

**MODOS DE REPRESENTAR A CRISE SOCIOECONÓMICA EM
PORTUGAL**
DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS E LITERÁRIOS DE UMA
PERTURBAÇÃO

**MODES OF REPRESENTING THE SOCIO-ECONOMIC CRISIS IN
PORTUGAL**
PHOTOGRAPHIC AND LITERARY DOCUMENTS OF A
DISRUPTION

SUSANNE GRIMALDI*
susanne.grimaldi@tu-dresden.de

Apesar de viver uma crise socioeconómica a partir de 2008, Portugal também sofreu uma crise estrutural e multidimensional. Artistas responderam com obras que retratavam a crise, entre elas por meio da arte urbana, do teatro, da fotografia e mais tarde também da literatura. Os resultados servem como indicadores do autodiagnóstico social. Este artigo tem como principal objetivo analisar as técnicas e ferramentas que usaram a fotografia e a literatura para lidar com este desafio social, político e cultural. Para alcançar este alvo, uma pequena parte dos documentos visuais e textuais será analisada.

Palavras-Chave: crise; Portugal; Projecto Troika; latência.

While experiencing a socio-economic crisis since 2008, Portugal also suffered a structural and multidimensional crisis. Artists responded with artworks that depicted the crisis, including urban art, theater, photography and later also literature. The results serve as indicators of a social self-diagnosis. This paper's main objective is to analyze the techniques and tools used by photography and literature to deal with this social, political, and cultural challenge. To reach this target, a small part of visual and textual documents will be analyzed.

Keywords: crisis; Portugal; Projecto Troika; latency.

Data de receção: 10-06-2021
Data de aceitação: 02-10-2021
DOI: 10.21814/2i.3459

^{1*} Professora auxiliar, Universidade Técnica de Dresden, Instituto de Línguas Românicas, Dresden, Alemanha. ORCID: 0000-0002-2323-5983.

*A instalação do medo é uma coisa rápida.
Antes que dê por isso, já ele está instalado e pronto de usar. Antigamente levava anos.
Agora, com as novas tecnologias, é apenas questão de minutos.*
— Rui Zink

1. Enquadramento

Nos países do sul da Europa, a crise socioeconómica estabeleceu-se como área transcultural de memória coletiva desde 2008. Tratava-se não apenas de uma crise socioeconómica, mas também de uma crise estrutural e multidimensional (Castells, Caração, & Cardoso, 2012, p. 1). À medida que a crise se instalava, a população, e por consequência as comunidades narrativas dos países severamente atingidos como Portugal, Itália, Grécia e Espanha, responderam com artefactos artísticos. No quadro da memória cultural, foi gerada uma experiência partilhada de crise. Esta comunidade narrativa atuou e trabalhou em paralelo na dimensão material (romances, contos, performances artísticas, etc.), social (ações públicas etc.) e mental (sociológica, política, económica, etc.) da memória de crise. Para criar, manter, refletir e memorizar uma crise, precisa-se e depende-se dos meios que não são precisamente portadores neutros de informação como já McLuhan formulava com a sua publicação *The Medium is the Message. An Inventory of Effects* (1967). Assim, o ‘conhecimento da crise’ circulava através de movimentos de intercâmbio transregionais e pré-dominantemente digitais entre as comunidades narrativas afetadas. Como intermediários e transformadores entre as dimensões individuais e coletivas da memória, os meios de comunicação social transmitiram imagens e textos de precariedade, austeridade, emigração, pobreza, recessão e desemprego (juvenil), etc. As crises socioeconómicas representam uma perturbação do equilíbrio (Koselleck, 1982, p. 641) de uma sociedade ou um fenómeno basculante (Iser, 1976, p. 399) e marcam, de um ponto de vista narratológico, um ponto de viragem. Precisamente porque lhes é atribuída uma forma de construção da realidade e “formas de fazer mundos” (Goodman, 1978, p. 3), a questão do papel dos *media* nestes processos de construção coletiva torna-se mais urgente. Neste projecto, a avaliação e análise metodológica estão orientadas para uma ciência literária de orientação neo-histórica, que assume que os textos incorporam valores e contextos culturais tais como os de uma crise sócio-económica. A avaliação dos textos é realizada com a ajuda de uma abordagem transmedial que analisa artefactos visuais e textuais de maneira equivalente, porque a narrativa deve ser aqui entendida como um esquema cognitivo. Crises (socioeconómicas) são momentos de um desequilíbrio social ou de um fenómeno de inclinação. Por causa de uma abertura de *plots* conhecidos, as crises dispõem de um potencial de intervenção social e inovação artística. Por conseguinte, são instantes de autodiagnóstico e auto-observação. Organizadas em eventos, relações causais e espaços temporais, prestam-se bem para criar uma narração coerente.

