

J.-C.C. – Mas Homero pertence à tradição oral. Os seus conhecimentos, adquiriu-os pelo veículo dessa tradição numa época em que nada, na Grécia, era ainda escrito. Será possível imaginar hoje um escritor que ditasse o seu romance sem a mediação da escrita e que nada conhecesse da literatura que o precedeu? Talvez a sua obra possuísse o encanto da ingenuidade, da descoberta, do inaudito. Parece-me, contudo, que careceria daquilo que, à falta de melhor, designamos por cultura. Rimbaud era um jovem prodigiosamente dotado, autor de versos inimitáveis. Mas não era o que chamamos de autodidacta. Aos dezasseis anos, a sua cultura já era clássica, sólida. Ele sabia compor versos latinos.

Texto n.º 4

Eco, U. & Lauriène, J.P. (2009). A Obsessão do Fogo. Lisboa: Difel

NADA DE MAIS EFÊMERO  
QUE OS SUPORTES DURADOUROS

de utilização, já não nos serviam de nada. Foi nessa altura que se criou a Videoteca de Paris, que se propunha conservar todos os documentos fotográficos e filmados sobre a capital. Para arquivar as imagens, podíamos então escolher entre a cassete electrónica e o CD, aquilo que designávamos como «suportes duradouros». A Videoteca de Paris optou pela cassete electrónica e investiu nesse sentido. Noutros casos, experimentaram-se igualmente as disquetes, de que os promotores diziam maravilhas. Dois ou três anos mais tarde, surgiu na Califórnia o CD-ROM (*Compact Disc Read-Only Memory*). Tínhamos finalmente a solução. Um pouco por todo o lado sucediam-se demonstrações miríficas. Recordo-me do primeiro CD-ROM que vimos: era sobre o Egipto. Ficámos extasiados, cativados. Todos se inclinavam perante essa inovação que parecia resolver todas as dificuldades com que nós, profissionais da imagem e do arquivo, nos debatíamos desde há muito. Ora, as fábricas americanas que produziam essas maravilhas encerraram há já sete anos.

No entanto, os nossos telemóveis e outros iPod são capazes de feitos cada vez mais extensos. Os japoneses, assim nos dizem, escrevem e divulgam aí os seus romances. A Internet, tornada móvel, atravessa o espaço. É-nos prometido igualmente o triunfo individual do VOD (*Video On Demand*), dos ecrãs desdobráveis e de muitos outros prodígios. Quem sabe?

Dá a sensação de que estou a falar de um período muito longo, que parece ter durado séculos. Mas trata-se no máximo de uma vintena de anos. O esquecimento anda rapidamente. Cada vez mais rapidamente, talvez. São considerações banais, sem dúvida, mas o banal é uma bagagem necessária. Sobre-tudo, no início de uma viagem.

U.E. – Há alguns anos apenas, a *Patrologia Latina* de Migne (221 volumes!) foi proposta em CD-ROM pelo preço de, se bem me lembro, cinquenta mil dólares. A esse preço, a *Patrologia* só era acessível às grandes bibliotecas e não aos pobres investigadores (se bem que, entre os medievalistas, se tivessem começado a piratear alegremente as disquetes). Agora, com uma simples assinatura, é possível aceder à *Patrologia online*. O mesmo se aplica à *Enciclopédia* de Diderot, noutros tempos proposta pela Robert em CD-ROM. Hoje, posso consultá-la sem custos *online*.

J.-C.C. – Quando surgiu o DVD, dispúnhamos finalmente, assim pensávamos, da solução ideal que resolveria para sempre os nossos problemas de armazenagem e de visionamento partilhado. Até aí, eu nunca tinha constituído uma filmoteca pessoal. Com o DVD, pensei dispor finalmente do meu «suporte duradouro». Nem pensar. Anunciam-nos agora discos de um formato bastante reduzido, exigindo a aquisição de novos aparelhos de leitura e que poderão conter, tal como no caso dos *e-books*, um número considerável de filmes. Assim, os nossos bons velhos DVD passarão, também eles, para a arrecadação, a menos que conservemos os antigos aparelhos que nos permitiam visioná-los.

