MENSAL Nº 20 JANEIRO 2014 FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO

BLIMUNDA

ILUSTRAÇÃO

ARTE

PLATERO

EU

ALMANAQUES

CINEMA

A MAIOR FLOR DO MUNDO

A democracia está aí, como se fosse uma espécie de santa no altar, de quem já não se espera milagres, mas de quem está aí como uma referência. Uma referência é a democracia. E não se repara que a democracia em que vivemos é uma democracia sequestrada, condicionada, amputada.

José Saramago

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO
THE JOSÉ SARAMAGO FOUNDATION
CASA DOS BICOS

Segunda a Sábado
Monday to Saturday
10 às 18 horas
10 am to 6 pm

COMO CHEGAR
GETTING HERE
Metro Subway
Terreiro do Paço
(Linha azul
Blue Line)
Autocarros Buses
25E, 206, 210,
711, 728, 735, 746,
759, 774,
781, 782, 783, 794

ONDE ESTAMOS
WHERE TO FIND US
Rua dos Bacalhoeiros, Lisboa
Tel: (351) 218 802 040
www.josesaramago.org
info.pt@josesaramago.org

Sara Figueiredo Costa

BARBEIROS PELO MUNDO

O escritor brasileiro João Paulo Cuenca assina uma coluna na *Folha de São Paulo* onde as viagens são ponto de partida para divagações muito afastadas dos conselhos turísticos que os jornais de fim de semana costumam dispensar. Viajante frequente por causa das solicitações de muitos pontos do mundo para a sua presença enquanto escritor, Cuenca parece saber aproveitar os compromissos profissionais para alimentar a sua prosa da melhor maneira possível: sem deslumbramentos exóticos mas com o olhar atento aos pormenores que fazem de cada humano avistado um de nós e um outro, ao mesmo tempo. Numa das colunas mais recentes, «Turismo Capilar», o escritor conta as suas experiências em barbeiros de Madrid, Berlim e Buenos Aires, cada um compondo um pequeno universo de peculiaridades, manias e encantos. Um lugar onde nos colocamos à mercê de alguém com uma lâmina afiada na mão, ou com uma tesoura,

é um lugar onde esse alguém define a conversa e o seu rumo, os temas proibidos e a etiqueta a seguir. Assim: «O homem, um tipo de 45 anos, camiseta rasgada e cabelos esvoaçados, se desentendeu com o cortador elétrico e jogou-o no chão. Gritou com a assistente, que, desconfio, também era sua mulher. Chutou um balde de lixo no cachorro que dormia esparramado num canto. O cachorro latiu. Como eu não falo alemão, sorri em desespero. Depois, o homem monologou contra Berlim, a Alemanha, os turistas, os preços dos aluguéis e o aburguesamento do bairro enquanto gentrificava minhas madeixas com um corte à la Playmobil.» São apenas cadeiras de barbeiro mas nas palavras de João Paulo Cuenca transformam-se em miradouro para abarcar o mundo.

Capilar ▶
Folha ▶

ESCRITORES NA PRIMEIRA PESSOA

Depois da leitura de *Os Escritores (Também) Têm Coisas a Dizer*, de Carlos Vaz Marques (Tinta da China), um volume que reúne entrevistas com escritores portugueses que o jornalista realizou nos últimos anos, vale a pena ler o artigo de Hannah Rosefield na *New Yorker* sobre o interesse despertado pelas revelações que os autores fazem nas entrevistas. Começando com a entrevista que Florence Brooks fez a Henry James para o jornal novaiorquino *Herald*, em 1904, a primeira que o autor concedeu, Rosefield traça um percurso por outras entrevistas pertinentes que a imprensa norte-americana foi publicando com autores vários. Na revista *Ñ*, do jornal argentino *Clarín*, o artigo é retomado por Patricia Kolesnicov, que procura perceber o motivo pelo qual as entrevistas com escritores despertam tanto interesse: «Siempre hay quien

recuerda que una de las series de entrevistas más famosa, la de *The Paris Review* empezó, en 1953, por razones económicas: la revista encontró una manera de poner un nombre famoso en tapa sin tener que pagarle un artículo. Pero eso no explica por qué nos gustan. "Lo que la gente quiere saber – arriesga Rosefield – es qué es lo que hace que un escritor pueda transformar las palabras de todos los días, las que usa cualquiera, en arte. Otra idea es que las entrevistas mismas sean arte. En su libro *Limónov*, Emmanuel Carrère dice que las entrevistas con Joseph Brodsky, como las que le hicieron a Borges, "se han convertido en un género literario *per se*". ¿Será algo de eso o cholulismo o la siempre viva ilusión de que un mono sabio nos iluminará el camino?»

NewYorker ▶
Clarín ▶
TintadaChina ▶

< Henry James

SÍRIA: A AUSÊNCIA DE FUTURO

No jornal espanhol InfoLibre, Ramón Lobo assina um artigo de opinião onde reflete sobre os últimos avanços do conflito na Síria. Um excerto: «Volvamos a Siria. El único que se mantiene en su sitio en la complicada geografía política de la zona es el régimen de Bachar el Asad. En frente, en el bando rebelde, se libra una guerra dentro de la guerra de final incierto y desarrollo peligroso para los civiles sirios y para los secuestrados occidentales. Es un gallinero de grupos islamistas, salafistas y alqaeda-adictos armados hasta los dientes. Mucha bala, poco cerebro. Con tanto miliciano blandiendo la bandera negra de Al Qaeda corremos el riesgo de pensar que el bueno es Asad. Sería un error grave. En esta guerra, como en todas, solo hay hijos de puta y víctimas.»

Síria ▶

HADDOCK, O ANTI-HERÓI

No ano em que se celebram os 85 anos do nascimento de Tintin, a personagem que fez de Hergé um dos nomes mais reconhecidos da banda desenhada mundial, muitas serão as páginas que darão destaque ao jornalista que surgiu nas páginas do *Le Petit Vingtième* e que, na companhia de um cão (ou cadela, conforme as correntes) de nome Milu e de uma mão cheia de personagens que o seu autor foi criando ao longo dos anos, protagonizou algumas das mais memoráveis aventuras do século XX europeu. Deixemos, por isso, Tintin, que não terá falta de perfis, artigos e elogios nos próximos meses, e fiquemo-nos com o Capitão Haddock, personagem que surge em *O Caranguejo das Tenazes de Ouro* (1941) confirmando a possibilidade de existência de um herói auxiliar cujas características incluem o alcoolismo severo, a impetuosidade e uma forma de praguejar que talvez não fosse comum nas narrativas publicadas a pensar nos leitores em idade juvenil. Muito mais próximo da condição humana do que o impoluto Tintin, Haddock é analisado por Enric González num artigo publicado na revista colombiana *El Malpensante*, partindo da inspiração de autor de Tintin em Edgar P. Jacobs, criador de *Blake & Mortimer* e um dos autores que trabalhou com Hergé: Hergé lo admitió años más tarde: «"Haddock es Jacobs". En la construcción del personaje del capitán hubo otras influencias, como la del propio hermano de Hergé, un militar propenso a descargar improperios en cadena, o algunas anécdotas vitales del otro gran colaborador del dibujante, Bob de Moor. Pero el carácter, los gestos, la bondad gruñona, la exaltación casi operística, son de Jacobs.»

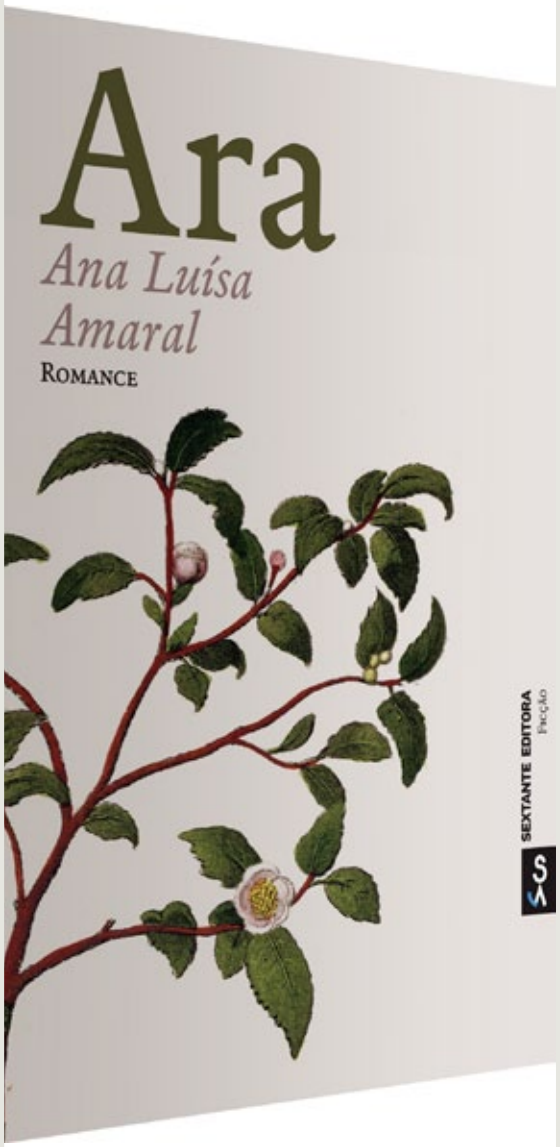
Haddock ▶

ARA

ANA LUÍSA AMARAL

SEXTANTE

Ara foi apresentado como a estreia de Ana Luísa Amaral no romance, mas a leitura do livro não se faz sem os ecos que a poesia da autora já fincou anteriormente. Ou melhor, far-se-á sem esses ecos e com igual proveito por parte de quem não conheça a obra poética, mas um leitor dessa obra anterior não chegará a *Ara* de mãos vazias. O romance começa, aliás, com uma declaração da narradora que afasta do horizonte qualquer estrutura romanesca previamente engendrada ou a cumprir, algo que se confirmará nas costuras sempre à vista desta narrativa e na intromissão regular da poesia nas suas voltas: "Mas as coisas não giram ao nosso compasso. Eu não sou romancista. Se fosse romancista, dividia-me em nomes de ficção – e disso não sou capaz. A própria ideia de fazer uma história aterroriza-me." Mais do que essa remissão, a frase de abertura é também o ponto prévio de um programa, uma linha de trabalho que fará da escrita território maleável, sem preocupação com



fronteiras de género ou discurso e com mais vontade de questionar e experimentar os alicerces do romance enquanto conceito do que começar e acabar uma narrativa a que todos possam chamar de romance.

Apesar desta estrutura desordenada, fragmentária e tão reveladora do que podem ser os alicerces impulsivos de um romance, *Ara* não deixa de contar uma história, narrando em fragmentos, analepses e algumas pausas contemplativas um amor entre duas pessoas, a narradora e uma outra mulher. De certo modo, o texto deste romance é um corte no *continuum* temporal que vai da infância da narradora até um presente em permanente devir, recuperando momentos anteriores ao do seu eixo narrativo, mas focando-se nessa história de amor, não apenas contando os seus passos no modo possível como se pode resumir a momentos um momento maior, mas igualmente construindo caminhos para uma tentativa de análise. E se de beleza se pode ainda falar quando se escreve sobre um livro, a impossibilidade de concluir cada um desses caminhos é um dos gestos mais belos que este romance constrói, frustrado na sua ação mas esplendoroso no modo como usa a linguagem para confirmar que nem tudo a linguagem arruma.

A impossibilidade de transformar em algo mais do que quimera a relação entre as duas mulheres, fugaz no tempo que lhe é disponibilizado sem que isso lhe retire densidade ou intensidade (algo que se materializa pela escrita numa durabilidade que contamina a cronologia irrequieta da narrativa), explica-se no enredo pelo facto de ambas serem casadas e de o tempo e o contexto não permitirem outra hipótese de vida: "Mas no que aprendi, tu não cabias. Nunca coubemos no que me ensinaram. Nunca me deram matéria verbal para falar de nós – por isso me confundo e falo do que sei há tantos anos." (pg.73). Essa impossibilidade faz da ara que dá título ao livro o altar onde todas as orações se cruzam, uma caixa de ressonância que, qual labirinto narrativo, acolhe histórias, fragmentos e futuros por cumprir, permitindo-lhes um lugar na narrativa maior sem com isso lhes garantir destino ou resolução. E talvez seja essa a natureza única das orações, o lugar exato onde a linguagem da literatura e a devoção se encontram.

Sara Figueiredo Costa

INFINITO

Laurence M. Janifer (org.)
Livros de Bolso Palirex
Fyodor Books, 3.00 euros

A primeira visita à Fyodor Books foi a chamada viagem à Sr.a da Asneira. A morada da casa, indicada pelo facebook, apontava para a Calçada Nova de São Francisco, porta 6, loja 3, em pleno Chiado; não havia que enganar, portanto. Mas afinal havia, porque a numeração das portas não era clara, a disposição da rua em escadaria não ajudava à orientação e as mesas de esplanada, cartazes e outra parafernália das lojas em volta, que se espalhava pelos degraus, deixava tudo mais confuso. Abandonada a rua, pensou-se que a livraria era uma miragem, uma brincadeira na internet ou uma espécie de limbo onde só alguns eleitos conseguiam entrar.
Semanas depois, nova tentativa, já com os esclarecimentos de outros frequentadores da casa via internet: «é preciso entrar por uma porta que não tem indicação da livraria, andar uns passos num corredor onde há outros espaços comerciais e a livraria surge ao fundo, à esquerda, antes da entrada para um pátio».
Recantos lisboetas, querendo ser experimentados a uma hora pouco apropriada, já que a Fyodor Books só abre ao meio-dia e esta segunda tentativa aconteceu de manhã cedo. Foi precisa uma terceira vez para que se revelassem as estantes brancas cheias de livros usados, devidamente arrumados por áreas e autores e revelando uma diversidade com tendência para o género ficcional, mas com incursões no ensaio, na história, nas biografias ou na filosofia.
Nessas estantes repousava este *Infinito*, uma antologia de contos de ficção científica escolhidos por Laurence M. Janifer, escritor norte-americano com vasta obra publicada neste domínio e assinada em nome próprio ou com um dos muitos pseudónimos que o tornaram conhecido. A antologia resulta das escolhas de vários autores e editores do género que, convidados por Janifer, elencaram cinco contos que merecessem figurar numa lista de honra, e a partir da lista geral escolheram-se os dezoito textos que aqui se reúnem. Isaac Asimov, H. G. Wells, Avram Davidson e Ray Bradbury são alguns dos autores presentes, formando um corpus que, segundo o organizador, não representa a sua visão pessoal sobre o que é a ficção científica, mas sim «o que a própria ficção científica pensa ser».