O principal objetivo deste artigo é apontar primeiras tendências no tratamento da crise em Portugal nos meios da fotografia e da literatura, mesmo sabendo que na área do teatro, da música, da arte urbana e do cinema, por exemplo, também houve obras de destaque. De acordo com um dos tópicos acolhidos neste número da revista, “Fotografia e formas de memória”, este artigo pretende relacionar uma seleção de documentos visuais e textuais que tiveram como motivo a elaboração de um arquivo para gerações futuras.

2. Modos de representar a crise

O tratamento cultural de uma perturbação social tem a capacidade de antecipar, documentar e depois historizar sociedades em momentos de crise. A produção artística faz parte da categoria de observação; portanto, estamos perante um processo de auto-avaliação em que o regresso à normalidade do sistema perturbado pode aparecer como um motivo dentro das narrativas de crise. Como ligação entre todas as representações podemos destacar o propósito comum de um ato de testemunhar, demonstrar e certificar, o que implica que o material produzido funciona tanto como testemunha quer como prova, apesar de ser bem conhecido que existem fortes diferenças entre os dois. A imagem e o texto funcionam então como um local de preservação da memória através do qual é criado um arquivo visual-textual dos acontecimentos sociopolíticos e das suas respetivas consequências. Como comunidade narrativa com alta consciência política, os artistas, por um lado, retratam a crise produzindo obras que podem definir-se a partir de uma crise visível, presente e manifestante. Por outro lado, existem trabalhos mais conceptuais que se distanciam da crise e brincam com uma diversidade de representações e ferramentas para justa/contra ou sobrepor-se a ela, produzindo trabalhos que configuram uma crise ausente ou latente. Estes vazios e este espaço interpretativo é entendível como uma ausência dissimulada, dando ao destinatário e à destinatária um papel co-criativo ainda mais forte.

Junto à arte urbana, a fotografia foi destacada entre os processadores mais dominantes e mais eficazes da crise em Portugal. E logo a seguir, foi a literatura que se ocupou em narrar a crise. Outros textos que acompanharam todo o processo da crise foram análises económicas, políticas, filosóficas e sociológicas com tendências tão diversas como autoflagelação, contra-autoflagelação e manifesto das movimentações populares e anti-austeritárias; a mencionar entre as várias publicações apenas a Boaventura de Sousa Santos (*Portugal. Ensaio contra a autoflagelação*, 2012), João Camargo (*Que se lixe a Troika*, 2013) e José Gil (*Pulsões*, 2014).

2.1 Fotografia

A importância da cultura visual para a cultura da memória tem vindo a crescer desde os anos 90 devido ao conceito de pós-memória que traça a relação que gerações posteriores tem com os traumas históricos que foram transferidos via imagens, textos, narrações, entre outros (Hirsch, 2013, p. 125). Hirsch referiu-se ao impulso arquivístico (Foster, 2004, p. 3) das gerações pós-memória. Os fotolivros no contexto da crise portuguesa não podem ser entendidos como álbuns no sentido convencional, mas mesmo assim compartem várias características. São, por exemplo, deliberadamente concebidos para as gerações futuras e cumprem de tal maneira um certo impulso arquivístico.

Com o fotolivro *Projecto Troika* (PT) analisa-se um exemplo contundente do autodiagnóstico social fotográfico. PT reuniu sete fotógrafos, uma fotógrafa e um documentarista, para criar um documento visual de memória para o futuro. Aqueles artistas trabalham na sua maioria para as agências fotográficas nacionais portuguesas. Dessa maneira, estiveram entre os primeiros a documentar as implicações da crise. Ao contrário disso, PT surgiu da urgência e da necessidade própria dos fotógrafos e da fotógrafa de agir no que, evidentemente, não foi um projeto neutro. Numa entrevista, Vasco Célio, um dos fotógrafos participantes, considera que havia uma:

(...) lacuna muito grande em Portugal de documentos visuais [principalmente fotografia] que documentem as alterações sociais e espaciais do país, lacuna que se deve a um desconhecimento do valor e importância deste meio como registo fiel e direto, assim como fruto de um desinvestimento em cultura que se têm verificado nos últimos 20 anos. (Rodrigues, Diz, & Dos Santos, 2017, p. 202)