Esta é aliás uma das tendências do nosso tempo: coleccionar o que a tecnologia se esforça por desactualizar. Um dos meus amigos, um cineasta belga, conserva na sua cave dezoito computadores, simplesmente para poder continuar a visualizar trabalhos antigos. Tudo isto para dizer que não há nada de mais efêmero que os suportes duradouros. Estas considerações habituais, que se tornaram banalidade, sobre a fragilidade dos suportes contemporâneos podem levar dois apaixonados



de incunábulo, como eu e você, a sorrir tranquilamente, não é verdade? Trouxe-lhe da minha biblioteca este pequeno livro impresso em latim no fim do século xv, em Paris. Veja. Se abirmos este incunábulo, podemos ler na primeira página, impresso em francês: «*Ces présentes heures à l'usage de Rome furent achevées le vingt-septième jour de Septembre l'an mille quatre cent quatre-vingt-dix-huit pour Jean Poitevin, libraire, demeurant à Paris en la Rue Neuve-Notre-Dame*» (Este livro de horas segundo o uso de Roma foi concluído no vigésimo sétimo dia de Setembro do ano de mil quatrocentos e noventa e oito para Jean Poitevin, livreiro, com residência em Paris na Rue Neuve-Notre-Dame). O termo «*usage*» surge como «*usaige*», o sistema de datação para indicar o ano foi abandonado, mas podemos ainda decifrá-lo facilmente. Assim, continuamos a poder ler um texto impresso há cinco séculos. Mas já não podemos ler, já não podemos visionar uma cassete electrónica ou um CD-ROM com apenas alguns anos. A menos que conservemos nas nossas caves os nossos velhos computadores.

J.-P. de T. – *Importa insistir sobre a aceleração crescente com que se desactualizam estes novos suportes, condenando-nos a reorganizar toda a nossa logística de trabalho e de armazenamento, os nossos modos de pensamento...*

U.E. – Aceleração que contribui para o apagamento da memória. É, sem dúvida, um dos problemas mais espinhosos da nossa civilização. Por um lado, inventamos diversos instrumentos para conservar a memória, todas as formas de registo, de possibilidades de transporte do saber – o que é, sem dúvida, uma vantagem considerável em comparação com aquelas

épocas em que era necessário recorrer a mnemotécnicas, técnicas para memorizar, simplesmente porque não se podia ter à disposição tudo o que convinha saber. Os homens só podiam então confiar na sua memória. Por outro lado, para lá da natureza perecível destes instrumentos, o que constitui de facto um problema, temos de reconhecer igualmente que não prestamos justiça aos objectos culturais que produzimos. Para citar apenas um exemplo, os originais das grandes criações da banda desenhada: são terrivelmente caros, porque são muito raros (actualmente, uma página de Alex Raymond custa uma fortuna). Mas porque são tão raros? Muito simplesmente porque os jornais que os publicavam, uma vez reproduzidas as pranchas, deitavam-nos fora.

J.-P. de T. – *Quais eram essas mnemotécnicas usadas antes da invenção das memórias artificiais, que são os nossos livros ou discos rígidos?*

J.-C.C. – Alexandre Magno está prestes a tomar mais uma vez uma decisão de consequências incalculáveis. Contaram-lhe que existe uma mulher que consegue prever o futuro com rigor. Manda chamá-la para lhe ensinar a sua arte. Ela diz-lhe que é necessário acender uma grande fogueira e ler o futuro no fumo que dela se desprende, como num livro. Contudo, ela alerta o conquistador. Enquanto escutar o fumo, não deverá em caso algum pensar no olho esquerdo de um crocodilo. Quando muito no olho direito, mas nunca no esquerdo.

Então, Alexandre renuncia a conhecer o futuro. Porquê? Porque quando nos dizem para evitar pensar numa coisa, não conseguimos pensar senão nessa coisa. A interdição gera

obrigação. É mesmo impossível não pensar nisso, nesse olho esquerdo do crocodilo. O olho da fera apossou-se da nossa memória, do nosso espírito.