Com chancela das Edições Palirex Limitada, a editora que sucedeu à Galeria Panorama no âmbito da ficção científica, e sem data de publicação visível (ainda que uma consulta à internet aponte para 1966, o mesmo ano da edição original: *Masters' Choice: The Best Science-Fiction Stories of All Time Chosen by the Masters of Science-Fiction*, Simon & Schuster), *Infinito* tem na folha de rosto o subtítulo Mestres de Ficção Científica, evidenciando o seu carácter de seleta para os leitores menos conhecedores do género, função que pode cumprir ainda hoje, mesmo sem a presença dos muitos autores relevantes que publicaram posteriormente. A única coisa que se lamenta é a ausência, pelo menos na edição portuguesa, da lista de escritores e editores participantes na escolha. Por 3.00 euros, preço de cada livro da Fyodor (dois livros custam 5.00 euros) é um lamento sem grande peso.

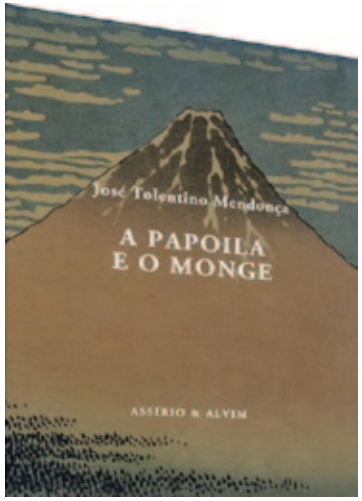
CESÁREA

Uma revista
trimestral de literatura
exclusivamente na
Apple Store por US$ 1, 99

O segundo número a partir de 17.02.14

FOTO: PIO FIGUEIROA

ESTANTE



JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA

A PAPOILA E O MONGE

ASSÍRIO & ALVIM

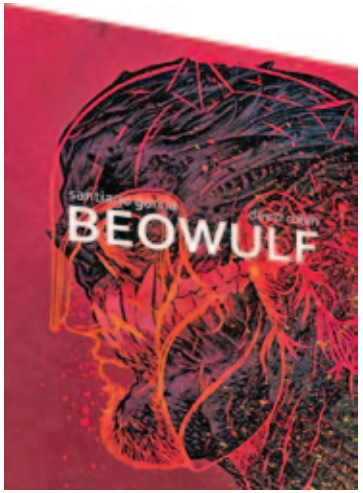
Entre a literatura instintiva, desarrumada e vivencial de Jack Kerouac e o rigor sintético dos haikai de Bashô, José Tolentino Mendonça constrói o seu mais recente livro de poesia. Em cada poema, os três versos que a regra do haiku impõe mas sem a formalidade das sílabas contadas a partir do esquema fonético adequado. Os temas não fogem à poética já firmada do autor, mas desenvolvem-se sob um novo prisma, experimentando a frugalidade verbal a partir de uma riqueza semântica onde pontuam o silêncio, a plenitude e o abismo.

JOSÉ GOMES FERREIRA

AVENTURAS DE JOÃO SEM MEDO

DOM QUIXOTE

Reedição de um clássico absoluto da literatura portuguesa do século XX, originalmente escrito em folhetins para a revista juvenil *O Senhor Doutor*, em 1933, e publicado em volume a partir de 1963. Marcado pelo registo fantástico, o romance de Gomes Ferreira questiona os mitos estabelecidos associados à História, procurando-lhes alternativas que devam mais à imaginação, à transgressão e ao desafio dos medos do que à institucionalização de figuras pátrias congeladas em livros de histórias.



SANTIAGO GARCÍA E DAVID RUBÍN

BEOWULF

ASTIBERRI

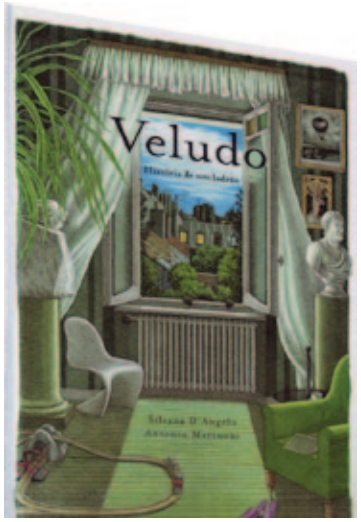
Transpondo para banda desenhada o poema épico inglês, Santiago García e David Rubín criaram um livro monumental do ponto de vista visual, transformando as poderosas descrições de batalhas e as longas travessias do herói Beowulf em pranchas cheias de ritmo, força e intensidade. Não há um só vestígio da escola que acredita ser mais fácil dar a ler os clássicos se os transformarmos em banda desenhada; há, pelo contrário, um enorme respeito pelo texto e a vontade de o reler à luz de uma outra linguagem, aproveitando todas as suas potencialidades.

CARLOS PÉREZ, DANI SANCHIS

BUFFALO BILL ROMANCE

MEDIA VACA

À imagem da identidade gráfica e temática da pequeníssima editora valenciana, este belo livro desvenda um tesouro inesperado. Carlos Pérez traz para as suas páginas dois dos acontecimentos mais marcantes da viragem do século XIX para o XX: a Torre Eiffel e o espetáculo circense de Buffalo Bill, mítica figura do faroeste americano. Aos poemas de Vicente Huidobro acrescenta a sua própria crónica. Dani Sanchis povoa o texto de fotografias e cartazes de época, levando o leitor numa impressionante viagem no tempo.



SILVANA D'ANGELO

VELUDO, HISTÓRIA DE UM LADRÃO

PEQUENA ZAHAR

Neste álbum para todas as idades, narra-se a história de um ladrão que invade casas em busca das suas memórias sensoriais. Com uma ilustração profusamente detalhada, também o leitor pode sentir os cheiros e as texturas do lugar. Nesta casa de artistas, diversos objetos e quadros remetem justamente para um referente histórico que suporta a poética do texto e da imagem.

GONÇALO M. TAVARES

ATLAS DO CORPO E DA IMAGINAÇÃO

CAMINHO

Acompanhando a obra de Gonçalo M. Tavares desde o primeiro livro é notório o interesse do autor pelo corpo, pela sua construção e pelo modo como gestos e movimentos são o reflexo de algo mais do que simples biomecânica e, ao mesmo tempo, desencadeadores de todos os abismos. O novo livro é uma reflexão sobre essas relações entre corpo e existência, com recurso ao pensamento de filósofos como Ludwig Wittgenstein ou Gaston Bachelard e com a colaboração do coletivo Os Espacialistas, autor das fotografias que ilustram a obra.

RUY CASTRO

LETRA E MÚSICA

COSAC NAIFY

Reunião de textos de um dos autores mais relevantes da crónica brasileira, presença regular no jornal *Folha de São Paulo* desde 2007. A edição da Cosac Naify junta os livros *A Canção Eterna*, cujos textos são dedicados à música popular, e *A Palavra Mágica*, composto por crónicas onde Ruy Castro reflete sobre literatura e jornalismo, não se coibindo de desbravar outros territórios sempre que a prosa assim o pede.

RAQUEL RIBEIRO

ESTE SAMBA NO ESCURO

TINTA DA CHINA

Segundo romance da jornalista Raquel Ribeiro (primeiro em nome próprio), Este *Samba no Escuro* centra o seu enredo em Cuba, colocando em diálogo várias vozes e a cronologia inquieta que vem da revolução até ao presente, que aguarda ainda uma definição. Sem maniqueísmos, o romance olha a realidade cubana como quem quer perguntar e pensar, mais do que ter respostas arrumadas sobre o melhor modelo social para um país.

ESTANTE

GRANTA 2: «PODER»

