incomodativa, distante e misteriosa, à qual poderíamos (talvez) chamar “consciência” – se não se tratasse deste protagonista –, representa o culminar de um ágil exercício de escrita, no qual a linguagem desempenha um papel fundamental.

Martin Amis não possui a “disciplina”, a lírica e a fria precisão de Ian McEwan, nem a excentricidade exótica de Rushdie, nem, tão pouco, o elegante e sonolento sentimentalismo de Julian Barnes. Mais próximo do defunto Christopher Hitchens, não é um autor de análise psicológica, preferindo a descrição nua e crua de uma “vida real”, onde rodopiam

psicopatas em eternas festas e indigestos banquetes. Os seus personagens são exagerados, narcisistas, gabarolas, cheios de vícios e parte integrante de uma sociedade desregrada que vai buscar muitos dos seus códigos ao universo da MTV e da cultura pop. Nesse universo escatológico e neurótico, Amis está atento ao som das palavras da gente da rua com a sua capacidade para a invenção, uma agressividade sardónica e o seu desprezo pelas convenções – como Joyce, como Bellow. Com som e fúria mistura as influências do seu próprio meio, o da *intelligentsia* britânica, com histórias saídas directamente dos tablóides ingleses – Lady Di, o seu enxoval, os seus penteados, amores e desamores são, aqui, frequentemente mencionados –, numa colagem de imagens recolhidas em sessões contínuas de *zapping*.

Curiosamente – ou talvez não –, reler *Dinheiro* no final de 2012 é como reviver um pesadelo ainda mais angustiante do que o experimentado nesses anos 1980, quando parecia que o capitalismo desenfreado tinha atingido um limite de decoro e a selvajaria social batera no topo da extravagância e do excesso. Afinal, podemos constatar que tudo o que se passou nessa altura não foi mais do que um ensaio, algo ingénua, do descalabro que se seguiu. John Self, bem como as outras personagens do romance, não lê um livro, não pensa, não sente, é completamente oco e vazio, tal como T.S. Eliot as mencionou no seu desolado poema *The Hollow Men* (1925). Foi esta mesma gente desprovida de qualidades que fez ruir economias, falir bancos, lançar milhões na miséria, perseguindo a miragem do *Dinheiro*, aqui obviamente ligado à morte, à doença e ao sexo, escondidos sob a glamorosa capa do prazer infinito. É compreensível que Amis continue a ser pouco apreciado – a revista satírica *Private Eye* chamou-lhe *Smarty Amis* – e que o acusem de ser politicamente incorrecto, falocrata (as feministas não lhe perdoam as

figuras de mulheres vorazes e venais), reaccionário, desdenhoso, inconveniente e arrogante. Na realidade, Amis não faz mais do que relatar livremente, no seu estilo irreverente e desmedidamente irónico, o “espírito do tempo”. Para quem vive em negação afectiva, psicológica, social e política, não será agradável ver a própria imagem reflectida no espelho bem polido dos seus livros.

Ensaio

Um = muitos

Uma revisão da experiência e da ideia de autoria que tornou Pessoa num dos grandes mitos literários do século XX. Gustavo Rubim

Teoria da Heteronímia
Fernando Pessoa
(Org. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith)
Assírio & Alvim

★★★★★



Os mais impressionáveis pela proliferação ficarão sobretudo presos, neste volume, à *Tabua de heterónimos* e outros autores fictícios que alinha nada menos de 106 nomes a que Fernando Pessoa atribuiu “pelo menos uma obra original ou uma tradução – por pequena que seja – realizada ou prevista”. Já os sensíveis à própria noção do desdobramento do autor continuarão por muito tempo concentrados no primeiro dos 99 textos de tipo reflexivo (fora esses, há ainda “histórias”, “poemas” e “projectos”) aqui reeditados. Talvez datado de 1906, Pessoa responde nele em inglês à pergunta “Como se realiza o infinito?” com uma formulação igualmente matemática, que

nem por ser paradoxal é menos elegante: “A ideia é uma, a pluralidade é muitos. Na ideia de pluralidade, um – muitos.”

O trabalho de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith neste livro insere-se claramente no esforço bifronte de editar e interpretar Pessoa em simultâneo, tendo por base o princípio de que nem uma coisa nem outra estão jamais concluídas. Nessa tarefa, cada um dos organizadores tem já história e obra própria, ao mesmo tempo que participam num trabalho em que muita gente continua envolvida. Mas um volume de *Teoria da Heteronímia* em Pessoa tem ainda outra inscrição: num processo de revisão crítica, mais recente e menos popular, da experiência e da ideia de autoria que converteu Pessoa num dos grandes mitos literários do século XX. E, aí, será aos leitores mais filosóficos (os do segundo tipo) que este livro sobretudo interessa.