Por vezes, recordar, como para Alexandre, e não ser capaz de esquecer é um problema e mesmo um drama. Há pessoas dotadas dessa faculdade de reter tudo a partir precisamente de receitas mnemotécnicas muito simples e que se designam por mnemónicas. O neurologista russo Alexandre Luria estudou-as. Peter Brook inspirou-se num livro de Luria para o seu espectáculo *Je Suis Un Phénomène* (*Eu Sou Um Fenómeno*). Quando se conta uma coisa a um mnemotecnista, ele não a pode esquecer. É como uma máquina perfeita mas louca, regista tudo mas sem discernimento. Neste caso, é um defeito, não uma qualidade.

U.E. – Todos os processos mnemotécnicos utilizam a imagem de uma cidade ou de um palácio, em que cada parte ou lugar é associado ao objecto que se trata de memorizar. A lenda narrada por Cícero em *De Oratore* conta que Simónides assistia a um jantar na companhia de altos dignitários da Grécia. Num dado momento da noite, deixa a assembleia, precisamente no instante em que os convivas desaparecem sob o afundamento do tecto que os mata a todos. Simónides é chamado a identificar os corpos. Consegue-o, procurando recordar-se do lugar que cada um ocupava em torno da mesa.

A mnemotécnica é pois a arte de associar representações espaciais a objectos ou conceitos de maneira a torná-los solidários. Foi por ter associado o olho esquerdo do crocodilo ao fumo que tinha de escrutar que Alexandre Magno, no seu exemplo, deixou de conseguir agir livremente. As artes da memória ainda estão presentes na Idade Média. Mas a partir

da invenção da imprensa poder-se-ia pensar que o uso destes meios mnemotécnicos se perdeu lentamente. É porém a época em que se produzem os mais belos livros de mnemotecnica!

J.-C.C. – O Umberto falava dos originais das grandes criações de banda desenhada deitados ao lixo após a publicação. O mesmo se passou com o cinema. Quantos filmes desapareceram assim! Foi a partir dos anos 20 ou 30 que o cinema se tornou na Europa na Sétima Arte. Desde então, torna-se válido conservar obras que pertencem agora à história da arte. Razão pela qual se criam as primeiras cinematecas, inicialmente na Rússia, depois em França. Mas do ponto de vista americano, o cinema não é uma arte, ele é ainda hoje um produto renovável. É preciso refazer constantemente um Zorro, um Nosferatu, um Tarzan e desfazer-se dos antigos modelos, dos antigos *stocks*. Mas o antigo, sobretudo se for de qualidade, pode fazer concorrência ao novo produto. A cinemateca americana, veja-se bem, foi criada nos anos 70! Tratou-se de uma longa e dura batalha para conseguir apoios, para interessar os americanos pela história do seu próprio cinema. De igual modo, a primeira escola de cinema no mundo foi russa. Devemo-la a Eisenstein, para quem era indispensável fundar uma escola de cinema ao nível das melhores escolas de pintura ou de arquitectura.

U.E. – Em Itália, no início do século xx, um grande poeta como Gabriele D'Annunzio escrevia já para o cinema. Ele participa na escrita do argumento de *Cabiria* juntamente com Giovanni Pastrone. Na América, não teria sido levado a sério.

J.-C.C. – Para não falar na televisão. Conservar os arquivos da televisão parecia de início absurdo. A criação do INA



(Institut National de l'Audiovisuel), encarregado da conservação dos arquivos audiovisuais, representou uma mudança radical de perspectiva.

U.E. – Trabalhei na televisão em 1954 e recordo-me de que tudo era em directo e de que não se utilizava então o registo magnético. Havia uma máquina a que chamavam o «Transcriber», até descobrirem que o termo não existia nas televisões anglo-saxónicas. Tratava-se muito simplesmente de filmar o ecrã com uma câmara. Mas como se tratava de um dispositivo fastidioso e dispendioso, era preciso fazer escolhas. Assim, perderam-se muitas coisas.