ASSINE COM 25% DE DESCONTO

DIRECÇÃO DE
CARLOS VAZ MARQUES

REVISTA SEMESTRAL
NOVEMBRO | MAIO

TINTA DA CHINA
| edições |

WWW.FACEBOOK.COM/GRANTAPORTUGAL

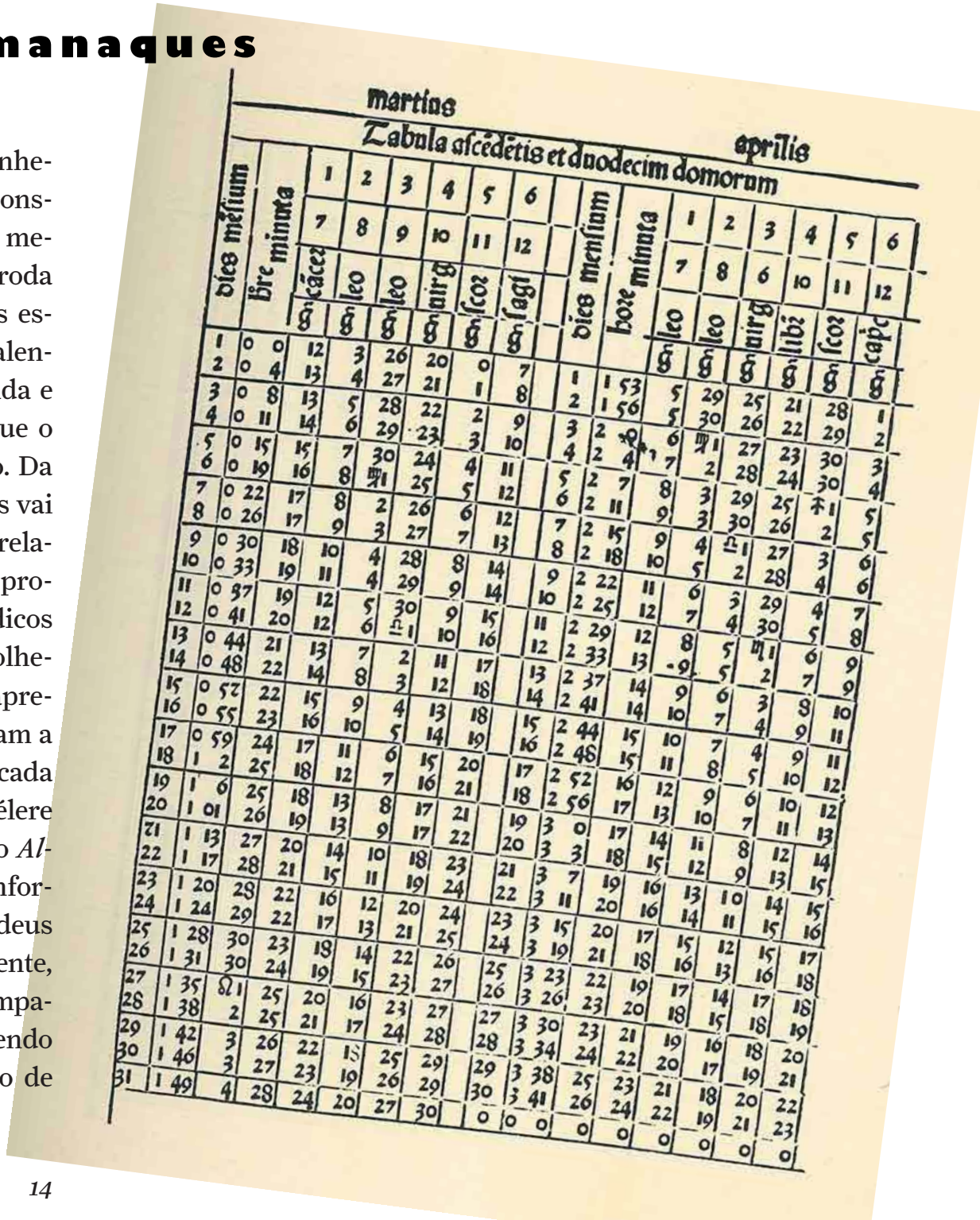
Sara Figueiredo Costa

almanaques

um livrinho para o ano todo

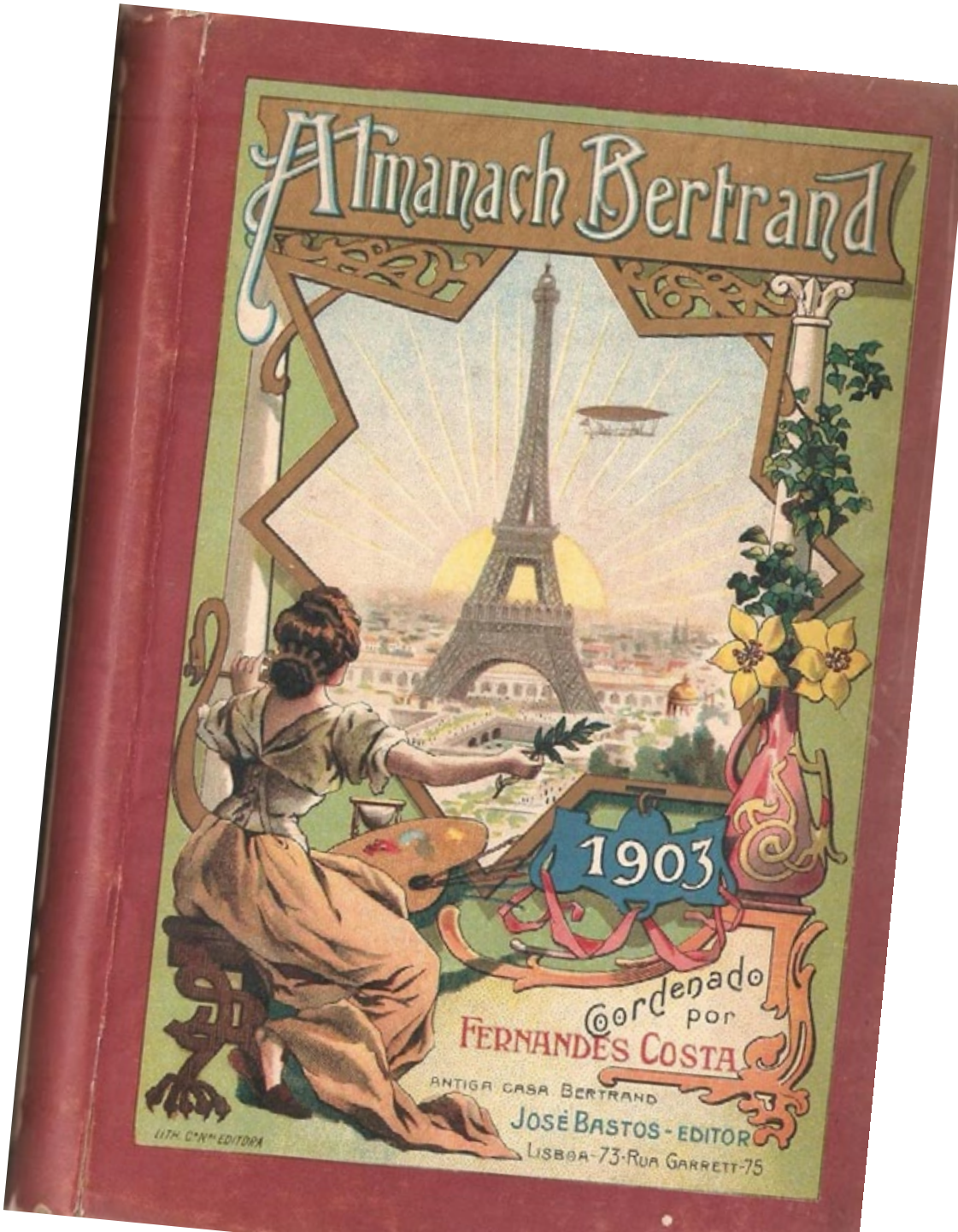
almanaques

Medir o tempo a partir do reconhecimento da posição do sol, construir relógios que fixem essa medição, multiplicar, depois, a roda completa de um dia pela das estações do ano e chegar ao calendário, construir a ilusão, sólida e apreensível em tabelas, de que o tempo é mensurável, organizável, possível de ser controlado. Da história dos relógios e dos calendários à vida dos almanaques vai um passo longo na nossa cronologia coletiva, sobretudo se relacionarmos o almanaque com a imagem que dele hoje temos, profundamente associada à divulgação da imprensa e dos periódicos e, portanto, facilmente situável no século XIX. Mas antes do folheto impresso em papel barato e passado de mão em mão, ou apregoado nas ruas de cidades e aldeias, já as pessoas organizavam a informação disponível sobre o que se previa acontecer em cada período do ano, agrupando-a de modo a tornar a consulta célere e eficaz: disso são exemplo os almanaques medievais, como o *Almanach Perpetuum* de Abraão Zacuto, as compilações com informação astronómica arrumada em função das estações que judeus e muçulmanos ajudaram a espalhar pelo Ocidente e pelo Oriente, os calendários chineses que há vários séculos se fazem acompanhar de dados astronómicos ou os tratados de Ptolomeu contendo previsões meteorológicas, informação sobre o aparecimento de certas constelações e fases da lua.



almanaques

No século XIX, com o apogeu da imprensa refletido na proliferação de publicações periódicas, o almanaque afirma-se como um dos objetos mais populares a sair dos prelos. O seu conteúdo já não é apenas astronómico, mas igualmente agrícola, refletindo o ritmo dos dias nas informações consideradas essenciais para as tarefas do campo: quando semear ou plantar, quando colher. O *Almanaque do Agricultor, Veterinário e da Medicina Doméstica* ou o *Almanaque Agrícola* são disso exemplo, tendo garantido, na época da sua publicação, uma ajuda preciosa para quem tinha como profissão fazer crescer plantas, animais e alimentos, muitas vezes em zonas isoladas e com pouco ou nenhum acesso a cuidados médicos, o que justificava plenamente a inclusão de pequenos conselhos sobre medicina, mezinhas e outros tratamentos caseiros nestas publicações. A este género de informação juntam-se outros dados, consoante a linha editorial e o público-alvo, chegando os almanaques a ser verdadeiros volumes contendo curiosidades, pequenas histórias ligadas à ciência ou às humanidades, listas de efemérides, gravuras, contos, receitas e passatempos. O *Almanaque Bertrand*, surgido em 1899, em Portugal, associado à Livraria Bertrand, é um bom exemplo dessa linha, tendo sido publicado anualmente até 1969 (alguns exemplares ainda se encontram em alfarrabistas) e retomado em 2012/2013, com um volume que recuperava alguns elementos do grafismo e a linha de conteúdos do almanaque original.



BORDA D'ÁGUA, 85 ANOS

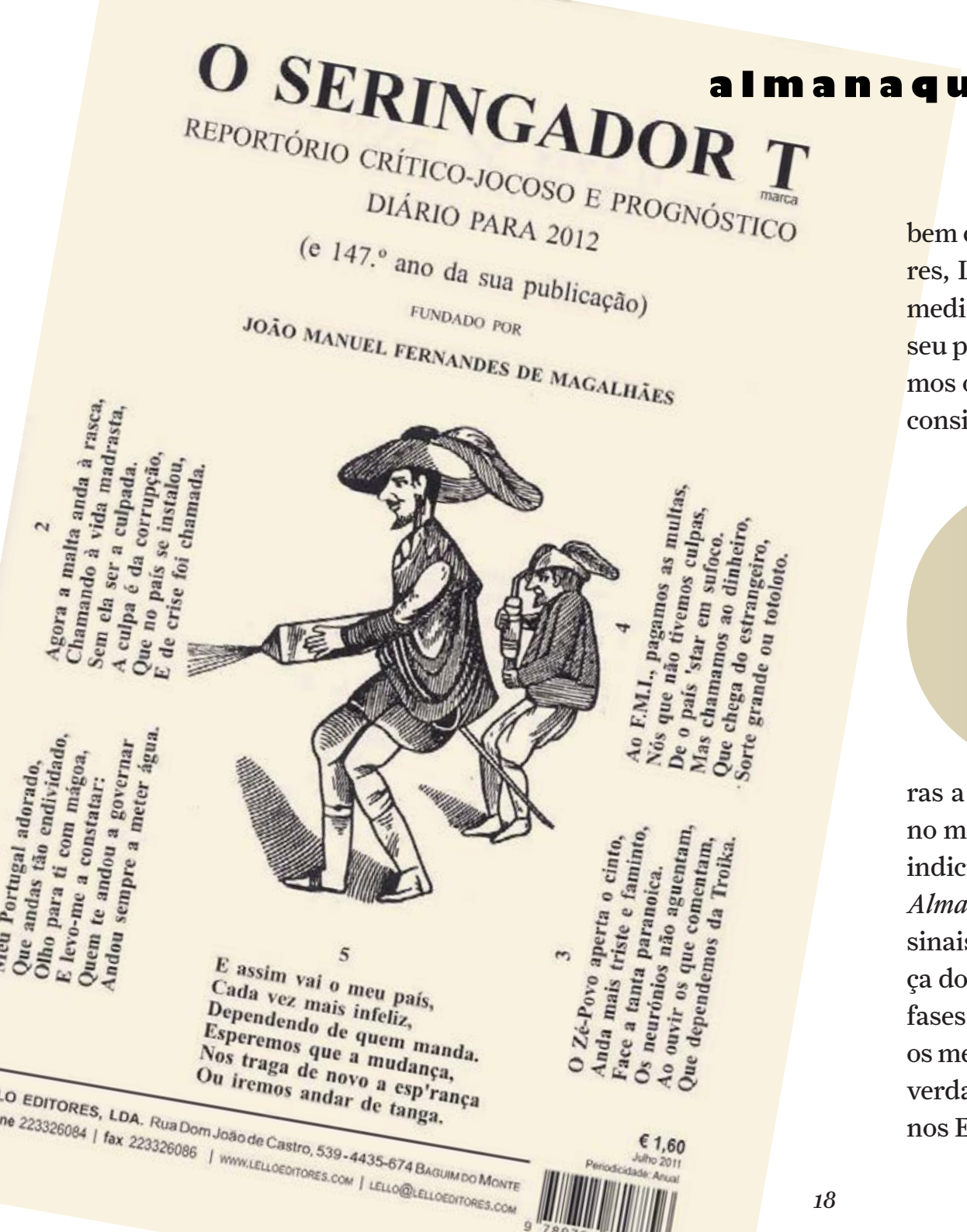
almanaque mais popular em Portugal continua a ser o *Borda d'Água*, que em 2014 celebra 85 anos de existência sem nenhuma alteração no formato ou no conteúdo, a não ser a pequena referência ao aniversário impressa na capa. Com o subtítulo «Reportório útil a toda a gente», lembrando um dos nomes atribuídos a este género de publicação (reportório, prognóstico, lunário ou sarrabal são outros nomes possíveis para almanaque), o *Borda d'Água* mantém o grafismo de um folheto acabado de sair da tipografia, como se ainda fosse composto em tipos de chumbo, caracteres móveis, filetes decorativos e pequenos clichés representando as fases da lua, a especificidade dos feriados ou os signos do zodíaco. Hoje, a impressão é feita em *offset*, mas a estrutura, a linha gráfica e o toque do papel não acusam o tempo que entretanto passou. Na capa, além do título, da apresentação e da informação sobre o editor, a Editorial Minerva, o calendário para este ano e a gravura de um homem de fraque e cartola, guarda-chuva debaixo do braço e o olhar atento de quem sabe prever o tempo. Pairando sobre a cartola do senhor da meteorologia, uma ferradura vermelha, em tempos carimbada à mão, hoje incorporada na matriz que produz os 100 000 exemplares.

Na rua, os vendedores do *Borda d'Água* são uma espécie de ardinas, apregoando o almanaque e as suas virtudes aos poten-

ciais clientes. Não são tantos como já foram, e pode ser mais fácil comprar o *Borda d'Água* num quiosque do que encontrar um vendedor, dependendo da zona onde se viva, mas continuam a calcorrear as ruas com a dedicação de sempre. No Chiado, hoje mais cheio de lojas caras e *franchisings* do que na época em que a imprensa se vendia nas esquinas, os pregões asseguram uma memória que não é saudosista, porque não força um passado que já foi, antes garante que há coisas que a cronologia imparável da história não deixa para trás e talvez por isso o almanaque com o senhor da meteorologia na capa continue a ser procurado pela sua utilidade, tanto como por curiosos ou apreciadores de uma espécie de memorabilia dos tempos.

OUTROS ALMANAQUES

Se o *Borda d'Água* é o mais famoso almanaque vendido em Portugal, *O Seringador* ainda pode ser encontrado em quiosques e algumas lojas, com predominância no Norte. As informações de vertente agrícola predominam neste almanaque, mas sobre espaço para o discurso humorístico em tom de sátira e para as previsões que, em dezembro, talvez já ninguém se lembre de comprovar. Este ano, diz *O Seringador* que teremos vindima farta e cereais em abundância,



bem como muito peixe tirado das águas. Editado pela Lello Editores, Lda., o almanaque nortenho pode não ter o reconhecimento mediático do seu irmão de Lisboa, mas o posto da antiguidade é seu por direito, já que começou a publicar-se em 1864, com os mesmos objetivos de hoje: reunir num mesmo folheto as informações consideradas pertinentes para a organização do tempo anual.

Quem folhear o *Almanaque Pintoresco de Bristol*, publicado na Colômbia, poderá convencer-se de que está na presença de um folheto recuperado em alguma banca de alfarrabista. Os anúncios a colónias milagrosas, sabonetes que prometem peles de bebé e tónicos capilares capazes de devolver fartas cabeleiras a quem sofra de calvície, associados a uma tipografia sóbria no miolo e marcada por ornamentos elaborados na capa, assim o indiciam, mas a sensação desfaz-se ao olhar para a data. É que o *Almanaque Pintoresco de Bristol* é publicado há 182 anos e não há sinais de que vá interromper a sua aparição anual. À semelhança do *Borda d'Água*, contém informações sobre a meteorologia, as fases da lua, os signos e os feriados, bem como informações sobre os melhores dias para pescar, textos humorísticos e científicos. Na verdade, o almanaque colombiano é uma publicação com origem nos Estados Unidos da América e com versões para a Colômbia, o

Equador, o Peru ou o México, entre outros países latino-americanos. Quem o edita é a Lanman & Kemp-Barcalay & Co. Inc, uma empresa sedeada em New Jersey que fabrica e exporta produtos de perfumaria e cosmética, assegurando uma tiragem de mais de cinco milhões de exemplares do *Bristol* distribuídos pelos vários países onde tem presença, o que explica a frequência de anúncios a perfumes e tónicos nas páginas do almanaque. Na capa, permanece a efígie de Cyrenius Chapin Bristol, o farmacêutico que iniciou a publicação do almanaque como forma de publicitar um tónico patenteado por si. Mais tarde, a empresa norte-americana comprou o almanaque e os direitos de publicação, mas manteve, até hoje, o rosto do seu fundador e o *lettering* inicial.

No Brasil, o *Almanaque do Pensamento* tem a astrologia como linha condutora, apresentando-se como uma compilação de previsões para cada signo, a que junta textos e alguma apologia a práticas habitualmente identificadas com uma certa ideia de new age: exercícios espirituais, yoga, alimentação vegetariana ou meditação. Publicado desde 1912, o *Almanaque do Pensamento* não deixa de incluir as informações que configuraram, desde o início, a identidade editorial deste género de publicações, pelo que para além das previsões astrológicas também lá se encontram dados

relevantes para a atividade agrícola e pecuária, campos em que é melhor confiar na experiência acumulada ao longo de milénios do que esperar que um astro garanta boas colheitas.

O *Calendario Zaragozano* é o mais antigo almanaque espanhol ainda em publicação. Mariano Castillo y Ocsiero, autointitulado «o Copérnico espanhol», começou a publicá-lo em 1840, mantendo-se uma gravura com o seu rosto na capa das edições anuais. Batizado em homenagem ao astrónomo espanhol do século XVI, Victoriano Zaragozano y Zapater, que fazia o seu próprio almanaque nessa época, o *Calendario Zaragozano* dedica parte considerável do seu conteúdo às informações de carácter astronómico, estendendo o conceito para as previsões zodiacais, e acrescenta os dados sobre feriados, feiras, mercados e agricultura que caracterizam a linha destas publicações anuais.