Os quatro parágrafos do fragmento em inglês (e 1906 é o ano em que surge a assinatura “Alexander Search”) provam que um dos filões que estruturam a teoria heteronímica é de matriz metafísica – e esse fragmento tinha já sido incluído nos *Textos Filosóficos* editados em 1968. Pessoa tem uma obsessão intelectual com o jogo entre o que é uno e o que é múltiplo, ou com a tensão que nunca resolve a relação entre esses dois pólos. A organização cronológica das quatro secções deste livro e, neste caso, da primeira sobretudo, permite observar a continuidade e a constância dessa especulação, em particular a sua expressão muito directa (e sofisticada) nos escritos atribuídos a António Mora. As consequências para a poesia são conhecidas, mas não há verso que as traduza melhor do que aquele do poema XLVII, que quase bastava para fazer de *O Guardador de Rebanhos* um dos livros mais densos de toda a poesia escrita em português: “A Natureza é partes sem um todo.”

A teoria heteronímica porém tem uma segunda conexão e uma segunda origem que Zenith e Cabral Martins amplamente documentam: trata-se da ideia romântica e idealista (em sentido propriamente filosófico) do sujeito criador. O volume com que esta *Teoria da Heteronímia* mais naturalmente se combina no conjunto dos textos já editados é, sem dúvida, o dos *Escritos sobre Gênio e Loucura*, organizado por Jerónimo Pizarro em 2006. O

fenómeno heteronímico não teria sido o que veio a ser se Pessoa não estivesse dependente da ideia de genialidade herdada do romantismo alemão. (Os organizadores sublinham e bem, no prefácio, a importância da leitura de Oscar Lopes neste sentido.) O tema do sonho, melhor, o elogio do “sonhador aperfeiçoado” em escritos de 1913

e 1914 (por exemplo, na *Estética da Indiferença*) é claramente expressão de tal dependência; e com certeza não o é menos a defesa do “homem superior” – o que vive “tocando o menos possível na vida” – em textos próximos de 1930.

Histórias como as famosíssimas *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*, de 1931-32 e atribuídas a Álvaro de Campos, são em boa parte alegorias transparentes da genialidade, partilhada entre o mestre e os seus discípulos. É uma das consequências da profunda ligação pessoaana ao idealismo do sujeito: tanto faz cedo como tarde, o centro da sua consideração teórica da poesia foi sendo sempre a própria poesia que, ortónima ou heterónima, era invenção de Pessoa. A heteronímia nunca evitou o espelhismo que no entanto parece perfeito para destruir.

Mas aí interfere a terceira ligação da experiência heteronímica, ou seja, a que sempre fez dela uma indagação do que há de radicalmente literário em toda a escrita. Antes da *Tábua Bibliográfica* de 1928 – onde surge pela primeira vez a oposição entre obras “ortónimas” e “heterónimas” –, é num plano de publicação com o título “Aspectos” (1920?) que está formulada a pergunta retórica que contém todos os paradoxos do caso Pessoa: “(...) que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” Literatura, aqui, significa uma multiplicidade que nunca logra totalizar as marcas da dispersão, da diferenciação e dos conflitos infundáveis que parecem solicitar incessantemente o cimo em que nunca se reúnem e o centro em que nunca se conciliam.

Este livro demonstra que “heteronímia” é ao mesmo tempo o espectáculo desse malogro e o nome pessoaano para aquilo que na literatura não tem teoria viável.

Da infância e do cinema

Manoel de Oliveira revisitado por Manuel António Pina – como num espelho. *Francisco Valente*

Aniki-Bóbó
Manuel António Pina
Assírio & Alvim



Se a paixão de Manuel António Pina pelo cinema não era das suas facetas públicas mais conhecidas, o poeta já teria deixado “pistas” sobre ela quando



Segundo Manuel António Pina, Oliveira colocou nesta história de crianças algumas das suas principais e recorrentes inquietações adultas: a culpa, o pecado, o desejo sexual e a morte

escreveu que teria sido outra pessoa, “muito mais desoladamente pobre”, se não tivesse visto *A Sombra do Caçador* (1955) de Charles Laughton, filme tão tenebroso quanto tenebroso sobre o perigo solitário de se ser criança no mundo dos adultos. É esse olhar que também vinga na primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira – *Aniki-Bóbó* (1942) –, sobre a qual o poeta português deixou um testemunho por encomenda do British Film Institute (BFI). O seu texto nunca viria a ser publicado na colecção do BFI (por diferencios quanto a direitos de autor), mas encontrou agora vida pela mão da editora Assírio & Alvim.