J.-C.C. – Posso dar-lhe um excelente exemplo neste domínio. É quase um incunábulo da televisão. Nos anos 1951 ou 1952, Peter Brook realizou para a televisão americana um *King Lear* com Orson Welles no papel principal. Mas essas emissões eram difundidas sem qualquer suporte e nada podia ser conservado. Acontece que o *King Lear* de Brook foi filmado. Por outras palavras, também aí, alguém filmou o ecrã de televisão no momento em que a emissão foi difundida. Constitui agora uma obra mestra do museu da televisão em Nova Iorque. Sob muitos aspectos, isto recorda-me a história do livro.

U.E. – Até certo ponto. A ideia de coleccionar livros é muito antiga. Por isso, não aconteceu aos livros o que aconteceu aos filmes. O culto da página escrita e mais tarde do livro é tão antigo quanto a escrita. Já os Romanos desejavam possuir e coleccionar os rolos de papiro. Se perdemos livros foi por outras razões. Eles desapareceram por razões de censura religiosa ou porque as bibliotecas tinham tendência para arder

à mais pequena oportunidade, tal como as catedrais, uma vez que umas e outras eram em grande parte construídas de madeira. Uma catedral ou uma biblioteca que se incendiava na Idade Média era um pouco como um filme sobre a guerra do Pacífico mostrando um avião em queda. Era normal. O facto de a biblioteca em *O Nome da Rosa* acabar por arder não é de forma alguma um acontecimento extraordinário nessa época.

Mas as razões pelas quais os livros ardiam eram ao mesmo tempo aquelas que nos incitavam a colocá-los em lugar seguro e, por tanto, a coleccioná-los. É o que funda o monaquismo. Foi provavelmente a chegada dos bárbaros a Roma por repetidas vezes e o seu hábito de incendiar a cidade antes de abandonar que fez pensar em encontrar um lugar seguro para aí colocar os livros. E o que seria mais seguro do que um mosteiro? Começaram a colocar-se certos livros fora do alcance das ameaças que pesavam sobre a memória. Mas ao mesmo tempo, naturalmente, ao fazer-se a escolha de salvar uns livros e outros não, começou-se a filtrar.

J.-C.C. – Enquanto o culto dos filmes raros só agora começa a existir. Há mesmo coleccionadores de argumentos. Antes, no final de uma rodagem, o argumento acabava a maior parte das vezes no lixo, tal como as pranchas de banda desenhada de que falava. No entanto, a partir dos anos quarenta, alguns começaram a interrogar-se se o argumento, uma vez o filme terminado, não conservaria apesar de tudo um certo valor. Pelo menos, comercial.

U.E. – Agora há o culto dos argumentos célebres, como o de *Casablanca*.

J.-C.C. – Sobretudo, evidentemente, quando o argumento contém indicações manuscritas do realizador. Vi argumentos de Fritz Lang com as suas próprias anotações tornarem-se, por uma devoção próxima do fetichismo, objectos de bibliofilia, e outros que os apaixonados mandavam encadernar cuidadosamente. Mas volto por um instante à questão que já tinha levantado. Como constituir, hoje, uma filmoteca, que suporte escolher? É impossível conservar em casa cópias de filmes em suporte de saís de prata. Seria necessária uma cabine de projecção, uma sala especial, locais de armazenagem. As cassetes magnéticas, já se sabe, perdem a cor, a definição e deterioram-se rapidamente. Os CD-ROM extinguiram-se. Os DVD não durarão muito. E de resto, como já o dissemos, nem sequer é certo que disponhamos no futuro da energia suficiente para fazer funcionar todas as nossas máquinas. Recorde-se a grande falha eléctrica em Nova Iorque em Julho de 2006. Imagine-mos que ela se estende e se prolonga. Sem electricidade, tudo está irremediavelmente perdido. Em contrapartida, poderemos ainda ler livros de dia ou à noite à luz da vela, quando toda a herança audiovisual tiver desaparecido. O século XX é o primeiro século a deixar imagens em movimento de si mesmo, da sua história, e sons registados – mas em suportes ainda pouco seguros. Curioso: não dispomos de nenhum som do passado. Mas podemos imaginar, sem dúvida, que o canto dos pássaros era o mesmo, o murmurar dos regatos...