No transcurso de um ano, os artistas e a artista exploraram um tema da sua própria escolha, como a precariedade, a resistência, o desemprego, a vulnerabilidade, a migração ou a pobreza:

Aliás, temas que, para o coletivo, estavam a ser mal representados nos *media* tradicionais. Segundo eles, os meios de comunicação social não estavam a cobrir todos os lados da história nem a dar voz aos verdadeiros atores que sentiram o impacto direto dessas medidas. (Rodrigues, Diz, & Dos Santos, 2017, p. 200)

O fotolivro *12.12.12* é anterior ao do PT, que também pode ser entendido como produto do processamento fotográfico da crise em Portugal. Doze fotógrafos e fotógrafas captaram a crise em 12 meses em todo o país, incluindo ilhas, no ano 2012 e criaram de tal modo um “retrato social, político e económico de um dos mais difíceis anos do pós-25 de Abril” (Jacinta, Carvalho, & Veiga, 2012, p. 12). As palavras introdutórias de António Barreto do mesmo modo estão vigentes para o PT:

Esta ambição de tudo documentar, tudo contar, de resumir e condensar um país ou um tempo, que tanto tem atraído outros fotógrafos ou grupos desde há mais de um século, não foi o que moveu os nossos doze. Eles pretendiam mostrar alguns aspectos da crise que vivemos: da austeridade ao desemprego, da insolvência à solidão, do abandono à marginalização. (...) Eles querem testemunhar, documentar, informar, e creio, denunciar. (Jacinta et al., 2012, p.7-9)

A campanha de *crowdfunding* para o projeto foi bem-sucedida e o fotolivro foi concluído no final de 2014 (Rodrigues, Diz, & Dos Santos, 2017, p. 189). Curiosamente, o meio principal do projeto devia ser – apesar de pequenas mostras digitais – o fotolivro análogo. Ao folhear as páginas, o conjunto de fotografias e textos é capaz de criar uma ideia da realidade social, política e económica (Dogramaci, 2016, p. 14). Os fotolivros são entendidos como uma obra autónoma de imagem e texto em que a fotografia, contudo, continua a ser o meio decisivo de expressão e comunicação (p. 13). No PT, cada série de imagens é introduzida por pequenos textos em português e inglês. Foram incluídas fotografias individuais, mas também dípticos e trípticos. Apenas um ano após a campanha de *crowdfunding*, a página principal do projeto foi encerrada, de modo que apenas o fotolivro permaneceu como o testemunho principal. Com uma circulação de 1.000 exemplares, o resultado foi inicialmente distribuído às pessoas que tinham contribuído para o *crowdfunding*.

A capa do livro de Projecto Troika apresenta o título com fita adesiva, que enfatiza os escassos recursos do projeto, e, de facto, do país; e faz referência ao movimento Arte Povera italiano e ao Neorrealismo. Uma tendência deste livro fotográfico são obras que se destacam pelos seus fortes contrastes, tais como as fotografias do premiado fotógrafo Bruno Simões Castanheira com a contribuição de “A ditadura do empobrecimento”. No seu trabalho, as formas documentais criam uma certa intimidade e convidam a identificar-se com os afetados (Braun, 2011, p. 27). Ao mesmo tempo, em algumas das suas fotografias alvinegras, o fotógrafo trabalha com a sobreposição de gritos humanos e gritos

arquitetónicos de indignação.² Ambos os gritos são retratados de uma forma desfocada, sublinhando assim o vazio dos rostos e dos edifícios. Segundo Hito Steyerl (2008), é precisamente este embaçamento que confere ao documento um poder paradoxal e equívoco. Em 2015, ganhou o mais prestigioso prémio de fotojornalismo, o Prémio Estação Imagem, com a sua série sobre a crise socioeconómica em Portugal.

Outro fotógrafo que respondeu à agressividade desta crise com fotografias perturbadoras foi Rodrigo Cabrita, com a série de “Morrer de Indiferença”.³ Todas as crises são momentos de maior impacto para aquelas partes de maior vulnerabilidade numa sociedade. Cabrita dedicou-se ao grupo dos idosos e das idosas que vivem com as consequências do congelamento das reformas, o fim dos subsídios para os reformados e as reformadas e o corte nas pensões de viuvez, para referir apenas algumas das medidas oficiais tomadas pelo governo, para além do aumento da solidão que a jornalista Ana Katowicz (Projecto Troika, 2014, p. 31-32) menciona no texto que acompanha a série do fotolivro. Cabrita aproximou-se da precariedade social de idosos e idosas e brinca com uma temporalidade inerente.