Na era do instantâneo, podemos ter acesso à informação meteorológica a cada minuto, bastando para isso uma ligação à internet, disponível em quase todos os telefones, e encontramos todos os dados sobre feiras, festas e feriados em qualquer recanto da rede que tudo parece unir. Até a informação sobre colheitas, épocas de semear, podar ou vindimar podem ser pesquisadas na internet, ainda que não sejam os temas mais pesquisados

na voragem das celebridades, do desporto ou das conspirações diárias. É, por isso, difícil arriscar uma explicação para a permanência das edições de almanaques, mesmo sabendo da dificuldade do acesso à internet por parte da população, da resistência de muita gente ao recurso constante à sabedoria de ecrã e de uma certa tradição que nos faz comprar a edição anual mesmo que não a voltemos a consultar depois de janeiro.

Para que servirá, então, um folheto impresso em papel de baixa qualidade com informações sobre o tempo, os astros e as colheitas, se tudo isso podemos saber por outras vias? Talvez para lembrar que as coisas mais singelas nem sempre são ultrapassáveis e que se é mais prático ter um pequeno opúsculo que reúne tudo o que é imprescindível para determinadas atividades, um ecrã com bateria e uma ligação ao mundo virtual talvez não sejam precisos para saber imediatamente se as ovelhas estão na época da tosquia. Mesmo que não haja ovelhas para tosquiar.

Cem anos de *Platero e Eu* O livro de Juan Ramón Jiménez que José Saramago amava.

Platero e Eu

Platero é pequeno, peludo, suave, tão branco por fora, que se diria todo de algodão...» Assim começa um dos relatos mais lidos e celebrados da Literatura Espanhola, escrito faz agora cem anos por Juan Ramón Jiménez, Prémio Nobel de Literatura. Platero é um burro alegre e suave, que talvez tenha nascido para alegrar as crianças ainda que os leitores adultos não possam escapar à magia das descrições de Moguer, do trote brando de Platero, dos ciclos da vida que esta fábula moral descreve com tanta cor, luz, força e emoção. Um dos adultos seduzidos por *Platero e Eu* é José Saramago. Na sua obra *A Jangada de Pedra* aparece em vários momentos um burro Platero, homenagem clara e rotunda ao livro e ao autor espanhol que morreu no exílio. A revista *Blimunda* associa-se à celebração do Ano Platero e destaca, neste primeiro número do ano, os parágrafos em que José Saramago se ocupa de Platero, burrito que compara a Rocinante, de Miguel de Cervantes.

Platero e Eu

Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade, Com os seus olhos que a terra há-de comer, Com os meus olhos que a terra ainda não comeu, E conta lá chegar montado nesse burro, Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois, Como é que o seu burro se chama, Um burro não se chama, chamam-lhe, Então, como é que chama ao seu burro, Platero, E vão de viagem, Platero e yo, Sabe dizer-nos onde fica Orce, Não senhor, não sei, Parece que é para lá de Granada um pedaço, Ah, então ainda têm muito que andar, e agora adeus, senhores portugueses, muito maior é a minha jornada e vou de burro, Provavelmente, quando chegar lá, já não vê a Europa, Se eu a não vir, é porque ela nunca existiu, afinal tem inteira razão Roque Lozano, que para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome.

Estás como o homem do burro Platero, entre as serras Morena e Aracena, Se o que ela afirma é verdade, mais veremos nós do que Roque Lozano, que não encontrará senão água quando chegar ao seu destino, Como sabes tu que ele se chamava Roque Lozano, não me lembro de lhe termos perguntado o nome, do burro sim, mas não dele, Devo ter sonhado, [...]

O homem puxa um burro arreado de albarda e ceirões, o que há de mais visto em burros ao modo antigo, mas este tem uma rara cor de prata, chamasse-se Platero e honraria o nome, como Rocinante, sendo antes rocim, não desmerecia o seu.

Platero e Eu

Ia José Anaiço perguntar se o burro tinha nome, se, por exemplo, se chamava Platero, mas as últimas palavras ditas por Roque Lozano, que afinal sempre se repetem, Vim para ver a Europa, fizeram-no calar, uma súbita recordação levantou um dedo na sua memória e murmurou, Eu conheço este homem, ainda bem que foi a tempo, seria nada menos que ofensivo ser preciso um burro para se reconhecerem as pessoas.

Estava o reconhecimento feito, desvanecidas as dúvidas, Roque Lozano era aquele viajante encontrado entre as serras Morena e Aracena, com o seu burro Platero a caminho da Europa, que afinal não vira, mas ficava a intenção, sempre salvadora.

Ano Platero. **Celebrar-se-ão mais de cem atos em torno de Platero. O ponto alto será um congresso em novembro, mas antes a obra será reeditada em todo o mundo, será publicada uma edição especial com trabalhos de ilustradores de vários países, terão lugar leituras, conferências e novas traduções. Com mais de cem anos, o burrito suave e brincalhão continuará a alegrar a vida dos leitores e a trazer beleza ao mundo.**

Ilustração de Bernardo Marques para *Platero* e *Eu*, Livros do Brasil, s.d.

CINEMA

JOÃO MONTEIRO

O POLO PORTUGUÊS

O Território, realizado por Raul Ruiz em 1981, teve uma história de produção atribulada e totalmente mitificada. O filme, baseado no caso verídico conhecido como «O Milagre dos Andes», foi filmado em Portugal e envolveu no seu financiamento o norte-americano Roger Corman, rei da série B, cuja contribuição acabou por se resumir a um telegrama desafiante: «Este filme tem de ser muito, muito nojento.» Os recursos escassearam e completar o filme tornou-se numa

aventura. Por mero acaso, Wim Wenders visitou a rodagem e de imediato resolveu realizar um filme totalmente improvisado com a mesma equipa e elenco de *O Território*. Esse filme chama-se *O Estado das Coisas* e, em 1982, venceu o Leão de Ouro no Festival de Veneza. O mito prevalecente de que Wenders roubou *O Território* a Ruiz nunca foi esclarecido. Trata-se de uma das mais fascinantes histórias de criação cinematográfica, numa época não muito longínqua, na qual Sintra foi por uns meses, segundo Serge Daney, uma «linha de fuga» do cinema mundial.

Cartaz do “*O Território*”

PARTE 1
O TERRITÓRIO

«Esta gente tinha um tipo de coragem, talvez o maior dom do homem; a coragem dos que simplesmente persistem e continuam, e passam à fase seguinte, para além de toda a resistência razoável, raramente pensando em si próprios como mártires, e nunca pensando em si como valentes.»

Alan LeMay, *The Searchers*

o polo português

No dealbar da década de 80 do século XX, o cineasta chileno Raul Ruiz (1941-2011), exilado em França desde o golpe militar de Augusto Pinochet, já se havia destacado com *L'Hypothèse du Tableau Volé* (1979) e andava com vontade de filmar na China com personagens chinesas. Juntamente com o produtor francês Pierre Cottrell, que trabalhara com Eric Rohmer e Jean Eustache, parte para Hong Kong em busca de financiamento. Sem sorte por terras asiáticas, começa a desenvolver-se em Ruiz a vontade de fazer um filme baseado no «Milagre dos Andes», a história verídica da equipa de râguebi uruguaia que recorreu a necrofagia para sobreviver após o avião que os transportava se ter despenhado nos Andes em 1972. Esta história tinha um potencial mais comercial e podia muito bem ser vendido como um filme de terror; havia pois que apontar baterias para outros potenciais financiadores. Cottrell havia também trabalhado nos EUA com o produtor/realizador Roger Corman em *The Wild Racers* (1968). Corman ainda não era considerado o «rebelde» que reformaria a Hollywood clássica, mas apenas um produtor que, mediante o cumprimento de uma rodagem rápida e barata, dava carta-branca aos seus realizadores para experimentarem – um «território» a que a indústria cinematográfica americana designaria de série B. O seu campo temático era o do cinema de género ou simplesmente exploitation, ou seja, a exploração despudorada de temas tabu para fins comerciais. Cottrell estava seguro de que o canibalismo seria a âncora para atrair Corman para o projeto, e estava correto. Num telegrama enviado pelo norte-americano a Ruiz e Cottrell, provavelmente a única prova do seu envolvimento, Corman exigia um filme «muito, muito nojento».

Enquanto esperavam pelo financiamento norte-americano, Ruiz e Cottrell puseram em marcha um plano de redução de custos que passava por filmar num país com boa luz e licenças baratas. Cottrell conhecia Paulo Branco, de Paris, que dava os primeiros passos como produtor com a reabilitação de Manoel de Oliveira, à altura septuagenário. A filmar *Francisca* perto

O Território – Paul Getty Jr, Jeffrey Kime
e Geoffrey Carey

de Sintra, Branco sugeriu a vila para acolher a produção do filme de Ruiz. A proximidade da rodagem do filme de Oliveira permitia a Branco desdobrar-se entre as duas produções.

A primeira contratação, exigida por Ruiz, foi a do diretor de fotografia de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, Henri Alekan, homem com fama de alquimista da imagem devido à criação de efeitos óticos durante a rodagem em vez do habitual, isto é, em pós-produção. O argumento, com o título provisório de *A Eucaristia*, seguia dois casais de turistas norte-americanos numa excursão pela floresta com um guia que os abandona à sua sorte, mais tarde ressurgindo inexplicavelmente morto e transformado em alimento para os desesperados e inaptos turistas. Alekan, para filmar na floresta de Sintra, criou um novo processo em que a paisagem que se apresenta diante da objetiva da câmara era modificada pelos filtros coloridos incorporados *in loco*. Um processo que designou de Transcolor.

Quanto ao elenco, foi todo encontrado entre a comunidade artística anglo-saxónica de Paris. O ator Jeffrey Kime lembra-se de ter sido convencido pelo charme de Ruiz (e por uma boa garrafa de vinho) a participar num projeto que o chileno designou de «filme canibal para o circuito *drive-in* americano». O restante elenco era composto por atores com alguma experiência em cinema como Isabelle Weingarten, Geoffrey Carey ou Rebecca Pauly. A exceção é a misteriosa presença de Paul Getty Jr (1956-2011), também conhecido por John Paul Getty III, neto do magnata do petróleo, Jean Paul Getty. Sem currículo algum em cinema, o terceiro Getty tornara-se notícia quando foi raptado, aos 17 anos, por grupos mafiosos italianos; para obrigar o multimilionário a pagar um resgate, foi-lhe enviada uma orelha do neto sob a ameaça de lhe serem remetidos mais pedaços caso não pagasse. Este acontecimento fez manchetes dos jornais à época, não só por envolver Getty mas por existir a suspeita de tudo ter sido encenado pelo seu próprio neto.

Esta seria, aliás, a sua única experiência em cinema. Em 1981, pouco depois de voltar de Portugal, uma mistura de drogas e álcool provocou-lhe um crise hepática que o deixaria tetraplégico e quase cego. No entanto, para além de 2 filmes, ficaria outra herança para a 7.a arte, o filho Balthazar Getty, ator de *Lost Highway*, de David Lynch.

A rodagem do filme, agora conhecido por *O Território*, não foi propriamente tranquila. O telefonema da América tardava a chegar e gradualmente Cottrell e Ruiz foram perdendo a esperança de terem o tão desejado financiamento norte-americano. Hospedados num palacete em Sintra, os atores lembram-se de Alekan fechado no seu laboratório improvisado a inventar truques óticos pela noite dentro, da tendência crónica de Ruiz para alterar o argumento durante as filmagens e do seu famoso grito de guerra «É preciso salvar a cena!», e de Paulo Branco raramente ser visto por estar a filmar com o grande mestre do cinema português. Sempre que acabava o stock de película, Branco voltava no dia seguinte com as sobras diárias de Oliveira para assim continuar a trabalhar num filme que, apesar de tudo, nunca chegou a estar interrompido mais de um dia. Sempre que tal sucedia, a equipa ia jantar a Lisboa, terminando a noite na boîte *Jamaica*, no Cais do Sodré. Quando ficavam por Sintra, Ruiz acumulava as funções de «mestre de cerimónias» e, após o primeiro trago de bagaço, recitava sonetos, oferecia aulas de tango e de cozinha *gourmet*.

PARTE 2
O ESTADO DAS COISAS

«Life is in color but black-and-white is more realistic.»

Joe, *O Estado das Coisas*

o polo português

Todas as manhãs uma viatura vinha buscar o elenco ao hotel para o levar até ao local de filmagens. Quando faltavam cerca de 10 dias para o término da rodagem, esta rotina diária é perturbada pela presença de um passageiro extra. Tratava-se tão-somente de um dos nomes maiores do novo cinema germânico, Wim Wenders. A filmar *Hammett* nos EUA para Francis Ford Coppola, Wenders tinha perdido o seu ator principal – Frederic Forrester –, «roubado» pelo seu próprio produtor para *One from the Heart*, obrigando à interrupção temporária da produção. Na altura, Wenders namorava a atriz Isabelle Weingarten, que ao ter conhecimento desta situação o convidou para a visitar em Sintra. No dia em que chegou, Wenders teve a oportunidade de ver as *rushes* diárias e ficou mesmerizado pelo resultado das lentes mágicas de Henri Alekan. Em entrevista, afirmou: «No dia seguinte, olhei para a pequena equipa francesa e portuguesa e senti nostalgia dos meus primeiros anos a fazer cinema. Tinha vontade de recomeçar no mesmo estado de espírito, a preto-e-branco e a filmar cenas escritas no dia a dia.»

Este ataque de nostalgia faz com que Wenders sugira a Paulo Branco a produção de um filme cuja rodagem deveria iniciar-se de imediato. Para poupar tempo e dinheiro, filmar-se-ia com a mesma equipa técnica e o mesmo elenco – convinha não esquecer que Wenders estava sob contrato com Coppolla e podia ser chamado de volta aos EUA a qualquer momento. O argumento seria escrito diariamente, tendo como ponto de partida a rodagem ficcionada de um filme de género em Portugal. Não era todos os dias que surgia uma oportunidade de trabalhar com um dos valores seguros do cinema mundial, já com títulos como *Alice nas Cidades* ou *O Amigo Americano* no currículo, ainda mais no momento em que se encontrava a trabalhar com Coppola em Hollywood. Todos aceitaram sem hesitar. No entanto, era importante terminar *O Território* e, por isso, combinaram um pacto de silêncio acerca do projeto de Wenders.