U.E. – Mas não as vozes humanas. Descobrimos nos museus que as camas dos nossos antepassados eram de pequenas dimensões: logo, essa gente era mais pequena. O que implica necessariamente um outro timbre de voz. Quando escuto um disco antigo de Caruso, pergunto-me sempre se a diferença

entre a sua voz e a dos grandes tenores contemporâneos se deverá unicamente à qualidade técnica da gravação e do suporte, ou ao facto de as vozes humanas do início do século XX serem diferentes das nossas. Entre a voz de Caruso e a de Pavarotti, há décadas de proteínas e de desenvolvimento da medicina. Os imigrantes italianos nos Estados Unidos no início do século XX mediam, digamos, um metro e sessenta, enquanto os seus netos atingiam já um metro e oitenta.

J.-C.C. – Quando dirigia a Fémis, pedi uma vez a estudantes de som, como exercício, que reconstituíssem certos ruídos, certos ambientes sonoros do passado. A partir de uma sátira de Boileau, *Les Embarras de Paris*, eu propunha aos estudantes a criação da banda sonora. Frisando que os pavimentos eram de madeira, as rodas das carruagens de ferro, as casas mais baixas, etc.

O poema começa assim: «*Qui frappe l'air bon Dieu de ces lugubres cris?*» (Quem fere o ar, bom Deus, com estes lúgubres gritos?). O que é um grito «lúgubre» no século XVII em Paris, à noite? Esta experiência de mergulhar no passado pelos sons é bastante fascinante, se bem que difícil. Como verificá-lo?

Em todo o caso, se a memória visual e sonora do século XX se apagar na ocorrência de uma falha de energia gigantesca, ou de qualquer outra forma, restar-nos-á ainda e sempre o livro. Acharemos sempre um meio de ensinar uma criança a ler. Esta ideia da cultura em perdição, da memória em perigo, é antiga, sabemos-lo. Sem dúvida tão antiga quanto a própria escrita. Dou-lhe um outro exemplo retirado da história do Irão. Sabemos que um dos focos da cultura persa foi o actual Afeganistão. Ora, quando a ameaça mongol se concretiza a partir dos séculos XI e XII – e os mongóis destroem tudo à sua passagem –,



os intelectuais e os artistas de Balkh, por exemplo, entre os quais o pai do futuro Rumi, fogem levando consigo os seus manuscritos mais preciosos. Partem para ocidente em direcção à Turquia. Rumi, como muitos dos exilados iranianos, viverá até à sua morte em Konya na Anatólia. Uma narrativa jocosa retrata um desses fugitivos, reduzido à mais extrema miséria a caminho do exílio, utilizando livros preciosos como almofada. Livros que devem valer hoje uma pequena fortuna. Vi em Teerão, em casa de um apreciador, uma colecção de manuscritos antigos ilustrados. Uma maravilha. Assim, a mesma questão colocou-se a todas as grandes civilizações: o que fazer com uma cultura ameaçada? Como salvá-la? E o que salvar?

U.E. – E quando ocorre essa salvaguarda, quando se consegue colocar a tempo os emblemas da cultura em lugar seguro, é mais fácil salvar o manuscrito, o códice, o incunábulo, o livro, do que a escultura ou a pintura.

J.-C.C. – Resta contudo um enigma por resolver: todos os *volumina*, os rolos da Antiguidade Romana, desapareceram. No entanto, os patrícios romanos possuíam bibliotecas repletas de milhares de obras. Podemos consultar alguns deles na Biblioteca do Vaticano, mas a maior parte não chegou até nós. O fragmento de manuscrito mais antigo de um Evangelho conservado data já do século IV. No Vaticano, recordo-me de ter admirado um manuscrito das *Geórgicas* de Virgílio datado dos séculos IV ou V. Esplêndido. A metade superior de cada página era uma ilustração. Mas nunca vi um *volumen* completo na minha vida. Os escritos mais antigos, no caso os manuscritos do Mar Morto, vi-os num museu em Jerusalém.