Em algumas das fotografias reconhece-se claramente o contexto de crise, como por exemplo com uma fotografia de uma perspetiva recente num Banco Alimentar. Noutras fotografias, é difícil descortinar o momento histórico exato, devido ao uso do alvinegro e devido ao motivo que mostra nomeadamente idosas em cenários sem marcadores temporais que bem podem ser situados em qualquer década da segunda metade do século XX; uma localização espacial e temporal clara torna-se praticamente impossível. De facto, algumas das fotografias são afetivamente carregadas e podem ser claramente categorizadas como fotografia documental e social. Tanto o compromisso social como a perspetiva da subjetividade são bem notáveis através de título, capa e de textos de acompanhamento. Mesmo assim, algumas das imagens com seu potencial perturbador vão muito além da simples exibição didática de imagens escandalosas no sentido de uma documentação social. Uma razão para isto é, por exemplo, a atitude ativa das pessoas retratadas. Embora o ato fotográfico não se negue de forma alguma como ação mediadora, as fotografias defendem a intenção de uma distribuição horizontal do poder entre o espectador e espectadora, o fotografado e a fotografada (Lübbke-Tidow & Martens, 2011, p. 55). As fotografias mencionadas de Simões Castanheira e Cabrita correspondem na sua maioria a artefactos vinculados à crise manifestante.

Para além destas fotografias que são consideravelmente explícitas, há obras muito mais subtis e abertas quanto ao seu espaço interpretativo, pelo que correspondem mais a uma categoria que brinca com uma crise latente. Vasco Célio trabalha de forma implícita na sua série “inexistência do lugar”⁴ para o PT, que ele dedica à região mais a sul de Portugal, o Algarve. As fotografias de Célio revelam o seu significado apenas tendo em conta o seu contexto de publicação, bem como o texto introdutório de Nuno Faria. A sua contribuição mostra mais uma vez que o significado está no contexto e nos breves textos introdutórios, sem os quais a referência permaneceria praticamente invisível. A informação de enquadramento temático, tal como uma legenda de imagem, cria provas e sublinha a capacidade testemunhal do documento visual. Célio transpõe a cena da crise para a paisagem portuguesa que à primeira vista transmite harmonia, para logo

² As fotografias de Bruno Simões Castanheira estão disponíveis aqui:

<http://editorial.4seephoto.com/photographers/brunocastanheira/4sees-photographers-awarded-at-estacao-de-imagem/> / <http://editorial.4seephoto.com/photographersprofiles/bruno-simoes-castanheira-2>.

³ As fotografias de Rodrigo Cabrita estão disponíveis aqui: <http://rodrigocabrita.com/elderly-at-troika-project>

⁴ As fotografias de Vasco Célio estão disponíveis aqui: <http://www.vasocelio.com/nmosis-2009/cms14o8xzo717oqezw27dbkeg4961p>.

desconcertar. O que Jo Ractliffe explica sobre as suas fotografias da paisagem social e política na África do Sul é igualmente válido para a representação da crise na obra de Célio:

Many of my images are in themselves quite fragmentary in nature, manifestly incomplete, and only through their associative configurations within their larger body – repeating acts of looking through juxtapositions, montage and narrative structure – do they accrue their meanings. It’s partly the reason my photographs tend not to read that well in isolation and have been criticized for evading or resisting attempts to attach meaning to them (Braun, 2011, pp. 30-31).

As obras de Célio desafiam porque não representam fenómenos óbvios da crise no espaço urbano; só através da adição de legendas, o conteúdo das fotografias é recarregado com o *topos* da crise. Tudo isto conduz à situação paradoxal de uma crise latente e simultaneamente presente. Estaleiros inacabados, obras inacabados e disfuncionais no meio de uma natureza a crescer de maneira desenfreada. Ao contrário da obra de Simões Castanheira onde predomina a agitação, a indignação e a resistência, nas imagens de Célio o silêncio é palpável e o vento parece ser o elemento unitário entre as fotografias que na sua maioria se dão bem com a ausência de pessoas. O protagonismo é assumido pela paisagem. Nestas cenas algarvias preponderantemente de céu encoberto percebe-se uma inquietação inexplicável comparável com aquela cantada pelo grupo musical da Naifa, que interpretou a canção homónima de José Mário Branco em 2013.