Manuel António Pina começa por contextualizar o lugar do realizador português na sociedade portuguesa de então depois do primeiro “escândalo” de *Douro, Faina Fluvial* (1931), filme que rompe com todos os modos instituídos da representação da vida portuguesa (já dominados por uma máquina de propaganda que rejeitaria sempre o olhar inovador de Oliveira): “Começara (...) a frequentar os meios literários ligados à revista *Presença*, onde o poeta José Régio (...) havia saudado entusiasticamente o filme. E, para escrever o argumento de *Aniki-Bóbó*, foi justamente inspirar-se num conto – no genérico do filme chama-se-lhe ‘poema’ – da autoria de Rodrigues de Freitas”. Desse “poema”, Manoel de Oliveira iria filmar a paixão de um tímido rapaz por uma rapariga da sua escola, paixão que o fará ultrapassar os limites ensinados pelo mundo adulto (ao roubar uma boneca e viver com a culpa do seu gesto). Um sentimento, afinal, próximo dos futuros filmes “adultos” do realizador: “O inquieto amor do pequeno Carlitos por Teresinha é, como bem observa João Bénard da Costa, uma parábola metafísica sobre temas como a culpa, o

pecado, o desejo sexual e a morte, temas que (...) serão recorrentes em grande parte da sua obra posterior.”

Nesta história de crianças, Oliveira colocaria, portanto, algumas das suas principais inquietações adultas, um gesto no qual Manuel António Pina talvez se tenha revisto a si próprio, se levarmos em conta a sensibilidade do seu próprio trabalho em poesia. Expõe assim as intenções do filme: “Fazer espelhar nas crianças os problemas do Homem (...), pôr em oposição concepções do Bem e do Mal, o ódio e o amor, a amizade e a ingratidão”. E se Pina defende *Aniki-Bóbó* como um filme poético, será pelo seu “olhar inicial (...), lírico e intuitivo: é através da desmesura do olhar infantil que tal universo se nos revela e é pela inocência transformadora desse olhar primeiro que ele ganha ‘força poética’”.

Mas o que torna *Aniki-Bóbó* num filme pioneiro não é a forma de elevar a vida simples das crianças ao olhar adulto – pelo contrário, está em fazer “descer” as grandes questões da vida para o olhar delas. Para Pina, do mundo adulto “só chegam ao mundo elementar das crianças de *Aniki-Bóbó* vagos ecos (...) como uma sombra ao mesmo tempo tutelar e ameaçadora que paira sempre sobre os sentimentos e os comportamentos” – palavras que definem a essência da infância.

“A sociedade adulta funciona, vista do lado das crianças (...), como um ameaçador horizonte de interditos e de regras incompreensíveis e como uma ordem alheia à vontade de liberdade e de felicidade que anima e dá sentido à sua vida quotidiana.” É nesse conflito que vive o amor de Carlitos com o leitor: se esse é uma referência directa a Charlot, escreve Pina) por Teresinha, amor que se vê

ameaçado pelo mundo que os espera – o mundo adulto, que traz a consciência da culpa e do ciúme, desviando-os da pureza que a infância prometia.

A resolução passa por uma necessária conciliação entre inocência e maturidade, uma luta, também, travada com adultos vistos como monstros. “Talvez, de facto, a experiência infantil pessoal que Oliveira aqui convoca tenha sido ‘pura’”, escreve Pina. “Mas talvez o cinema, como a arte em geral, possa ser também um instrumento de revelação.” Ou seja, dentro do seu mistério, Oliveira revela a verdade do mundo: que a infância, afinal, carrega a mesma gravidade e a mesma paixão que uma idade adulta mais sabedora, mas também corrompida. Se Oliveira coloca a câmara ao nível das crianças, é porque acredita na capacidade do cinema para revelar o que perdemos com a idade e se tornou invisível. “Uma grande parte do lirismo, às vezes quase confessional, de *Aniki-Bóbó* (...) resulta dessa íntima relação de Manoel de Oliveira com o trabalho cinematográfico, que permite que ele continue ainda hoje a ser, em sentido literal, um amador, alguém que ama.” Foi a essa arte que Oliveira dedicou a sua vida centenária, apesar da polémica que sempre o acompanhou. “A crítica do seu tempo, como a generalidade do público, não lhe perdoaram a audácia da transposição de problemáticas ‘adultas’ (...) para o mundo convencionalmente puro que seria o das crianças”, escreve Pina. “Manoel de Oliveira foi, nas suas próprias palavras, ‘risicado’ pelo regime. E teve de esperar (...) 30 anos para poder fazer um novo filme de ficção.” Fica uma interrogação com o leitor: se esse país moralmente conservador mudou e soube finalmente aceitar a sua diferença. ▶