Rodagem de O Estado Das Coisas
– Wim Wenders filma uma rodagem

o polo português

Enquanto o filme de Ruiz era concluído, Wenders convocava diversos amigos para o virem ajudar em Portugal. Todas as semanas chegavam a Sintra personalidades do universo artístico mundial como o ator belga Patrick Bauchau ou a musa de Andy Warhol, Viva Auder, que não sabiam ao certo ao que vinham. Para escrever o argumento, Wenders recorreu ao cineasta militante Robert Kramer, habituado a trabalhar sozinho em registo documental ficcionado, registo que Wenders pretendia para o seu filme. Juntos começaram a distribuir tarefas: Bauchau seria o realizador do filme-dentro-do filme; Viva a sua esposa; para o papel de diretor de fotografia, veio um dos maiores rebeldes de Hollywood, Samuel Fuller (*The Big Red One*, *Shock Corridor*, *The Naked Kiss*), em troca de um pagamento em charutos; Geoffrey Carey, Jeffrey Kime, Rebecca Pauly e Isabel Weingarten fariam quase deles próprios, ou seja, atores a trabalhar num filme de série B em Portugal realizado por um autor europeu. A exceção seria Paul Getty Jr, a quem foi entregue o papel do argumentista em acelerado processo de degradação psicológica, aparentemente inspirado em Joshua Wallace, a quem Wenders encomendou a primeira versão do guião, e que teria desistido acometido por uma paranoia galopante.

As filmagens de *O Território* terminaram a 22 de janeiro de 1981 e a 2 de fevereiro começou a rodar-se *O Estado das Coisas* com os mesmo quatro atores a marchar no deserto, tal como haviam feito na floresta no filme de Ruiz. Para eles, este não parecia o começo de um novo trabalho mas antes a continuação de um longo trabalho. *O Estado das Coisas* acompanha as vicissitudes da rodagem de um *remake* do filme *The Most Dangerous Man Alive*, original de Allan Dwann. Na cadeira de realizador encontra-se o cineasta europeu Friedrich Munro (referência a um dos primeiros autores germânicos em Hollywood, Friedrich Murnau) no seu primeiro filme financiado nos EUA, cujas filmagens são interrompidas devido ao fim do stock de película para continuar a filmar. A equipa fica então encalhada num hotel degradado em Sintra à espera de notícias além-Atlântico.

o polo português

Depois de se ler os relatos das filmagens de *O Território*, existem de facto muitas coincidências entre o argumento de *O Estado das Coisas* e o que se passara na produção de Ruiz. Dois exemplos disso são as sequências do tédio da equipa no hotel ou a visita de Samuel Fuller ao *Texas Bar*, vizinho do *Jamaica* no Cais do Sodré. Contudo, a mais flagrante surge na segunda metade do filme, rodada em Los Angeles. Friedrich Munro regressa à América em busca do produtor desaparecido e encontra-se, em primeiro lugar, com o advogado do mesmo para averiguar do seu paradeiro. A desempenhar o papel de advogado encontra-se… Roger Corman.

A primeira parte d'*O Estado das Coisas* foi rodada na Praia Grande, na Praia das Maçãs, em Sintra e no Cais do Sodré. A segunda parte do filme, passada em Los Angeles, só foi terminada após a conclusão de *Hammett*. Wim Wenders, durante o interregno forçado da sua aventura americana, viveu um dos períodos mais criativos e prolíficos da sua carreira. Rodou quatro filmes: *O Estado das Coisas* em 1981; *Lightning Over Water*, *Reverse Angle* e *Room 666*, todos em 1982. Defendeu que *O Estado das Coisas* tinha salvado a sua experiência americana, recuperando o seu amor pelo meio que havia sido posto em causa depois dos 3 anos de duração da «novela» *Hammett*.

PARTE 3
MISTÉRIOS DA SERRA DE SINTRA

«When legend becomes fact, print the legend.»

John Ford

Antes de falarmos da receção de ambos os filmes após esta odisseia cinematográfica, histórias e rumores foram postos a circular na imprensa estrangeira criando em torno destes filmes uma mitificação total. Em primeiro lugar, temos de recuar até à génese de *O Território*. Ruiz não se inspirou propriamente no «Milagre dos Andes» tal como é contado no filme norte-americano de Frank Marshall, *Alive*, de 1993, mas antes em boatos que escutou de amigos jornalistas que acompanharam a operação de salvamento. Segundo estes, o local de colisão distava apenas um quilómetro de um hotel e cinco de uma autoestrada; todas as crianças aprendem na escola que em caso de acidente nesta área deve seguir-se o sol e em 2-3 dias chega-se ao mar, por isso era um pouco incompreensível que os sobreviventes tivessem permanecido 2 meses no local de impacto. Um relato ainda mais bizarro prende-se com a suposta criação de uma micro-sociedade no acampamento do desastre, decorado com crânios humanos e cujos membros exibiam pinturas nos rostos. Quando avistaram o primeiro helicóptero de salvamento, os sobreviventes terão apedrejado o aparelho.

No filme alguns destes relatos são reconstituídos: em algumas paisagens veem-se prédios ao longe; o grupo cruza-se com duas personagens surrealistas, interpretadas por Artur Semedo e João Bénard da Costa, mas prefere continuar perdido; a personagem de Isabelle Weingarten morre à fome por se recusar a comer carne humana, tal como um dos sobreviventes da colisão nos Andes que assim terá optado devido à sua filiação marxista; e perto do final do filme, o acampamento surge circundado por crânios humanos em paus.

Entretanto, segundo reporta a revista *Framework*, o cineasta *underground* Jon Jost seguira Ruiz até Sintra para filmar um episódio piloto de uma série televisiva sobre cineastas mundiais, a começar pelo chileno (seguir-se-ia um sobre Godard), para o British Film Institute. Expulso por Wenders, Jost regressou a Londres com longas entrevistas a Ruiz, imagens

da rodagem e depoimentos dos produtores que não chegaram para evitar que o BFI cancelasse o projeto. Jost tinha chamado a este filme *In Corman's Territory* e retratava Ruiz como um cineasta underground subversivo e, ao mesmo tempo, vítima do «sistema». Era a segunda vez que Wenders atrapalhava um projeto de Jost. O projeto Lightning over Water sobre Nicholas Ray foi inicialmente oferecido a Jost, que recusou devido à débil saúde do veterano cineasta; já Wenders não teve problemas em filmar os últimos momentos de Ray.

Em entrevistas, Ruiz sempre foi evasivo acerca da passagem do seu colega germânico pel'*O Território*, não dando importância ao episódio. Wenders nunca se alongou acerca da génese do seu filme, confirmando que tudo havia começado quando encontrou aquela situação em Sintra. Para o produtor Paulo Branco, Wenders teria ficado obcecado pelo trabalho de Henri Alekan e isso teria sido o maior motivo para começar de imediato outro filme. Ambos voltariam a colaborar numa das obras mais emblemáticas de Wenders, *As Asas do Desejo*. Finalmente, há a presença de Corman em *O Estado das Coisas* que fecha um período iniciado n'*O Território* e parece apontar definitivamente para uma ligação mais profunda entre os dois filmes. Quando questionado acerca da sua participação no filme, Corman mostrou-se muito satisfeito pelo convite que lhe oferecera a oportunidade de fazer algo diferente. Ainda mais num tipo de produção semelhante às suas: ao local de filmagem da sua cena em L. A. não tinha sido dada permissão pelas autoridades. Em relação ao filme: «Nunca o vi. O meu amigo John Boorman disse-me que eu tinha um ar horrível pelo que não vi motivos para ir verificar. Mas divertimo-nos bastante», parecendo completamente alheado do facto de estar a participar num filme que retratava outro no qual esteve envolvido. Ironicamente, Corman compraria os direitos d'*O Território* para distribuição nos EUA por 15 000$.

O Estado das Coisas - Patrick Bauchau e Roger Corman

o polo português

Parece impossível encontrar um consenso nos depoimentos dos vários participantes desta história. Mesmo os atores de ambos os filmes, Geoffrey Carey e Jeffrey Kime, que viveram esta experiência em conjunto, discordam acerca do assunto. Kime concorda que a rodagem fictícia do filme de Wenders continha muitos elementos verídicos relativos a *O Território* – o tempo entre as filmagens, os momentos no quarto de hotel, a sensação de *Finis Terrae* de Sintra, «de nada haver a ocidente sem ser o Atlântico e a América». Por seu lado, Carey recusa a colagem ao sucedido na rodagem de Ruiz, afirmando tratar-se de uma mera coincidência, estando o tema do filme mais ligado à experiência de Wenders em *Hammett*.

Em 1981, o crítico de cinema Serge Daney escreveu nos *Cahiers du Cinéma* um artigo intitulado «Le Pôle Portugais» depois de ter ouvido que em Portugal se rodavam simultaneamente três filmes de três cineastas consagrados: *Francisca*, *O Território* e *O Estado das Coisas*. Este «happening» leva-o a classificar Sintra como «uma linha de fuga» da produção cinematográfica mundial, que define zonas nas margens dos grandes centros de produção como Los Angeles, Paris ou Hong Kong. Daney visitou os *sets* dos três filmes e ficou muito impressionado pela rapidez de execução da rodagem de *O Território*, que definiu como «à la Corman». Sintra foi, no início da década de 80, um território em que se cruzaram artistas de várias áreas, como o dramaturgo Peter Handke ou os cineastas Glauber Rocha, Terence Young e Samuel Fuller, entre outros. Uns chamados por Wenders e outros simplesmente porque tinham ouvido falar que algo se passava na vila histórica portuguesa. A imprensa nacional nunca deu conta deste facto que tanta tinta fez correr nas mais importantes publicações mundiais sobre cinema e nem sequer há uma menção a *O Território* aquando da estreia de *O Estado das Coisas* em 1983, nem na sua reposição em 2003.

PARTE 4
O TERRITÓRIO DO ESTADO DAS COISAS

«A vida sem histórias não vale a pena viver.»

Robert, *O Estado das Coisas*

Território teve estreia mundial no Festival da Figueira da Foz e dececionou o público. No final da projeção, a mais concorrida do dia, estava marcado um debate com dois elementos da produção. O francês Pierre Cottrell começou por perguntar se havia alguém na assistência que tivesse gostado do filme. «Ou que o tenha detestado?», perguntou por sua vez António-Pedro Vasconcelos, da V. O. Filmes. Ninguém disse nada e o debate ficou por ali. Curiosamente, o filme que mais impressionou esse ano no festival foi *Francisca*. *O Território* permaneceria inédito comercialmente em Portugal.

Lançado no circuito estrangeiro em 1983, o filme foi classificado como o primeiro «filme de terror filosófico» por Alain Masson, na *Positif*, que o ligou a uma corrente de especulação filosófica de Pascal e Calvino até Montaigne. Para Didier Goldschmidt, «*O Território* é, sem dúvida, o primeiro filme de aventuras intelectuais.» O próprio Ruiz, que «queria que a forma fosse a mais série B possível», acabou por admitir o falhanço: «Quando terminámos, percebemos que tínhamos um filme artístico. É melhor vê-lo de tarde, porque tem um ar de filme dos anos 50. O comportamento dos personagens é 'limpo' e a atmosfera é deveras ambígua, inquietante. Mas não é de todo um filme série B.» *O Território* a que o filme se refere é um mapa mental composto por hábitos, memórias e sentimentos sustentados por uma lógica em que o racionalismo desagua na loucura e a inocência na perversidade. No entanto, para o fã de terror da escola Corman, *O Território* oferece pouco mais do que uma sequência muito incómoda em que as crianças que acompanham os casais se abraçam ao cadáver em decomposição do guia, tudo em fora de campo. De resto o tom é mais "ruiziano" que *exploitation*, como seria de esperar.

Em relação a *O Estado das Coisas*, que estreou em Portugal em 1983, a receção foi de todo antagónica. Definido por Wenders como «psicanálise do próprio cinema», a crítica europeia louvou-o enquanto mitologia perdida e documento seminal em torno do eixo diferencial entre o cinema europeu e o cinema norte-americano. Venceu o Leão de Ouro no

festival de Veneza em 1982 e é encarado como essencial para a passagem do promissor cineasta germânico para o autor consagrado de *Paris, Texas* ou *As Asas do Desejo*. Apesar de todas as referências à Hollywood clássica patentes no filme, como Allan Dwann, John Ford, Fritz Lang e Samuel Fuller, cineastas que em si simbolizam o dilema com que se debate o "fictício" Friedrich Munro, O Estado das Coisas foi mal recebido nos EUA, considerado pela crítica como "chato e maçudo".

E assim chega-se à grande polémica: terá Wenders roubado o filme a Ruiz (da mesma maneira que Coppola lhe havia feito em *Hammett*)? Gilbert Adair, co-argumentista de *O Território*, numa crítica a *O Estado das Coisas* escrita para a revista *Sight & Sound* acusa o filme de Wenders de «canibalizar» o filme de Ruiz. Esta acusação é forte mas pertinente, tendo em conta o estatuto de clássico que *O Estado das Coisas* atualmente ostenta no seio da obra de Wenders, enquanto *O Território* é hoje um filme totalmente desconhecido e desconsiderado como obra menor na extensa carreira de Ruiz, composta por mais de 100 filmes.

O Estado das Coisas é tido universalmente como a reação de Wim Wenders ao fracasso americano de *Hammett*; a primeira parte do filme relata as peripécias de uma equipa de rodagem em Portugal cujo financiador norte-americano desaparece, deixando-os suspensos. Neste sentido, a personagem Friedrich Munro só pode representar o próprio Wenders, nem que fosse apenas sugerido pela sua nacionalidade. Mas a situação encenada em *O Estado das Coisas* é muito diferente daquela que sucedeu em *Hammett*. O projeto interrompido de Wenders não se podia classificar como «Série B» com a Zoetrope de Coppola (pós-*O Padrinho*) a produzir. *O Estado das Coisas* é metacinema elevado ao quadrado, alimentando-se da rodagem de outro filme mas também da sua própria e das especificidades seus intervenientes (a sequência de Fuller no Texas Bar não parece sequer ter sido encenada, apenas captada). Sem nunca ter feito carreira em sala, *O Território* foi quase um "nado morto cinematográfico", só recentemente resgatado do esquecimento através da sua edição em DVD pela Clap Filmes numa colecção apropriadamente intitulada "Raul Ruiz – Raridades".