Lara Jacinto, a única fotógrafa do grupo, dedicou-se na sua série às “>350.300”⁵ pessoas, sobretudo jovens, forçadas a emigrar por causa da crise. Antepõe o poema *A hora da partida* de Sophia de Mello Breyner Andresen à sua análise fotográfica da crise. Similar às obras de Célio, nas imagens de Jacinta o espaço da natureza ecoa os conflitos humanos devidos à crise. Na obra dela, as pessoas voltam ao centro ou partem dele porque estão justamente na hora da partida da emigração involuntária. Jacinta aponta: “Esta viagem impõe uma separação, uma ruptura que obriga a uma mudança de rota (Miguel, 2014).” Numa das fotografias é representada uma mulher com flocos de neve no cabelo e supõe-se que a mudança de rota já esteja acabada num lugar estrangeiro para ela. O retrato dialoga na página oposta com o retrato de uma palma murcha, algo perdida e suplantada numa floresta mista e enorme: “Como partem estes portugueses? Em que circunstâncias? O que sacrificam? Como sobrevivem à partida os que ficam? Este ajustamento está longe de ser apenas financeiro” (Miguel, 2014), conclui Lara Jacinto. A emigração atingiu o seu ponto culminante entre 2010 e 2014. Foi o crescimento mais elevado desde os anos 60/70 do século XX. Com a retoma económica em Portugal a partir de 2014, a emigração dos portugueses e portuguesas voltou a diminuir paulatinamente (Pena Pires, Pereira, & Azevedo, 2020, p. 10).

2.2 Literatura

Do ponto de vista da investigação da memória, o texto literário é considerado uma arte mnemónica por excelência que configura a memória de um grupo cultural (Lachmann, 1990, p. 13). Em comparação com às ciências históricas, é reservado à literatura apresentar diversidade discursiva e polivalência, a fim de processar mesmo versões ambíguas e altamente complexas do passado (Erlil, 2011, p. 178). A literatura continua a destacar-se como meio excepcional de memória devido ao seu estatuto ficcional, o que lhe permite combinar o real com o imaginário, a criar dessa maneira novos modos de

⁵ As fotografias de Lara Jacinta estão disponíveis aqui: <http://larajacinto.com/personal/350-000/>.

percepção. Correspondendo à remontagem fotográfica, são criadas alternativas narrativas de memória no sentido de uma intervenção ou inovação.

Parece relevante notar que a mesma divisão entre as obras que registam e processam os efeitos da crise e aquelas em que a crise está latente, também são aplicáveis para a literatura. No poema “Europa” de Felipa Leal na coleção *Vem à quinta-feira* (2016) e em textos como *Índice Médio de Felicidade* (2013) de David Machado (Prémio da União Europeia para a Literatura 2015) ou no romance-provocação *Despaís* (2013) de Pedro Sena-Lino percebemos uma atitude clara de consternação, indignação e resistência. No *Índice Médio de Felicidade*, por exemplo, a crescente perda material e emocional de uma família de classe média portuguesa é descrita detalhadamente. Além disso, em outras obras literárias predomina a ausência da crise. Outros textos optaram por um espaço mais interpretativo e aberto mesmo que as emoções inquietantes e de medo sejam claramente perceptíveis.

A autora de performances e obras literárias Patrícia Portela situa o seu quinto romance *O Banquete* (2012) na catástrofe mais importante do século XVIII. Este choque visual e textual da destruição de Lisboa em 1755 marcou um ponto de viragem pan-europeu. Portela coloca um dos enredos centrais do seu romance exatamente neste cronótopo do terramoto de Lisboa. As catástrofes rebentam inesperadamente e também podem ser colocadas no início de crises e conflitos individuais (Hülk, 2013, p. 116), como é o caso da protagonista de *O Banquete*:

Todos os dias o mesmo sonho. Estou no meu funeral e falo para uma audiência de centenas de pessoas (Portela 2012: XVII). (...) Volto-me para trás e não há vestígio dos dois estranhos que me vieram buscar. Olho mais uma vez à volta: ninguém. Decido regressar para retornar o meu discurso, mas, no preciso momento em que viro costas, um terramoto destrói tudo à minha volta. Todos os que conhecera morrem no meu funeral e eu sou a única sobrevivente. (Portela, 2012, p. XVIII)

O sonho inicialmente descrito conduz à crise individual da protagonista que está a emergir paulatinamente:

Não me apetece gritar, nem chorar compulsivamente, não me sinto mal com o que se passa, nem pretendo tomar qualquer atitude para alterar a minha situação. Tenho uma doença cujo único sintoma visível é não conseguir abrir a porta. Um problema técnico, algo que o tempo por certo se encarregará de resolver. Ao telefone, vários especialistas, familiares e amigos continuam a diagnosticar o mesmo: Medo! E todos têm razão. (...) Encontro-me a jejuar do mundo. (Portela, 2012, p. LIV)

A porta torna-se o lugar decisivo, numa zona de liminalidade. Os espaços limítrofes abrigam a capacidade de dissolução das estruturas existentes e referem-se a uma reorganização a nível coletivo e individual. Como local de transição, o limiar simboliza o estado liminar descrito por Victor Turner (Turner, 1964, p. 93). Finalmente, o protagonista de *O banquete* é salvo por uma mão estendida. A ajuda chega-lhe do “outro lado” da porta através do carteiro, que o auxilia a atravessar a soleira da sua casa. Em *O Banquete* prevalece um determinado paralelismo entre catástrofe, crise e perturbação técnica. A crise múltipla em Portugal no século XVIII, causada por uma catástrofe natural, levou à melhoria dos instrumentos de medição para diferenciar a força, a direção e o lugar de origem das ondas sísmicas (Lauer & Unger, 1994, p. 14). Em *O Banquete*, os abalos naturais e pessoais sustentam a impressão de um estranhamento e de uma inquietação constante cujo motor é, entre outros, o medo:

Há sempre uma sala para os medos. Desconhecida, demorada, e com uma decoração diferente paracada convidado. O tempo que se leva a atravessar esta sala depende do escuro, e depende do medo, depende de quem ou do que se deixa ficar para trás. Ao fundo da sala escolhe-se uma porta, sé uma maçaneta tem a forma ergonómica adequada à nossa mão. (Portela, 2012, p. LXXXI)

Com *A Instalação do Medo* (2012) de Rui Zink escolhemos um segundo texto para explorar a crise socioeconômica portuguesa simultaneamente ausente e presente. Este romance integra-se numa tetralogia sobre a crise que consiste em *O Destino Turístico* (2008), *A Metamorfose e Outras Formosas Morfofes* (2014) e *Ossos* (2015). A crise pode-se considerar como o cerne dessas narrativas que na tetralogia de Zink é expresso através de fenómenos dominantes como medo, violência e terrorismo:

A crise econômica, portanto, é responsável por incitar o medo mais expressivo da contemporaneidade; no romance, essa crise, por meio de comparações, torna-se signo de tragédias e colapsos, incorporando mais um receio ao repertório já instaurado. (Valada Becker, 2016, p. 524)

No romance *A Instalação do Medo*, dois homens tocam a campainha da casa duma mulher para instalar o medo “pelo bem do país” (p. 11). O processo da instalação consiste na instalação e na demonstração do medo. Os medos aplicados são vários, entre eles o medo de natureza e de animais perigosos (p. 30), os medos infantis (p. 35), o medo da violência urbana numa cidade deserta (p. 35) e, profeticamente, o medo de um vírus (p. 63):

É invisível, incolor, indolor – até ver. O contágio começa sempre da forma mais simples. Alguém foi mordido por um pequeno macaco durante umas férias na Tailândia, picado por um mosquito em São Tomé, por uma planta enquanto dava um passeio em paisagens exóticas (...) Tecnicamente, o vírus é estúpido, apenas um nanomicrobio. Mas, à sua maneira, é também hiper-inteligente. (...) Objectivos e método são precisos e económicos: encontra um hospedeiro, consome-o, e, depois, encontra outro hospedeiro. (Zink, 2012, p. 63–66)

No seu romance, Zink aborda o medo como um fenómeno social e encena a intimidação da população através de todo um repertório de medidas que evocam o medo (Michael, 2020, p. 248). Numa forma caricatural, grotesca e ironizada, as várias estratégias da aplicação de medo tornam-se o tema central do texto. A crise, neste caso, não está precisamente ausente, antes parece ser o bastidor no qual se desenvolve a trama dominante entre as três pessoas principais. É claramente identificável como crise económica, mas há poucos vestígios que se referem à crise em Portugal. A referência mais direta é um artigo do político, autor e tradutor Vasco Graça Moura, de 22 de maio de 2012, no *Diário de Notícias*. Um dos instaladores tira aquele artigo num “papel amarrotado do bolso do fato-macaco e lê em voz alta” que “os europeus estão a assistir a um filme de terror” (Zink, 2012, p. 136):

