

ELFRIEDE ENGELMAYER *

UM PASSO EM FRENTE, DOIS PASSOS ATRÁS /
/DOIS PASSOS EM FRENTE, UM PASSO ATRÁS;
OU: A QUE DISTANCIA FICA A UTOPIA?

(SOBRE DOIS TEXTOS DE JOSÉ AFONSO)

O falar e o calar não são, na sua essência, actividades contraditórias. Quando o silêncio é ouvido como o-que-se-cala, do outro lado do espelho surge a-palavra-que-cala. Com a palavra (com o discurso) pode-se calar pessoas e coisas. Também se pode matá-las com o silêncio. Às vezes a linguagem destrói a realidade.

De entre todos os textos que é (im)possível escrever sobre um assunto — que, para mim, não é objecto mas objecto de empatia —, talvez só um seja possível, e apenas um foi possível: o texto que, na sua gestação, violando conscientemente os registos do discurso estabelecido, consiga integrar a tensão entre desespero e esperança.

Há rituais que morrem de morte natural: deixam de cumprir a função de sinalizar para o exterior o que numa comunidade é comum, e são substituídos por novos símbolos ou novos actos. Mas também há rituais que morrem às mãos de forças que lhes são alheias. Em que medida depende isso do olhar de quem observa? Será o folclore, apenas, um saldo de fim-de-estação de uma cultura passada, ou será, antes, testemunho do que já foi? E se é testemunho, como se dá a conhecer? «T'arrenego, Satanás!» nem sempre significa exorcizar o mal, pois também o exorcismo tem duas faces: presentifica o mal para então o aniquilar. Em Portugal, as correntes revolucionárias que, nas últimas décadas, se desenvolveram no domínio da música, foram reabsorvidas pelo processo da sua comercia-

* Leitora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

lização. A canção de intervenção, cuja eficácia resultava/resulta da indissolúvel ligação ao empenhamento político dos autores e cantores, está às portas da morte. É uma ousadia (ou uma provocação) afirmá-lo — e também o desejo de que não corresponda à verdade. Estrangeira, vivendo em Portugal desde 1978, cheguei «atrasada» à revolução. Mas à tona da memória dos anos — e das inumeráveis vezes em que «Grândola, vila morena» era cantada a fechar uma festa ou um comício — vem imparavelmente a consciência de que essa canção se foi progressivamente transformando num ritual. É a sangria permanente de um dos símbolos da revolução; é como se, enquanto se canta e na euforia dos momentos seguintes, tudo estivesse no melhor dos mundos — e, saciados, pudessemos mergulhar de novo no quotidiano dos salários em atraso e da miséria crescente. E nem reparamos que a mensagem era outra.

As homenagens oficiais que a José Afonso vêm sendo prestadas andam de braço dado com o mais completo silêncio nos *media*. As veneras têm uma lógica assassina: permitem observar à distância, num lugar seguro, sem intervir. E, simultaneamente, revelam os seus intentos: transformar dinamite em peça de museu. Quase custa a acreditar que, em tempos de desespero, não haja ouvidos para ouvir o grito do desespero — e o grito de que o desespero tem de ser vencido.

«Se se precisa da poesia como de pão? Mas o pão havia de ranger como areia entre os dentes, e fazer-nos fome em vez de saciar. E a poesia devia ter o ácido da consciência e o amargo do desejo, para bulir com o sono das pessoas» ⁽¹⁾.

Será que o silêncio expectante que se abateu sobre o Coliseu dos Recreios quando, em 29 de Janeiro de 1983, José Afonso cantou a «Utopia», não foi gerado pela consciência da distância a que a sociedade portuguesa está de esta utopia? É que, se a esperança e a vontade de mudança que nela reside tiverem cedido perante a resignação, então a «Utopia» não terá história.

Cidade
Sem muros nem ameias
Gente igual por dentro
gente igual por fora
Onde a folha da palma
afaga a cantaria
Cidade do homem
Não do lobo mas irmão
Capital da alegria

Grândola vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti ó cidade

Dentro de ti ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola vila morena

⁽¹⁾ Ingeborg Bachmann, «Fragen und Scheinfragen», *Gesammelte Werke*, 4.º vol., Munique, 1978, p. 197.