Num dos mitos associados a estes filmes – a presença de Jon Jost – temos um cineasta independente fascinado com o autor que decide ir em busca do «sonho americano» mas pela porta da série B. Daí o título *In Corman's Territory* (ou o artista nas garras da *exploitation*). Esse é o grande dilema de Munro em *O Estado das Coisas* e parece personificar, ao mesmo tempo, ambos Ruiz e Wenders. Munro está a realizar um filme de sci-fi; Ruiz um filme de terror; e Wenders uma homenagem ao *film noir* saído da escrita de Dashiell Hammett. E o *cameo* de Corman parece indicar a total obediência da narrativa ficcionada à realidade encontrada em Portugal. O efeito «canibalizador», embora se possa supor inconsciente da parte de Wenders, não deixa de ser real.

Para encontrar um consenso que permita terminar este artigo sem no entanto fechar esta polémica, pegava noutro crítico dos *Cahiers du Cinéma*, Yann Lardeau, que escreveu: «O local de filmagens, os atores, são os mesmos, podemos legitimamente considerar *O Estado das Coisas* como um documento sobre *O Território* e uma homenagem a Raul Ruiz. Apesar do preto-e-branco de um lado, e da cor do outro, da originalidade do estilo e da personalidade dos dois autores, Ruiz e Wenders, *O Estado das Coisas* e *O Território* são mais próximos um do outro do que julgamos.» A máxima do filme de Wenders – «As histórias só existem em histórias» – assenta perfeitamente nas temáticas de Ruiz, tido como o «Jorge Luis Borges do cinema», não apenas pela sensibilidade sul-americana ao serviço de uma universalidade cultural mas essencialmente devido ao fascínio que ambos partilham por labirintos narrativos. Wenders, anos mais tarde em entrevista, afirma não acreditar mais na filosofia do seu *alter ego* Munro. No filme que realiza a seguir, *Paris, Texas*, a narrativa não podia ser mais linear ou americana quando comparada com os *road movies* que construíram a sua reputação. Deste modo, esta filosofia aplica-se mais à obra do cineasta chileno e a este hiato temporal que decorre entre o início de *O Território* e o fim d'*O Estado das Coisas*.

Última imagem do *Território*

A Morte – tema que perpassa ambos os filmes – é também e somente uma história. O próprio meio é um instrumento de morte. Quando o produtor Gordon é atingido mortalmente por um atirador furtivo, Friedrich Munro aponta a câmara para o espaço vazio como reflexo de autodefesa; esta personagem ressuscita no outro filme «português» de Wenders, *Viagem a Lisboa*, e mais de uma década depois comenta essa atitude, «Apontar uma câmara é como apontar uma arma.» A sua demanda é agora a captação de uma imagem nunca vista, e por isso «pura, verdadeira, não contaminada pelo olho humano». A última imagem de *O Estado das Coisas* é algo próximo disso, trata-se da imagem da câmara de um morto, ou seja, uma imagem que convoca o vazio e a morte dos dois lados da objetiva. No último plano d'*O Território* vemos a imagem de uma caveira a brilhar no firmamento.

Os dois filmes são gerados no seio de um universo fechado onde as histórias destes personagens se misturam com a dos artistas e que por sua vez se misturam com as narrativas e continuam a misturar-se numa interminável espiral. *O Estado das Coisas* é um grande filme de Wenders mas nunca teria existido sem *O Território*, obra subestimada de Ruiz. Trata-se de uma experiência cinematográfica total, na qual as linhas entre a ficção e a realidade se fundem em anamorfoses como aquelas provocadas pela fotografia mágica de Alekan. Um círculo cinematográfico aberto e encerrado por Roger Corman com epicentro em Sintra, o mapa de um mundo. «Dentro do mundo, como bem sabem, está a Europa, o país, a província. E aquele ponto minúsculo no meio, que mal se nota, deve ser onde estamos.» (citação de *O Território*)

João Monteiro é Fundador do Cineclube de Terror de Lisboa e um dos programadores do MOTELx.
Esta colaboração assenta no resultado do trabalho que tem sido desenvolvido pelo festival ao longo destes anos, principalmente ao nível do cinema português.
Imagens cedidas pela CLAP FILMES

ilustrarte

infantil e juvenil

Andreia Brites

A Ilustrarte, Bienal de Ilustração para a Infância voltou a abrir as suas portas no Museu da Eletricidade , em Lisboa. A cenografia surpreende, como as anteriores, e torna-se uma imagem deste concurso que é uma montra legitimadora da ilustração mundial.

Quando começou, em 2003, no Barreiro, nasceu de um vício que os seus curadores já alimentavam e que assumem como incurável: «É a surpresa, a originalidade. Sobretudo depois de sermos tão bombardeados com imagens, de vermos muito e de querermos ver mais, porque temos esta sofreguidão de imagens, é sobretudo o que a imagem nos traz de novo, é a originalidade. O que é para nós original hoje – isso é que tem mudado muito –, o que nos surpreende hoje é muito diferente do que o que nos surpreendia há dez anos. E ainda bem. É bom sinal. Está tudo ligado, o tema pode ser original, pode ser o uso da técnica que é original, é difícil dizer.»

À época, já Eduardo Filipe e Ju Godinho colecionavam originais, movidos por essa paixão que começou com um encontro mais íntimo com os álbuns, há vinte anos atrás. A motivação era o filho de ambos, e os livros que procuravam para lhe lerem. Apesar de não existir ainda em Portugal uma tradição de picture book e, consequentemente, não se dar tanta visibilidade aos ilustradores, a verdade é que alguns já tinham obra feita, ou iniciada.

Conta Eduardo Filipe que a primeira ilustração portuguesa que compraram foi difícil de adquirir. O ilustrador mostrava-se relutante em separar-se do seu trabalho. Hoje, a sua produção mostra que era inevitável.

«É a surpresa, a originalidade. Sobretudo depois de sermos tão bombardeados com imagens, de vermos muito e de querermos ver mais, porque temos esta sofreguidão de imagens.»

Daí por diante, o casal de curadores começou a comprar e a conhecer. Quando perguntamos a Eduardo Filipe se foi difícil montar a primeira Ilustrarte, diz-nos que sim. «Foi feita sem orçamento.» Ainda que o executivo da Câmara Municipal do Barreiro tivesse visto a Bienal como uma bandeira para a cidade, não havia dinheiro. Far-se-ia a exposição mas apenas usando os recursos da autarquia em termos logísticos, humanos e de material. E assim foi.

Ao invés, a divulgação não foi nada problemática. «Já conhecíamos toda a gente. Tivemos logo 500 participantes e imensa gente conhecida que fez questão em apoiar e estar presente.»

A verdade é que nos dez anos anteriores os colecionadores visitaram diversos países, contataram com ilustradores, editores e instituições que em 2003 naturalmente se interessaram pelo modelo do concurso e o divulgaram, criando um efeito exponencial que até hoje se mantém.

A divulgação de cada edição não tem grande ciência: envia-se a informação para os contactos naturais, que hoje são muitos mais, e para a comunicação social, que a replica. Se fizermos o exercício de pesquisar na Internet, podemos ter uma ideia do que significa essa globalização da comunicação, que tanto nos aproxima. Chegamos a blogues de ilustradores participantes, selecionados e não selecionados, que ali apresentam os trabalhos enviados. Pode acontecer com um brasileiro, um italiano ou uma iraniana. Da mesma forma, a Ilustrarte marca presença em portais criados algures (já não parece ser relevante dar a

informação geográfica) para a divulgação de concursos em artes gráficas, design, animação, ilustração, arquitetura...

Será essa uma das razões pelas quais o número de participantes tem vindo a aumentar a cada dois anos. Muitos dos nomes que concorrem são reconhecidos, alguns marcam presença em mais do que uma edição, outros concorrem pela primeira vez. Uns são eleitos, outros por uma ou outra razão não. É evidente que esta presença reforça a importância da Bienal: se os grandes ilustradores a legitimam com a sua participação, isso significa que também ela continua a legitimá-los.

«A Ilustrarte ajudou-me tanto! Comecei a aparecer nos catálogos da Ilustrarte e consegui editar o meu primeiro livro. A partir daí não parei.»

Eduardo Filipe adverte, no entanto, para as vicissitudes do concurso. Quem envia os seus trabalhos expõe-se e essa exposição obriga a uma avaliação. Por isso há trabalhos que não são selecionados, mesmo de ilustradores reconhecidos, porque a sua obra mostra melhor, ou apenas porque são repetições estéticas e temáticas de trabalhos anteriores, ou porque se colam demasiadamente a outras referências, ou simplesmente porque não trazem nada de novo. Inevitavelmente, de entre o crescente número de participantes há muitos que persistem e outros que desistem.

Não é fácil criar, mas não é fácil ajuizar. Também por isso o júri muda a cada edição, renovando olhares, tendências, argumentos. Entre autores e editores, passaram pela Ilustrarte nomes como Kveta Pakovská, Anthony Browne, Wolf Erlbruch, Barbara Scharioth, Paolo Canton ou Martin Jarrie.

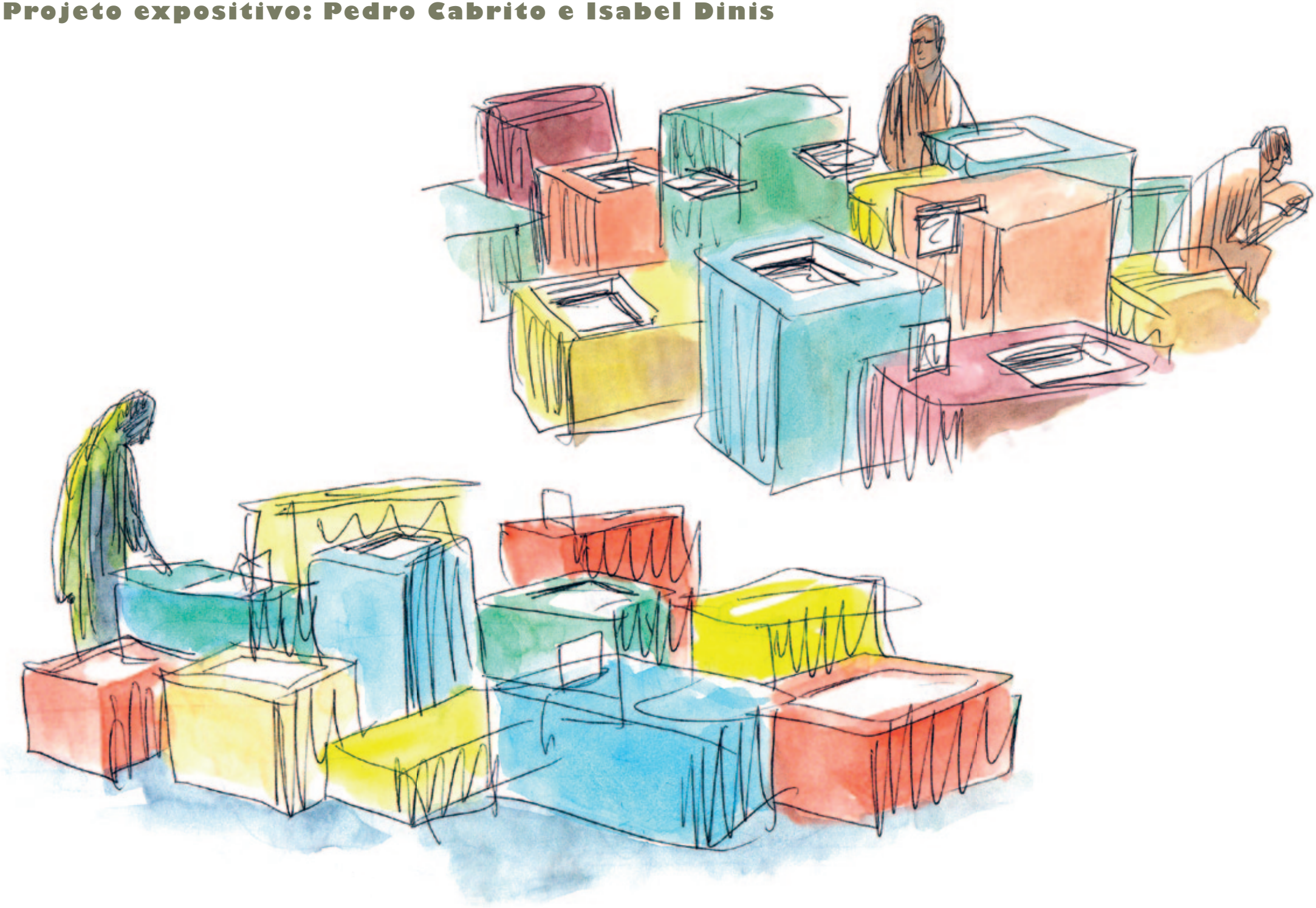
O comissário acrescenta que um dos aspetos mais marcantes e gratificantes desta experiência é precisamente o contacto estreito com essas pessoas.