A Europa, sobretudo a do Sul, arrisca-se a ficar à mercê de sucessivas hordas de gente desempregada, desesperada e com fome, de gente que perdeu toda a esperança e se convence de não ter nada a perder com a violência (...). Por isso mesmo, talvez hoje a grande pergunta a fazer aos Estados-Membros em situação mais difícil seja a que indague da capacidade das respectivas forças armadas e de polícia para segurarem o status quo democrático (...). (Zink, 2012, p. 137)

O discurso de medo é completado com uma coleção de medos principais; aquela declinação dos medos é frequentemente intensificada pelo medo económico que no geral é uma temática de realce no romance:

O medo económico é lindo – continua Carlos. – Melhor que o medo económico ... Aqui o Sousa entra: – Só o *horror* económico. Mas para isso é preciso agentes do medo, minha senhora – diz Carlos. (Zink, 2012, p. 60)

A instalação do medo assimila vários géneros, como por exemplo narrativas de horror e o conto, mesmo que o género principal continue a ser o diálogo ou trílogo ou o discurso,

pois poucas palavras são dirigidas pela protagonista aos instaladores. As narrativas intercaladas lembram a um coro do teatro grego. Soa um bulício de factos, termos e acontecimentos paralelos que provocam um ritmo de inquietação e pulsar dos medos enquanto as vozes façam uma estimativa desvalorizante sobre a contribuição monetária de crianças e pessoas doentes e idosas numa sociedade:

Quem quer caridade, compre-a. (...) A verdade é que os velhos, ao contrário das crianças, não prometem grande futuro. Apesar de improdutivas, as crianças ao menos podem ainda vir a ser produtivas. (Zink, 2012, p.104)

O texto de Zink é entendível como uma parábola sobre o extenso impacto da economia e o poder do medo e dos meios e tecnologias da sua difusão. No caso deste romance, Zink brinca com a ferramenta da ironia e da caricatura. Deste maneira logra abrir os *plots* conhecidos, distancia-se da crise e descobre um espaço interpretativo muito para lá dos discursos de auto- e contra autoflagelação.

3. Considerações finais

Os exemplos fotográficos e literários aqui discutidos abrem espaços de reflexão sobre a crise, pelo qual podem ser consideradas como provas de autodiagnóstico e auto-observação da crise socioeconómica em Portugal. Algumas das fotografias adquirem o seu significado através da configuração associativa dentro do contexto maior da obra e, quando vistas isoladamente e sem texto, resistem a uma atribuição clara de significado. Outras fotografias, por sua vez, mantêm a tensão entre documento e encenação, acrescentando um elemento de ficção ao suposto documento. Integrado em eventos, relações causais e temporais, prestaram-se para criar outras cartografias de percepção que cumprem com o propósito de testemunhar e atestar. Com a ajuda de elementos factuais e ficcionais, a fotografia e a literatura desenvolveram *plots* que abordam as diferentes fases da crise: o inesperado, o surpreendente e incluindo todas as saídas possíveis: uma restauração – a renormalização de eventos de desnormalização (Koch & Nanz, 2014, p. 95) –, uma renovação com uma reorientação fundamental ou um simples declínio (Grimstein, 2013, p. 310). No futuro, será interessante analisar a questão da duração do efeito de irritação e estética no panorama sobre crise.

Face à nova crise económica desencadeada pela pandemia, resta saber até que ponto as artes irão absorver elementos da crise anterior ou criar novos elementos de expressão. Até que medida o processamento de emoções recorrentes como o medo, a inquietação e a irritação são semelhantes nesta nova crise?

REFERÊNCIAS

- Braun, R. (2011). Hito Steyerl. Dokumentarische Praxis ist immer schon eine Handlung. *Camera Austria*, 114, 27–28.
- Braun, R. e Lübbke-Tidow, M. (2011). Jo Ractliffe. Ein Raum für andere Bilder. *Camera Austria*, 114, 29–31.
- Cabrita, R. (2014). *Morrer de indiferença* [Fotografia]. Consultado em <http://rodrigocabrita.com/elderly-at-troika-project>
- Camargo, J. (2013). *Que se lixe a Troika*. Porto: Deriva Editores.