Braço que dorme
nos braços do rio
Toma o fruto da terra
É teu a ti o dever
lança o teu
desafio (bis)

Homem que olhas nos olhos
que não negas
o sorriso a palavra forte e justa
Homem para quem
o nada disto custa
Será que existe
lá para as margens do oriente
Este rio este rumo esta gaivota
Que outro fumo deverei seguir
na minha rota? (2)

Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola vila morena
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade
Grândola vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena

À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade (3)

Quase vinte anos separam estes dois textos (a primeira versão de «Grândola» foi escrita em 1964, a «Utopia» em 1982), quase vinte anos que se inscreveram no corpo da primeira cantiga por acção dos diferentes contextos históricos: a princípio, homenagem à «Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense», mas já projecção do futuro que se desejava para o País, e em que o derrube do regime fascista era, implicitamente, o alvo a atingir — como condição de um processo revolucionário que instaurasse uma sociedade igualitária e fraterna; mais tarde, senha do golpe militar de 25 de Abril de 1974 e primeiro tempo do compasso da revolução; depois, hino da esperança que sofreu uma derrota, autocolante dos derrotados; e hoje — *requiem* pela revolução? *Esta* democracia atraiçoa os ideais da revolução — é preciso dizê-lo contra todos os tabus.

Dez anos depois talvez pese mais no prato da balança aquilo que morreu por asfixia do que aquilo que ainda sobrevive — mas que sobrevive porque foi usado e abusado.

A arte não tem que prometer a felicidade, não pode prometer a felicidade. Mas na medida em que aponta para ela, e assim se exclui do consumo imediato, põe o dedo na ferida que se abre entre o sofrimento presente e a dúvida perante um futuro outro, entre a esperança revogada e a esperança a confirmar.

Entre as canções de José Afonso, «Grândola» e «Utopia» sobressaem como alternativas utópicas a uma sociedade mar-

(2) José Afonso, *Textos e canções*, Lisboa, 1983, p. 155 (Versão corrigida).

(3) *Ibidem*, p. 71.

cada por estruturas de poder e de repressão. E embora «Utopia» tenha sido escrita «por encomenda» do «Grupo de Acção Teatral A Barraca» — para ser integrada na versão livre da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, texto e encenação de Helder Costa ⁽⁴⁾ —, tanto a própria canção como as palavras com que o autor a apresentou durante o concerto no Coliseu não deixam dúvidas de que esta utopia, sem cobertura no nosso presente, vale na realidade portuguesa o mesmo que valia no tempo histórico da peça: «Esta canção chama-se 'Utopia', e é um pouco aquilo que eu imaginei que pudesse ser uma sociedade (como se costuma dizer) sem oprimidos nem opressores. Mas eu creio que efectivamente essa utopia pode, efectivamente, concretizar-se; com um bocado de voluntarismo» ⁽⁵⁾.

O que se pretende com as duas canções parece, à primeira vista, (con)fundir a distância temporal que as separa. Mas são os próprios textos que falam contra essa hipótese; os textos, e a consciência/ciência dos ouvintes e leitores (que, dia-a-dia, sentem na própria pele a história), e a própria intenção do autor, cuja produção posterior ao 25 de Abril regista, como um sismógrafo, a modificação das constelações políticas. Precisar de poesia como de pão para a boca, e de um pão que faça fome, acontece ainda hoje em Portugal — e aconteceu entre 1974 e 1984. Os que a criavam (à poesia, entenda-se, que não à fome) achavam que era produto de primeira necessidade. Mas, da mesma forma que os géneros de primeira necessidade se têm vindo a tornar num luxo inacessível a parte substancial da população portuguesa, também a cultura saiu do cabaz de compras.

«A cultura é o que se vive» ⁽⁶⁾; só que, para os cantores de intervenção, o que se vive é, por um lado, a impossibilidade de sobrevivência numa sociedade em que a poesia tem de ser paga mas em que não há dinheiro para a pagar; por outro lado, a pressão que daí resulta para que se acomodem às leis do mercado. Em Portugal, a canção de intervenção já não existe enquanto tal. A evolução política e social dos últimos anos fez com que ela se desligasse do seu complexo enquadramento e fosse quase completamente escorraçada para os concertos e para o ritual de ouvir um disco. A distância que, quase simetricamente, separa «Grândola» e «Utopia» do 25 de

(4) Helder Costa, *Fernão, mentes?*, Lisboa, 1982.

(5) Transcrição de acordo com o duplo álbum «José Afonso ao vivo no Coliseu».