Eles tinham sido conservados graças a condições climáticas muito particulares. Tal como os papiros egípcios, que julgo serem dos mais antigos de todos.

J.-P. de T. – *Cita como suporte desses escritos o papiro, talvez o papel. Sem dúvida, devemos considerar também aqui suportes mais antigos que, de uma forma ou doutra, pertencem à história do livro...*

J.-C.C. – Evidentemente. Os suportes da escrita são múltiplos, estelas, tábuas, tecidos. E há escrita e escrita. Mas mais do que o suporte, interessa-nos a mensagem que esses fragmentos nos transmitiram, escapada de um passado difícil de conceber. Gostaria de lhes mostrar uma imagem – recebi-a esta manhã – que descobri num catálogo de venda em leilão. Trata-se da impressão do pé de Buda. Imaginemos a cena. Imaginemos Buda a caminhar. Ele avança na sua lenda. Um dos sinais físicos que o caracterizam são as inscrições na planta dos pés. Inscrições fundamentais, naturalmente. Quando ele se desloca, imprime pois essa marca no solo, como se cada um dos seus passos fosse uma gravura.

U.E. – São as impressões do Teatro Chinês em Hollywood Boulevard, *avant la lettre!*

J.-C.C. – Se quiser. Ele ensina ao caminhar. Basta ler as suas marcas. E essa impressão, evidentemente, não é uma impressão qualquer. Ela resume em si todo o budismo, por outras palavras, os cento e oito preceitos que representam todos os mundos animados e inanimados e que dominam a inteligência de Buda.

Mas vemos aí igualmente todo o tipo de estupas, pequenos templos, rodas da lei, animais, bem como árvores, água, luz, nagas, oferendas, tudo isso contido numa única impressão do tamanho da planta do pé de Buda. É a impressão antes da imprensa. Uma impressão emblemática.

J.-P. de T. – *Tantas impressões, tantas mensagens que os discípulos procurarão decifrar. Como não ligar a questão das origens da história da escrita à da constituição dos nossos textos sagrados? É, contudo, a partir desses documentos constituídos segundo lógicas que nos escapam que se vão erigir os grandes movimentos da fé. Mas em que bases exactamente? Que valor atribuir a estas marcas de passos ou aos nossos «quatro» Evangelhos, por exemplo? Porquê quatro? Porquê esses precisamente?*

J.-C.C. – Porquê quatro, com efeito, quando existia um número bastante considerável deles? E mesmo assim, muito depois desses quatro Evangelhos terem sido escolhidos por homens da Igreja reunidos em concílio, continuaram a encontrar-se outros. Foi só no século XX que se descobriu o Evangelho dito segundo São Tomás, que é mais antigo que os de São Marcos, São Lucas, São Mateus e São João, e que apenas contém parábolas de Jesus.

A maior parte dos especialistas concorda hoje em reconhecer que existiu mesmo um Evangelho original, designado *Q Gospel* – isto é, o evangelho-fonte segundo o termo alemão «Quelle» –, que é possível reconstituir a partir dos Evangelhos segundo Lucas, Mateus e João, todos os três fazendo referência às mesmas fontes. Este Evangelho original desapareceu por completo. No entanto, pressentindo a sua existência, os especialistas esforçaram-se por reconstituí-lo.

O que é então um texto sagrado? Uma obscuridade, um enigma? No caso do budismo, as coisas são um tanto diferentes. Buda também não escreveu nada. Mas, ao contrário de Jesus, falou durante muito mais tempo. Admite-se que Jesus teve no máximo dois ou três anos de actividade. Buda, mesmo sem escrever, ensinou pelo menos durante trinta e cinco anos. Um discípulo muito próximo, Ananda, após a sua morte, começou a retranscrever as suas palavras, assistido pelo grupo que o tinha seguido. O *Sermão de Benares*, primeiras palavras de Buda, texto que contém as famosas «Quatro Nobres Verdades», sabidas de cor e cuidadosamente retranscritas, e que constitui a base de todas as escolas budistas, representa uma folha, não mais do que isso. No início, o budismo resume-se a uma folha. Por sua vez, essa simples folha, a partir das retranscrições de Ananda, deu origem a milhões de livros.