- Castells, M., Caraça, J. & Cardoso, G. (2012). *Aftermath: The Cultures of the Economic Crisis*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Célio, V. (2014). *Inexistência do lugar* [Fotografia]. Consultado em <http://www.vasocelio.com/nmosis-2009/cms14o8xzo7l7oqezw27dbkeg4961p>
- De Sousa Santos, B. (2012). *Portugal. Ensaio contra a autoflagelação*. Porto: Porto Editora.
- Dogramaci, B., Düdder, D., & Schindelegger et al. (Eds.) (2016). *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*. Köln: Walther König.
- Erl, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3–22.
- Gil, J. (2014). *Pulsações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Grimstein, J. (2013). Die Komik der Krise. In Fenske, U., Hülk, W., & Schuhen, G. (Eds.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne* (pp. 309–327). Bielefeld: transcript.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Hirsch, M. (2013): Der archivale Impuls der Nacherinnerung. In Kramer, A. & Pelz, A. (Eds), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. (pp. 125–142). Göttingen: Wallstein.
- Hülk, W. (2013). Narrative der Krise. In Fenske, U., Hülk, W., & Schuhen, G. (Eds.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne* (pp. 113–131). Bielefeld: transcript.
- Iser, W. (1976). Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In Preisendanz, W. & Warning, R. (Eds.). *Das Komische* (pp. 398–402). München: Fink.
- Jacinto, L., Carvalho, J. C., & Veiga, Nuno (2012). *12.12.12*. Vila do Conde: QuidNovi.
- Jacinto, L. (2014). > 350.000 [Fotografia]. Consultado em <http://larajacinto.com/personal/350-000/>
- Koch, L. & Nanz, T. (Eds) (2014). Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 44, 94–115.
- Koselleck, R. (1982). Krise. In Conze Brunner, W. & Koselleck, R. (Eds.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (pp. 617–650). Stuttgart: Klett-Gota.
- Lachmann, R. (1990). *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lauer, G. & Unger, T. (Eds.) (2008). *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.

- Leal, F. (2016). *Vem à quinta-feira*. Porto: Assírio & Alvim.
- Lübbke-Tidow, M. (2011). Renzo Martens. Wir wissen eigentlich nicht, was wir sehen. *Camera Austria*, 114, 55–57.
- Machado, D. (2013). *Índice Médio de Felicidade*. Lisboa: Dom Quixote.
- McLuhan, M. (1967). *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. New York City: Bantam Books.
- Michael, J. (2020). Angst erzählen und angstvolles Erzählen: zur Beziehung zwischen Angst und Literatur (*A instalação do medo* von Rui Zink und *Insensatez* von Horacio Castellanos Moya). In Frank-Job, B. & Michael, J. (Eds.), *Angstsprachen* (pp. 245–264). Heidelberg: Springer.
- Miguel, P. (2014). Projecto Troika: a memória à medida das possibilidades. *Preguiça Magazine*. Consultado em <https://preguicamagazine.wordpress.com/2014/01/23/projecto-troika-a-memoria-a-medida-das-possibilidades/amp/>
- Pena Pires, R., Pereira, C. & Azevedo, J. et al. (2020). A emigração portuguesa no século XXI. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 8–38. DOI: 10.7458/SPP20209419573
- Portela, P. (2012). *O Banquete*. Alfragide: Caminho.
- Projecto Troika (2014). *Um documento visual para memória futura*. Aveiro: Duelo do Silêncio.
- Rodrigues, V., Diz, H., & Palma Lampreia Dos Santos, M. J. (2017). O Projeto Troika em Portugal: media, resiliência e vulnerabilidade. *Palavra Chave*, 184–212. DOI: 10.5294/pacla.2017.20.1.9
- Sena-Lino, P. (2013) *Despaís*. Porto: Porta Editora.
- Simões Castanheira, B. (2014). *A ditadura do empobrecimento* [Fotografia]. Consultado em <http://editorial.4seephoto.com/photographers/brunocastanheira/4sees-photographers-awarded-at-estacao-de-imagem>.
- Steyerl, H. (2008). *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant.
- Turner, V. W. (1964). Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage. In Helm, J. (Ed.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association* (pp. 93–112). Seattle: University of Washington Press.
- Valada Becker, C. (2016). Imagens da crise: tendências ficcionais de Rui Zink. *Letras de Hoje*, 519–525. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2016.4.23654>
- Zink, R. (2012). *A instalação do medo*. Lisboa: Teodolito.
- _____ (2014). *A Metamorfose e Outras Formosas Morfoses*. Lisboa: Teodolito.
- _____ (2015). *O destino turístico*. Lisboa: Teodolito.
- _____ (2015). *Ossos*. Lisboa: Teodolito.