(6) Christa Wolf, «Kultur ist, was gelebt wird», *Alternative*, 144-45, 1982.

Abril — horizonte real e imaginário da esperança utópica, — ilumina ao mesmo tempo uma dupla problemática: a definição, em parâmetros espaço-temporais, da utopia, cuja concretização depende de processos históricos que é possível definir; e a interrelação entre o projecto utópico e a sua possível eficácia no tecido social em que vai actuar. A que distância fica a utopia?

Parece-me não fazer sentido projectar sobre os dois textos as diferentes definições científicas de utopia, pois não faz sentido, em nome de uma escolha arbitrária de conceitos, procurar «provar» que a intenção de autor não pode ser considerada utópica. Mas talvez uma citação, retirada de uma colectânea em três volumes sobre a questão da utopia⁽⁷⁾, possa ajudar a definir os contornos do espaço-tempo em que cada um foi gerado (e, implicitamente, os contornos da sua eficácia):

«A pessoa humana que não consegue viver com a 'condition humaine' — é assim que se costuma dizer; uma versão moderna seria: a que se sente encurralada pela obrigação de aprender e de se adaptar que o processo da evolução técnico-industrial lhe impõe — entrega-se a uma ilusão que se assemelha a uma utopia literária, ou mesmo ao mito da 'idade de ouro'. O perigo de um programa utópico resultaria assim da combinação entre escapismo e activismo eventualmente terrorista. De forma mais precisa, resultaria do facto de que a imagem ou a descrição, criadas pela fantasia, de um mundo alternativo possível, se baseiam numa simplificação que leva a reduzir a complexidade das relações realmente existentes. O mesmo serve para caracterizar a utopia ficcional-literária, que, no entanto, e em confronto com o programa político-social e político-filosófico da utopia, surge como relativamente inofensiva: como um suplemento literário de esquerda, se comparado com ideias de esquerda no artigo de fundo ou na secção de economia de um jornal»⁽⁸⁾.

Esta afirmação de Apel pode aplicar-se, na realidade, ao Portugal de hoje, mas não à época áurea da canção de intervenção (desde antes do 25 de Abril até ao 25 de Novembro de 1975). Nesse período, os criadores e intérpretes eram, eles próprios, os porta-vozes directos da canção, e a necessidade de tornear as portas fechadas de grande parte dos *media* (nomeadamente antes do 25 de Abril) levava a que a sua prática

(7) Wilhelm Vosskamp (org.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, 1982, 3 vols.

(8) Karl-Otto Apel, «Ist die Ethik der idealen Kommunikationsgemeinschaft eine Utopie?», in Vosskamp (org.), *op. cit.*, vol. 1, p. 327.

artística andasse de mãos dadas com uma prática poética. Os dois textos poéticos, que se assemelham no projecto utópico a que dão voz, registam simultaneamente o contexto histórico em que foram inscritos.

A utopia precisa de imagens. E se um poema usa imagens de uma forma mais concentrada (mas também mais ascética) do que, por exemplo, um romance utópico, isso resulta da própria natureza do género literário. Aquilo que, no ensaio intitulado «Negação como espelho. A utopia sob o ponto de vista epistemológico»⁽⁹⁾, Lars Gustafsson designa por «intensidade» utópica e por «densidade» utópica não pode ser projectado sobre os dois textos como se de um modelo interpretativo se tratasse, mas pode ajudar-nos a focalizar a diferença que entre eles se cava: «Se fizermos uma *lista* das diferentes utopias, desde Platão, e a examinarmos com cuidado, tropeçaremos em algumas experiências mentais características que se repetem uma e outra vez. (...) Estes temas, que, como é natural, não se encontram em *todos* os textos utópicos, formam uma cadeia, mantida pelo que Ludwig Wittgenstein chamou 'parecenças de família'. (...) É claro que é possível estabelecer relações entre a lista das utopias e esta cadeia de características utópicas mantida pelas 'parecenças de família': cada característica que esteja presente na utopia será marcada com um sinal mais, cada uma que falte receberá um sinal menos. A qualidade que, neste contexto, é determinada pelo conjunto dos sinais mais pode ser designada como *intensidade utópica*. (...) É necessário distinguir esta qualidade de uma outra, a que se poderia chamar *densidade utópica*. Por densidade utópica entendo o grau de pormenor com que um texto descreve uma sociedade alternativa, ou, dito de outra forma, o número das perguntas a que é possível responder a partir do texto»⁽¹⁰⁾.