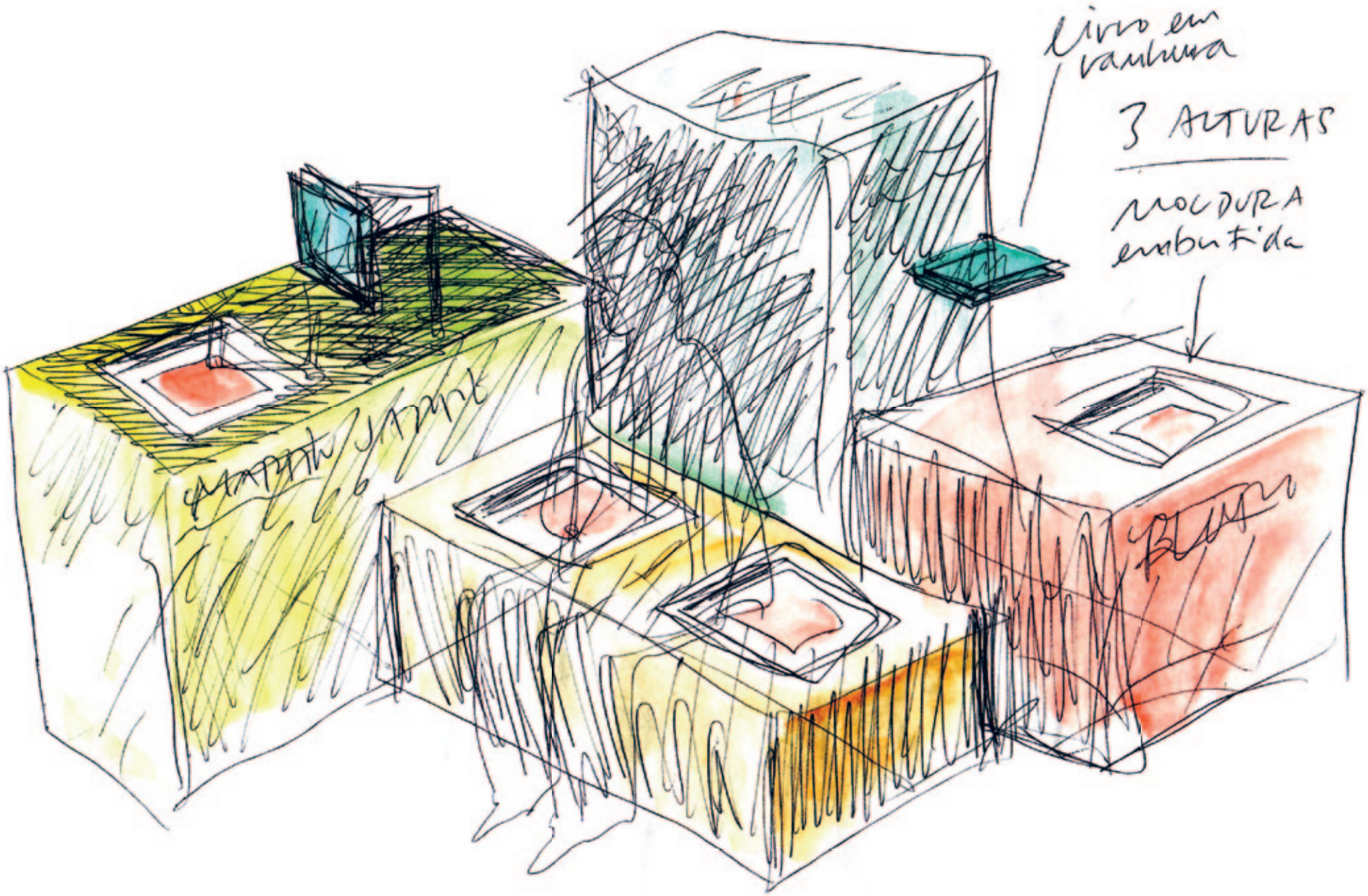
Mas não só. O efeito que a Bienal pode ter em ilustradores estreantes não é de somenos importância. «Quando conheci a Sonja Danowski pessoalmente, foi quase comovente. Ela disse-me: "A Ilustrarte ajudou-me tanto! Comecei a aparecer nos catálogos da Ilustrarte e consegui editar o meu primeiro livro. A partir daí não parei." É gratificante. Vale o que vale mas é bom.»

Os comissários gostam de ver «o olhar do público anónimo». Regressam, sempre o fizeram, várias vezes, depois da inauguração. E as memórias trazem histórias. No Barreiro, quando montaram a I Bienal, ainda estava a construir-se o auditório Augusto Cabrita, que se inaugurou com a Ilustrarte. «Ainda andavam lá pedreiros e íamos dar com eles – é a força da ilustração – diante de uma ilustração com um sorriso na cara. Porque aquilo diz-lhes alguma coisa. Percebem que há uma história, que está a ser contada. Às vezes até a reconhecem.»

Também no Barreiro, noutra edição, uma menina conversava com a personagem exposta. Porque tinha o seu nome, também se chamava Julieta. São esses pequenos momentos de magia, de espanto, que marcam.

Projeto expositivo: Pedro Cabrito e Isabel Dinis




livro em
ranhura
3 ALTURAS
MOLDURA
embutida

Há dois anos, viram uma mãe abrir a boca de espanto quando se acercou da entrada da exposição, apontando para os candeeiros acesos sobre as mesas de cabeceira e chamando os filhos: «Venham ver, venham ver!» «Não me esqueço da cara dela!»

A edição que acaba de inaugurar segue uma ideia cenográfica ligada a temas caros à imaginação e à liberdade criativa. Da viagem para o sonho e do sonho para o jogo. Desde 2009 que a dupla de arquitetos que concebem a cenografia surpreende. Este ano as ilustrações estão alocadas a cubos de espuma em tons de azul, amarelo e rosa, que remetem para os jogos de blocos para construir. Os percursos não se desejam organizados, e, por muito que isso possa levar a uma desorganização mental do visitante, obriga-o a entrar no jogo.

Sendo uma exposição de ilustração, aquelas que já se encontram publicadas fazem-se acompanhar dos livros. É uma mais valia para o público, que pode assim aceder ao trabalho do autor. Também é, claramente, uma oportunidade para as editoras. Mas o que vale são as ilustrações. Eduardo Filipe garante que se o livro for magnífico e as ilustrações pobres, como já aconteceu, os trabalhos não são seleccionados. Às vezes o livro ajuda a compreender a história das três imagens a concurso, mas se precisarem do livro é mau sinal. Já o inverso é muito menos relevante: se o livro for mais banal mas os trabalhos se destacarem, não há nenhum impedimento em que sejam selecionados. O importante é sempre o que se apresenta a concurso, sejam ou não inéditos. Há muitos inéditos na exposição.

Não é fácil criar, mas não é fácil ajuizar. Também por isso o júri muda a cada edição, renovando olhares, tendências, argumentos.

Para além das cento e cinquenta ilustrações, três por cada um dos ilustradores selecionados, de acordo com o modelo do Concurso, a Ilustrarte oferece uma mostra do trabalho da italiana Chiara Carrer, que este ano fez parte do júri. São cem ilustrações que Eduardo Filipe admite não terem sido fáceis de escolher, entre a profusão de livros e a sua qualidade e originalidade.

O escritor homenageado é José Jorge Letria, depois de Luísa Ducla Soares e António Torrado, com uma mostra bibliográfica.

Ainda não há certezas de que a exposição seja levada a outros países, depois de abril. «A Ilustrarte não é uma exposição feita para circular. Agora era uma boa estratégia haver dois polos: Genk e Madrid, como em 2012, parecia-me bem. O Matadero é um espaço de vanguarda, está na berra. Como a exposição era lindíssima, as pessoas aderiram.»

Se não se sente a periferia do ponto de vista dos contactos, ela existe no acesso e, inevitavelmente, no modo de pensar e no comportamento das pessoas. Eduardo Filipe dá-nos o exemplo de Colónia, na Alemanha, de onde se chega a Paris, Frankfurt ou Bruxelas numa hora. Essa centralidade promove a comunicação e a circulação.

Apesar de o número de visitantes da edição de 2012 ter sido bastante bom, muitos dos ilustradores que têm trabalhos expos-

tos não vêm a Portugal. Da mesma forma, editores, estudantes, especialistas, investigadores do centro da Europa não se deslocam em massa ao espaço da Fundação EDP. Essa é uma contingência geográfica da periferia e Lisboa, embora muito tenha evoluído, continua a ser geograficamente periférica.

No entanto, a Ilustrarte é um exemplo de como se pode transformar a periferia em centro. Quando surgiu a primeira edição da Bienal, no Barreiro, era preciso levar o público até lá. Mesmo envolvendo a comunidade local, não chegava. Para além disso, as populações das grandes zonas metropolitanas estavam habituadas a sair das suas cidades para ver cultura e não a recebê-la com uma escala de importância internacional. Na Fundação EDP estão num espaço mais central, o que os favorece. «Mas no Barreiro formámos público. Isso foi muito importante.» Acrescenta: «Com insistência, e as outras exposições. E as pessoas começavam a dizer: "Afinal isto não é assim tão longe. Agora já sei o caminho, é um instante." E é verdade. Só que há essa barreira a ultrapassar. Esse trabalho foi árduo, mas foi-se conseguindo. As inaugurações estavam sempre cheias... Depois... Ainda hoje há estrangeiros que acham que a Ilustrarte está no Barreiro. Chamam-lhe a Bienal do Barreiro.»

Tendo a Ilustrarte, no seu título, a expressão de ilustração para a infância, quisemos saber o que isso significa. «É um cliché.» Nesse caso, que sentido faz no título? «A ilustração para a infância tornou-se uma designação. Quando se fala de ilustração para a infância toda a gente já sabe que é um determinado tipo de ilustração artística que nem sempre é necessariamente para as crianças no sentido mais infantil do termo. Mas há temas, por exemplo na ilustração editorial, de cariz mais político ou sexual, e esses temas são os únicos que podiam cair um bocadinho mal. São um bocadinho esses temas que fazem a fronteira com a infância.» Já aconteceu e acontece no processo de pré-seleção aparecerem trabalhos que claramente estão fora da dita ilustração para a infância, e outros que estão na fronteira. Mas, afirma Eduardo Filipe, é sempre subjetivo. «Já nos aconteceu pensarmos que esta imagem vai demasiado longe. Mas é para nós. Se calhar para outro qualquer, imagens que nós aceitamos já vão longe demais.» Nenhum juízo consegue ser totalmente objetivo, porque ao centrar a observação numa especulação recetiva nunca sabemos exatamente o que o outro depreende, como interpreta, sequer quais os valores que o condicionam nessa apreciação. Há obras que claramente estão para lá da fronteira, outras estarão nesse limbo que pode ser ou não fora do território infantil. Certo é que o principal critério continua a ser a qualidade. Boas ilustrações, que falem por si, independentemente de estarem publicadas ou não. Quando estão, é em álbuns que podem ser lidos por crianças.

«Se é para crianças, é para todos.»

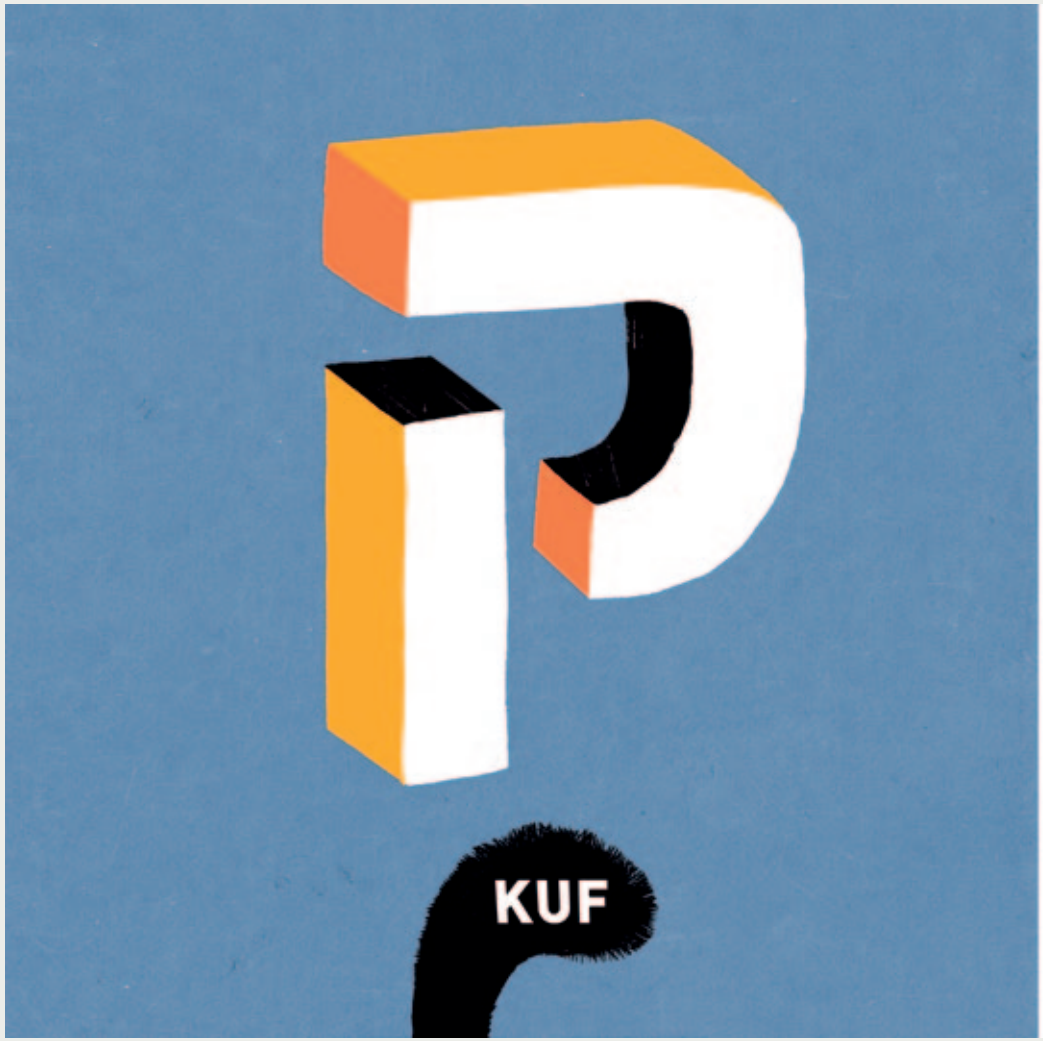
No fundo, tudo se resume a isto: «Se é para crianças, é para todos.»

mosaico de ilustradores

As quinze ilustrações que escolhemos representam um pouco da diversidade que se oferece nesta VI Edição. Da serigrafia à gravura, do digital à colagem, da aguarela à tinta da china. Para além da técnica, o tema e a abordagem. Alguns ilustradores inscrevem-se na estética de outros, alguns apresentam soluções radicais, outros seguem por caminhos mais reconhecíveis. A cada edição da Ilustrarte não faltam as recriações dos contos tradicionais, os animalários ou bestiários, a poética do sonho e da transfiguração, as narrativas, as aventuras, a intimidade familiar, as grandes questões do mundo. Estes trabalhos abrem um pouco a porta à leitura e releitura da ilustração para a infância, em termos sincrónicos e diacrónicos. É preciso observar várias vezes, relacionar, determo-nos. Regressar ao que inicialmente nos espantou. Pode ser feito no ecrã aqui, parcialmente, ou através do catálogo que inclui todos os cinquenta selecionados. Principalmente, merece uma viagem entre os blocos de espuma com os 150 originais que se espalham pelo Museu da Eletricidade e que, à imagem do jogo infantil, reposicionamos. Agora na nossa memória, a cada nova ilustração que conhecemos.