J.-P. de T. – *Uma folha conservada. Talvez porque todas as outras tenham desaparecido. Como sabê-lo? É a fé que presta a esse texto um valor particular. Mas talvez o verdadeiro ensinamento de Buda estivesse inscrito nas marcas dos seus passos ou em documentos hoje apagados ou desaparecidos?*

J.-C.C. – De facto, talvez fosse interessante colocar-nos numa situação dramática clássica: o mundo está ameaçado e temos de salvar certos objectos de cultura depositando-os num lugar seguro. A civilização é ameaçada, por exemplo, por uma gigantesca catástrofe climática. É preciso agir rapidamente. Não podemos proteger tudo, transportar tudo. O que escolheríamos? Que suporte?

U.E. – Vimos que os suportes modernos se tornam rapidamente obsoletos. Porquê correr o risco de nos sobrecarregar



de objectos que correriam o risco de se tornar mudos, ilegíveis? Provámos cientificamente a superioridade dos livros em relação a qualquer outro objecto que as indústrias da cultura colocaram no mercado nos últimos anos. Assim, se tiver de salvar algo facilmente transportável e que deu provas da sua capacidade para resistir aos ultrajes do tempo, escolherei o livro.

J.-C.C. – Comparamos as nossas técnicas modernas, mais ou menos adaptadas às nossas vidas de gente apressada, com o que foram o livro e os seus métodos de fabrico, e circulação. Dou-lhe um exemplo de como o livro pode igualmente seguir o movimento da História de mais perto, moldar-se ao seu ritmo. Para escrever *Les Nuits de Paris*, Restif de La Bretonne caminha pela capital e descreve simplesmente o que vê. Terá sido verdadeiramente testemunha? Para os comentadores é discutível. Restif era conhecido por ser um homem fantasioso, que imaginava frequentemente o mundo que apresentava como real. Por exemplo, de cada vez que relata um encontro com uma prostituta, descobre que ela é sua filha.

Os dois últimos volumes de *Les Nuits de Paris* são escritos no momento da Revolução. Restif não apenas redige a sua narrativa à noite, mas compõe-na e imprime-a de manhã numa prensa numa cave. E como não consegue arranjar papel naquela época perturbada, no decurso das suas caminhadas, ele recolhe nas ruas anúncios, folhetos, que ferve, obtendo assim uma pasta de muito má qualidade. O papel destes dois últimos volumes não é de todo idêntico ao dos primeiros. Uma outra característica do seu trabalho, ele imprime de forma abreviada porque carece de tempo. Por exemplo, ele imprime «Rev.» em vez de «Revolução». É espantoso. O próprio livro revela a pressa de um homem que quer a toda a força cobrir

o acontecimento, avançar ao ritmo da História. E se os factos relatados não são verdadeiros, então Restif é um extraordinário mentiroso. Por exemplo, ele vê uma personagem a que chama «*le toucheur*» (o apalpador). Esse homem passeava-se discretamente pela multidão em redor do cadafalso e, de cada vez que uma cabeça tombava, ele pousava a mão nas nádegas de uma mulher.

Foi Restif quem falou dos *travestis* da altura da Revolução, que se apelidavam então de «efeminados». Recordo-me igualmente de uma cena com a qual muito sonhámos, com Milos Forman. Um condenado é levado com outros ao cadafalso numa carroça. Tem consigo o seu cãozinho que o seguiu. Antes de subir para o suplício, ele volta-se para a multidão para saber se alguém quer tomar conta do cão. O animal é muito afectuoso, precisa ele. E segura-o nos braços, oferece-o. Mas a multidão responde-lhe com injúrias. Os guardas impacientam-se e arrancam o cão das mãos do condenado, que é imediatamente guilhotinado. O cão, gemendo, vai lamber o sangue do seu dono no cesto. Exasperados, os guardas acabam por matar o cão a golpes de baioneta. Então a multidão encoleriza-se contra os guardas. «Assassinos! Não têm vergonha? Que mal vos fez esse infeliz animal?»