As seis quadras de «Grândola» — na realidade três quadras que, na canção, são repetidas de forma invertida, o que corresponde ao modo de interpretação dos cantadores alentejanos — são, por um lado, a descrição de uma comunidade verdadeiramente democrática, e, por outro lado, um projecto utópico para Portugal no seu todo. Assim o afirmou o autor, e assim foi inúmeras vezes repetido. Daí tiraria eu algumas conclusões. «Grândola» existe, portanto, em dois planos: como descrição dessa comunidade, e como texto utópico. A povoação alentejana, real, que surge no primeiro plano, induz-nos a

⁽⁹⁾ Lars Gustafsson, «Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht», in Vosskamp (org.), *op. cit.*, vol. 1, p. 284.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, p. 285.

associar-lhe o *topos* da cidade utópica. Mas a dimensão utópica do texto extravasa quer do espaço geograficamente limitado da cidade, quer do tempo histórico. Nos quatro elementos da descrição — fraternidade, igualdade, o povo ordena, amizade — entretecem-se categorias sociais, políticas e humanas. Em comparação com «Utopia», «Grândola» contém menos pormenores do projecto utópico; mas é, simultaneamente, uma retícula mais visual, que o leitor/ouvinte pode preencher — quer sob o ponto de vista da comunicação interpessoal, quer no domínio das estruturas políticas. Os «lugares vazios» do texto deixam lugar para a imaginação — e, no plano utópico, para um processo revolucionário aberto, no interior do qual igualdade, fraternidade e liberdade são o ponto de partida e o ponto de chegada de uma nova sociedade.

Estes dois textos de «Grândola» (que são, simultaneamente, apenas um), contém ainda o elemento de ligação entre a descrição da povoação concreta — e da comunidade concreta —, e aquilo que é futuro, utópico, e que, no entanto, está quase a ser atingido. Esse elemento é o juramento feito sobre os princípios em que assenta a vida da povoação concreta.

«Jurei ter por companheira/Grândola a tua vontade» derriba, na sua exigência, os muros da vila, e galga o tempo que ainda falta até à queda do regime fascista, condição de uma utopia realizável. A canção vive deste impulso de esperança, não abre espaço a que a mínima dúvida sobre ela se manifeste. Na sua dimensão utópica são precisamente os «lugares vazios» que deixam entrar no texto a futura realidade da revolução, e que produzem a simbiose entre a arte e a dinâmica social. A chegada à utopia constituiria assim (teria constituído) a passagem de testemunho da arte à praxis social, e as canções da esperança seriam (teriam sido) o ritual da memória da esperança cumprida. O 25 de Abril não realizou a revolução e a utopia, mas foi o ponto de viragem histórico que, ao abater estruturas sociais repressivas e verticais, abriu um espaço para as modificações «utópicas». A interrupção, o compasso de espera que é possível detectar na produção artística precisamente no período que decorre entre Abril de 1974 e o 25 de Novembro de 1975, não tem, certamente, apenas a ver com o desaparecimento da censura e com a procura de novos registos linguísticos. Revela também que as prioridades tinham mudado: se, antes da queda do regime, a prática artística estava intimamente ligada à prática política, durante este período o acento deslocou-se claramente para o campo da intervenção política explícita.

Seja-me permitido acrescentar, como nota à margem, que *Com as minhas tamanquinhas* (editado em 1976, mas escrito e composto em 1975) documenta, na maioria das suas canções, a marcha do processo revolucionário — numa espécie de inventário artístico, sobre o pano de fundo do fim da censura. Foi um tempo em que José Afonso, com as suas canções e com a sua presença em inumeráveis manifestações da nova vontade política, manifestou o seu apoio à efémera Primavera da revolução portuguesa. E se, de Abril a Novembro, dezanove densos meses de transformação social, a função de «Grândola» se tinha modificado, e a realidade prometia recuperar e reintegrar a arte num contexto de articulada interacção fraterna; se, durante esse curto espaço de tempo, a canção se tinha transformado no ritual da invocação de uma esperança *quase* cumprida — depois do 25 de Novembro já não é neste contexto que a canção existe. Melhor dizendo: nela permanecem intactas todas as exigências utópicas de antes, a que se junta agora a recordação da esperança derrotada. A utopia parece estar cada vez mais «longe».