Desviei-me um pouco, mas o desafio de Restif – um livro-reportagem, um livro «em directo» – parece-me único. Regressemos à questão: que livros procuraríamos salvar em caso de desgraça? Um incêndio deflagra em sua casa, sabe que obras salvaria em primeiro lugar?

U.E. – Depois de falar tão bem dos livros, deixe-me dizer-lhe que arrancaria o meu disco rígido externo de 250 gigas, que contém todos os meus escritos dos últimos trinta anos.

A seguir, se ainda tivesse a possibilidade de o fazer, procuraria salvar evidentemente um dos meus livros antigos, não necessariamente o mais valioso, mas aquele que mais aprecio. Simplesmente: como escolher? Estou afectivamente ligado a um grande número deles. Espero não ter tempo para reflectir demasiado. Digamos que talvez pegasse em *Peregrinatio in Terram Sanctam*, de Bernhard von Breydenbach, Speir, Drach, de 1490, sublime pelas suas gravuras em várias folhas dobradas.

J.-C.C. – Pela minha parte, pegaria sem dúvida num manuscrito de Alfred Jarry, num de André Breton e num livro de Lewis Carroll que contém uma carta dele. Uma triste história aconteceu a Octavio Paz. A sua biblioteca ardeu. Uma tragédia! E pode imaginar o que era a biblioteca de Octavio Paz! Repleta de todas as obras que os surrealistas do mundo inteiro lhe tinham dedicado. Foi o grande desgosto dos seus dois últimos anos.

Se me colocassem a mesma questão a propósito dos filmes, sentiria maior embaraço em responder. Porquê? Muito simplesmente porque, mais uma vez, muitos dos filmes desapareceram. Há mesmo filmes em que trabalhei que estão irremediavelmente fora de uso. Uma vez o negativo perdido, o filme deixa de existir. E mesmo que o negativo ainda exista algures, encontrá-lo é uma longa história e muito dispendioso fazer uma cópia.

Parece-me que o universo da imagem, e do filme em particular, ilustra maravilhosamente a questão da aceleração exponencial das técnicas. Você e eu nascemos no século que inventou pela primeira vez novas linguagens. Se as nossas conversas se desenrolassem cento e vinte anos mais cedo, apenas poderíamos evocar o teatro e o livro. A rádio, o cine-

ma, o registo da voz e do som, a televisão, as imagens de síntese, a banda desenhada não existiriam. Ora, de cada vez que surge uma nova técnica, ela pretende demonstrar que derrogará as regras e limitações que presidiram à emergência de qualquer outra invenção do passado. Ela quer-se orgulhosa e única. Como se a nova técnica carregasse consigo automaticamente uma aptidão natural dos seus novos utilizadores para se privarem de toda a aprendizagem. Como se produzisse por si mesma um novo talento. Como se se prestasse a varrer tudo o que a precedeu, fazendo ao mesmo tempo de todos os que a ousassem recusar analfabetos retardatários.

Fui testemunha dessa chantagem durante toda a minha vida. Quando na realidade é o inverso que ocorre. Cada nova técnica exige uma longa iniciação a uma nova linguagem, tanto mais longa porquanto o nosso espírito é formatado pela utilização das linguagens que precederam a emergência dessa recém-chegada. A partir dos anos 1903-1905, forma-se uma nova linguagem do cinema que importa absolutamente conhecer. Muitos romancistas imaginam conseguir passar da escrita de um romance à de um argumento. Mas enganam-se. Eles não se apercebem de que esses dois objectos escritos – romance e argumento – utilizam na realidade duas escritas diferentes.

A técnica não é de forma alguma uma facilidade. É uma exigência. Não há nada mais complicado do que criar uma peça de teatro para a rádio.