É por isso que «Utopia» não pode ser ouvida/lida a partir da imagem que desenha, mas a partir das palavras de saudade e de dúvida com que termina. Uma distância que não é geográfica, nem espaço-temporal, separa «será que existe» de «que outro fumo deverei seguir»; a meio caminho fica a aberta cidade da utopia, uma espécie de estrela polar, tão real como as constelações — e tão inacessível como elas. Na peça *Fernão, mentes?* ⁽¹¹⁾ a canção surge entre o naufrágio e a jornada em busca da cidade de Nanquim ⁽¹²⁾. A cidade é aqui o símbolo de uma esperança, razoável e irracional, de superação de todas as contradições que provocam sofrimento — num lugar que, a existir, transmudaria a aventura das Descobertas no seu preciso contrário, de ponto de partida da secular história do colonialismo português no processo historicamente oposto da libertação do «conquistador» por uma sociedade que lhe é moralmente superior. A canção desmascara o canibalesco apetite colonialista que procura devorar tudo o que lhe é alheio, e que, para se justificar, tem de declarar inferior tudo o que lhe é alheio. Na economia da peça, a cidade utópica surge como «clássica» utopia espacial, relativada e recuperada embora pela dúvida em relação à sua existência; na canção, e sobre o pano de fundo da sociedade portuguesa de hoje, surge como dinâmica utopia temporal. No entanto, e neste duplo contexto, a descrição

⁽¹¹⁾ Helder Costa, *op. cit.*

⁽¹²⁾ *Ibidem*, p. 72.

da cidade é o único elemento de orientação, porque é elemento da realidade e da procura de uma realidade outra, motor da luta pela sobrevivência e do que fazer quotidiano. A cidade (sem muros nem ameias, e por isso núcleo potencial do alargamento progressivo dos seus limites), e ao homem novo, junta-se agora a natureza, que, ao contrário de «Grândola», aparece como aliada e cúmplice no processo que conduz ao dinâmico equilíbrio da liberdade. Numa imagem tocante, reúne a folha da palma e os sinais da arquitectura europeia (portuguesa), e assim — pelo menos ao nível do desejo — põe cobro ao processo de apropriação colonialista do outro.

A reconciliação do homem com a natureza inclui ainda (o que não é despiciendo) uma profunda crítica à relação da Europa contemporânea com a natureza: uma relação que, durante séculos e até aos nossos dias, se desenvolveu sob o signo da exploração das matérias primas. No texto de «Utopia», o braço que dorme nos braços do rio e o braço humano que labuta constituem uma unidade harmónica, ao serviço de uma solidária produção. Quando o rio extravasa do seu leito e fertiliza a terra, vem o homem e completa, semeando e colhendo, a dádiva da natureza. Ao apresentar como projecto de futuro um processo de produção que não explora nem o homem nem a natureza, esta imagem inverte (como o faria a libertação dos opressores pelos oprimidos) a marcha da «civilização europeia»; e não no sentido de uma utopia regressiva, antes como aquilo que nós, os que viremos a nascer, pressentimos como a única saída nas vésperas da destruição total: a necessária redefinição das relações entre a humanidade e a natureza — e entre a humanidade e cada pessoa humana. Um processo não é possível sem o outro.

A natureza, como elemento central em «Utopia», não surge como elemento conciliador — não procura, pelo menos, conciliar opostos irreduzíveis. Condição indispensável para que a natureza e a pessoa humana se possam irmanar é que o lobo rapace se transforme no irmão lobo, no novo homem, que superou a alienação perante si próprio e perante os outros, e que deixa transparecer em todos os seus actos o mais íntimo desejo de liberdade. Neste novo solo, a alegria, o sorriso e a palavra forte e justa serão a expressão autêntica da igualdade e da fraternidade.

Em «Grândola» está inscrita, embora não como dúvida, a distância entre o que (então) era o agora e a utopia. «Utopia», escrita quase vinte anos mais tarde, constrói a cidade utópica sobre os alicerces da dúvida. E no entanto, para nós, que sofre-

mos com o abismo que nos separa dessa aberta «cidade da utopia», nada mais de palpável resta, como motivo para (sobre)viver, do que o caminho que para lá conduz. Outro — não há. A que distância fica a utopia?

(tradução de Carlos Guimarães)