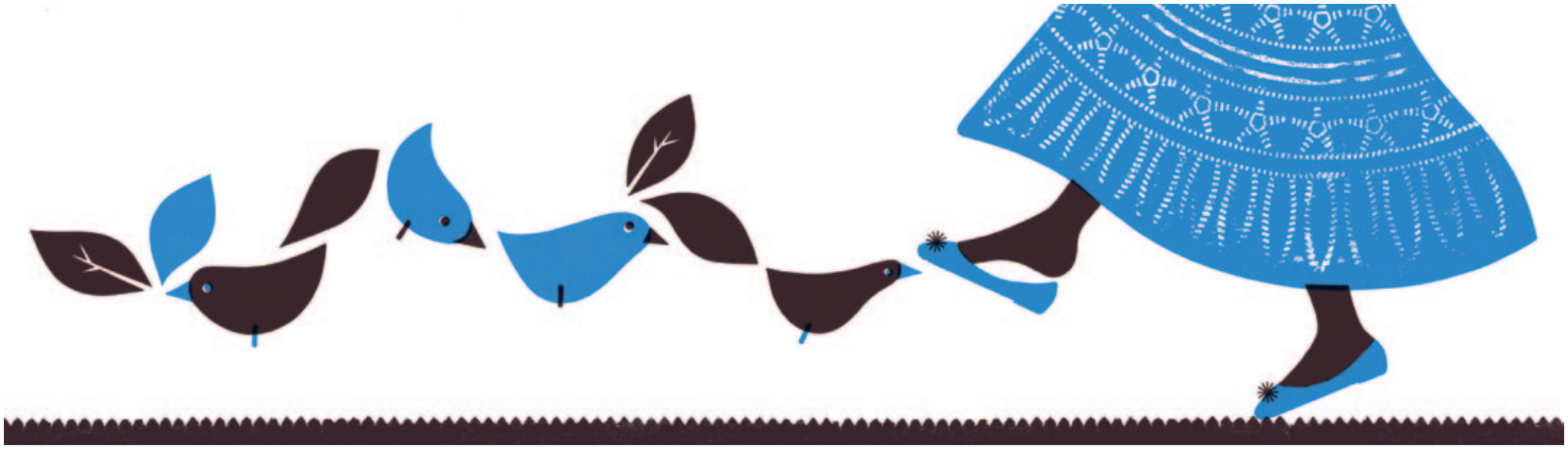
PRÉMIO ILUSTRARTE

MENÇÃO ESPECIAL



MENÇÃO ESPECIAL

la
taille du
ficus

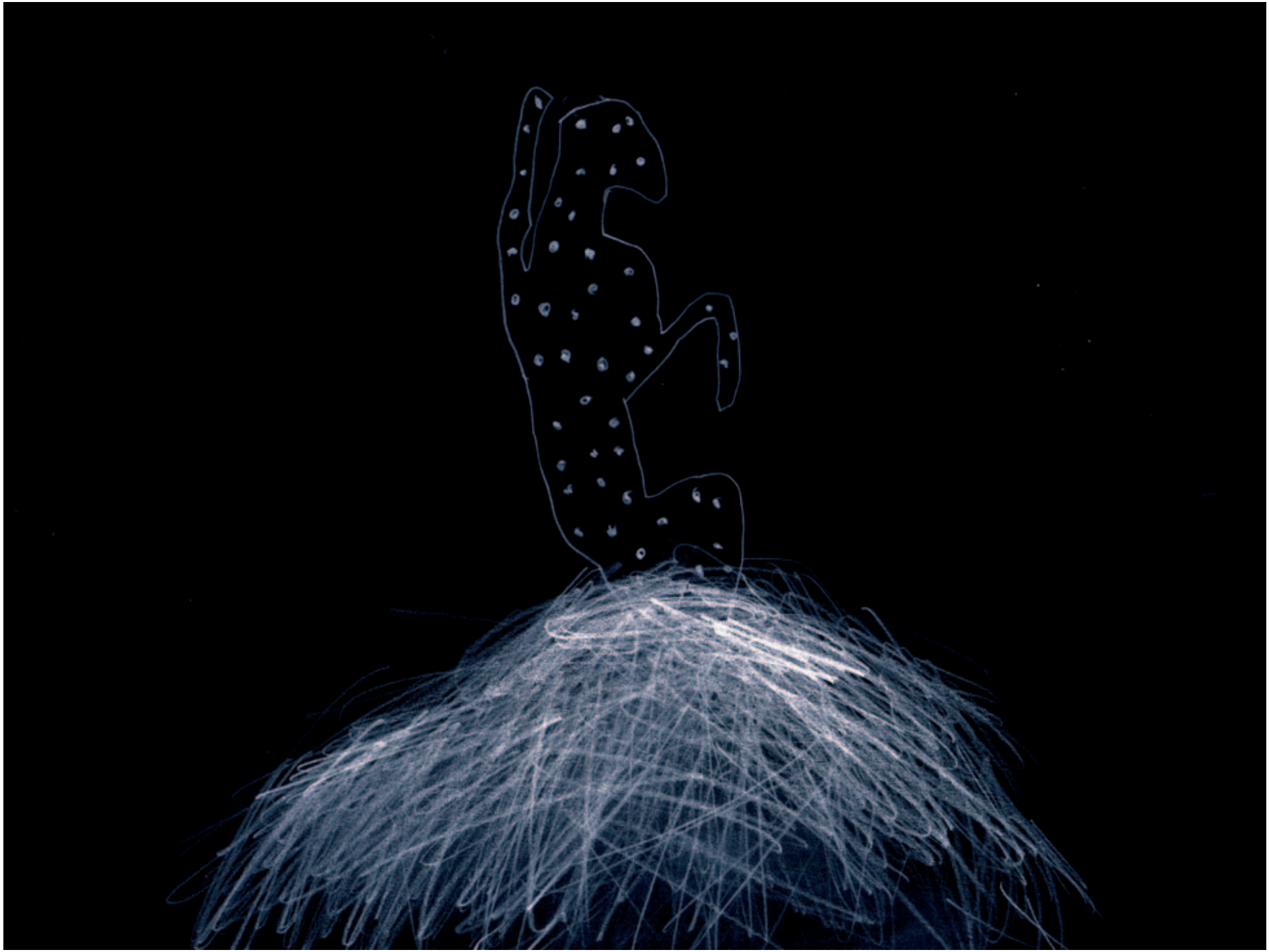


In this Style
10/6

STERNEN HIMMEL
HEUTE keinen Regen bitte!
TRAKTOR fährt
LAGER feuer
TANZ & BUFFET
Ich habe HUNGER!
PROST
hach
mmmmh
LECKER
yum
UNSER
HOFFEST

Satoe Tone, Japão

À meia-noite sobre a mesa do meu escritório havia material engraçado, à minha espera. "Disparate", pensei



A ILUSTRARTE EM NÚMEROS: 2003-2014

6
EDIÇÕES

18.000
VISITANTES EM 2012

32
PAÍSES

>50
EDITORAS REPRESENTADAS

900
ILUSTRAÇÕES EM EXPOSIÇÃO

300
ILUSTRADORES SELECIONADOS

22.317
ILUSTRAÇÕES NÃO SELECIONADAS

7.739
CANDIDATURAS

Anita. Versão portuguesa de Martine, com ilustrações de Marcel Marlier, lançada pela editora Verbo na década em que nasci. Anita dona de casa. Anita a cavalo. Menina incuravelmente perfeita e boazinha. Personagem autossuficiente que gera modelos impossíveis de reproduzir. Sinónimo de *best-seller* e de imbatibilidade. Diz-se "Aquela é uma Anita"; significa "Aquela não precisa de pais nem de cirurgia plástica nem que lhe dês conselhos. Sabe sempre o que fazer e é a melhor em tudo". Miúda que tramou a vida a muitas mulheres. Evocação de tons suaves. Personagem principal do espetáculo *Anita Vai a Nada*, de Patrícia Portela e Cláudia Jardim. De acordo com alguns sites brasileiros, nome que revela uma criança que fala pouco, observa muito e que irá tornar-se uma excelente líder. Consultar a wikipédia para conhecer o nome de Anita nas várias línguas.

Carla Oliveira
editora da Orfeu Negro

Aquilino Ribeiro. Podia escolher *Andresen* (de Sophia) ou *álbum* (o «Zeitgeist»). Opto por dois clássicos absolutos da literatura portuguesa para crianças que entraram a custo no PNL – ao princípio alérgico a clássicos: *Romance da Raposa* (1924) e *Arca de Noé III classe* (1936), do nosso maior prosador do século XX. Isto para não falar no *Livro de Marianinha* (1967). Exigentes? Claro, ou não fossem clássicos: prosa castiça a ler em voz alta, fábrica de criatividade estilística e de gargalhadas, fôlego intertextual. Sei de quem, remando contra a imbecilização, continua a ler com proveito as aventuras da Salta-Pocinhas a miudagem de dez-doze anos. Já ninguém é capaz de escrever daquela maneira. Mas, se os espanhóis continuam a ler excertos do Quijote às crianças, façamos nós o mesmo com Aquilino. Em prol da literatura. E dos mais novos.

José António Gomes
escritor e professor universitário

O BARCO DE PAPEL

EUGÉNIO RODA, TEXTO,
ANDRÉ DA LOBA, ILUSTRAÇÃO
BAGS OF BOOKS

Neste livro, a subtileza do texto e a sobriedade da ilustração criam um corpo delicado. Delicado como a liberdade deve ser, quando se derrubam barreiras e grilhões, de qualquer ordem. Para ela cria Eugénio Roda a imagem do avião de papel que recorrentemente esbarra em obstáculos que lhe limitam o voo e muito perturbam o menino que tem na sua construção uma missão. Por isso, cada parede, móvel ou janela que impeça o avião de partir transforma-se num obstáculo que tem de ser removido. Como consegue desfazer-se de tudo e levar a família a ajudá-lo, é uma espécie de magia, de revolução feliz.

Tudo começa na razão que o leva a construir aviões: enviar neles, para fora de casa, todas as más notícias que chegam diariamente dentro dos jornais que o pai compra, para ler somente as boas notícias.

Logo na primeira tentativa, os tapetes e as cortinas apresentam-se como opositores, e aí começa uma saga heroica de libertação. Portas, móveis, estantes, paredes, tudo se torna desnecessário, incómodo, excessivo. Os argumentos confrontam o peso da sociedade com o sonho, a alma, a alegria. Sem móveis a casa pode cantar, expandir-se sem paredes, sentir a brisa das folhas dos livros, agora que nenhuma prateleira os oprime.

Assim a família atinge um outro estado, de quase imaterialidade, que afinal é apenas uma outra forma de sentir, muito mais leve, a vida e o mundo. As más notícias continuam a persistir, no jornal que o pai continua a comprar, mas nada será igual.

A metáfora pode ser entendida de forma mais linear ou complexa, com subtextos filosóficos ou naturezas ideológicas. Pouco importa. Importam mais as metáforas dentro da metáfora, e a poética desta levitação.

O escritor parece soprar palavras e frases, com muito cuidado, para dar voz a uma alma que as perspetivas de André da Loba oprimem, embora sem ruído. Há uma discrição harmónica no uso da geometria, na escolha da cor e na relação entre o espaço, o menino e o avião. O sépia, os cinzas, o preto e o amarelo conjugam-se como elementos primários na criação de uma abordagem: o amarelo em destaque no avião, o sépia e os cinzas na marcação dos espaços e o preto para as figuras humanas. De uma certa maneira, tudo parece asséptico, o que provoca no leitor essa necessidade de rutura, evasão, mudança, que se verifica no texto. E assim acontece quando, no final, o amarelo do avião se transmuta para o corpo e o novo espaço das personagens, criando uma ambivalência de sentido inesperada que amplia o texto.

É um livro belo na composição, uno e audaz na retórica do tema.

LIVROS

OS MELHORES DO *THE GUARDIAN* E *EL PAÍS*

No final de 2013 sucederam-se os balanços editoriais. Jornais, associações literárias e de promoção da leitura e blogues especializados apresentaram as suas listas com os melhores livros do ano. No *The Guardian*, é a editora do site dedicado aos livros infantis e juvenis quem assina as pequenas descrições das onze escolhas.
Em Espanha, o *El País* dedicou um *Babélia* especial aos melhores livros infantis e juvenis, incluindo uma fotogaleria dos eleitos em cada uma das três categorias etárias. A lista dos decisores é tão inspiradora como a dos títulos escolhidos.

The Guardian ▶
Babelia ▶

SÃO PAULO

ARTE INFANTIL SEM PALAVRAS

O Centro da Caixa Cultural acolhe até meados de fevereiro a 1.a Mostra de Arte Contemporânea em Literatura Infantil. A proposta dos curadores é a de levar o público a observar a ilustração sem a componente verbal e assim provocar um efeito de simultâneo reconhecimento e estranhamento. São mais de 70 obras de seis artistas visuais (Flavish Tubenchlak, Fernando Vilela, Juliana Bollini, John Parra, Ofra Amit, Renato Moriconi) acompanhadas por uma composição musical de Rubens Tubenchlak, que orienta a visita. No site da Macli consta uma apresentação detalhada da exposição, a biografia dos artistas e ainda algumas das ilustrações que integram a mostra.

ccc ▶

REVISTA

SOLTA PALAVRA DEDICADA A ANTÓNIO MOTA

O vigésimo número da revista *Solta Palavra*, da responsabilidade da Crilij, é dedicado a António Mota. Está integralmente disponível para leitura no site da associação e conta com textos de investigadores como Sara Reis da Silva, Leonor Riscado, Ana Margarida Ramos ou João Manuel Ribeiro. O próprio escritor assina um testemunho, com o seu reconhecido estilo de contador permanentemente emocionado.

Mota ▶

ESTADOS UNIDOS

KATE DICAMILLO, EMBAIXADORA POR DOIS ANOS

Kate DiCamillo é a mais recente Embaixadora de Literatura Infantil e Juvenil dos EUA. A autora de *A Lenda de Desperaux*, pelo qual foi distinguida com o Prémio Newberry em 2004, promoverá assim o livro e a leitura um pouco por todo o país ao longo dos próximos dois anos. A figura de Embaixador foi criada em 2008, pela Biblioteca do Congresso, e a eleição faz-se em parceria com o Children's Books Council.

saramaguiana

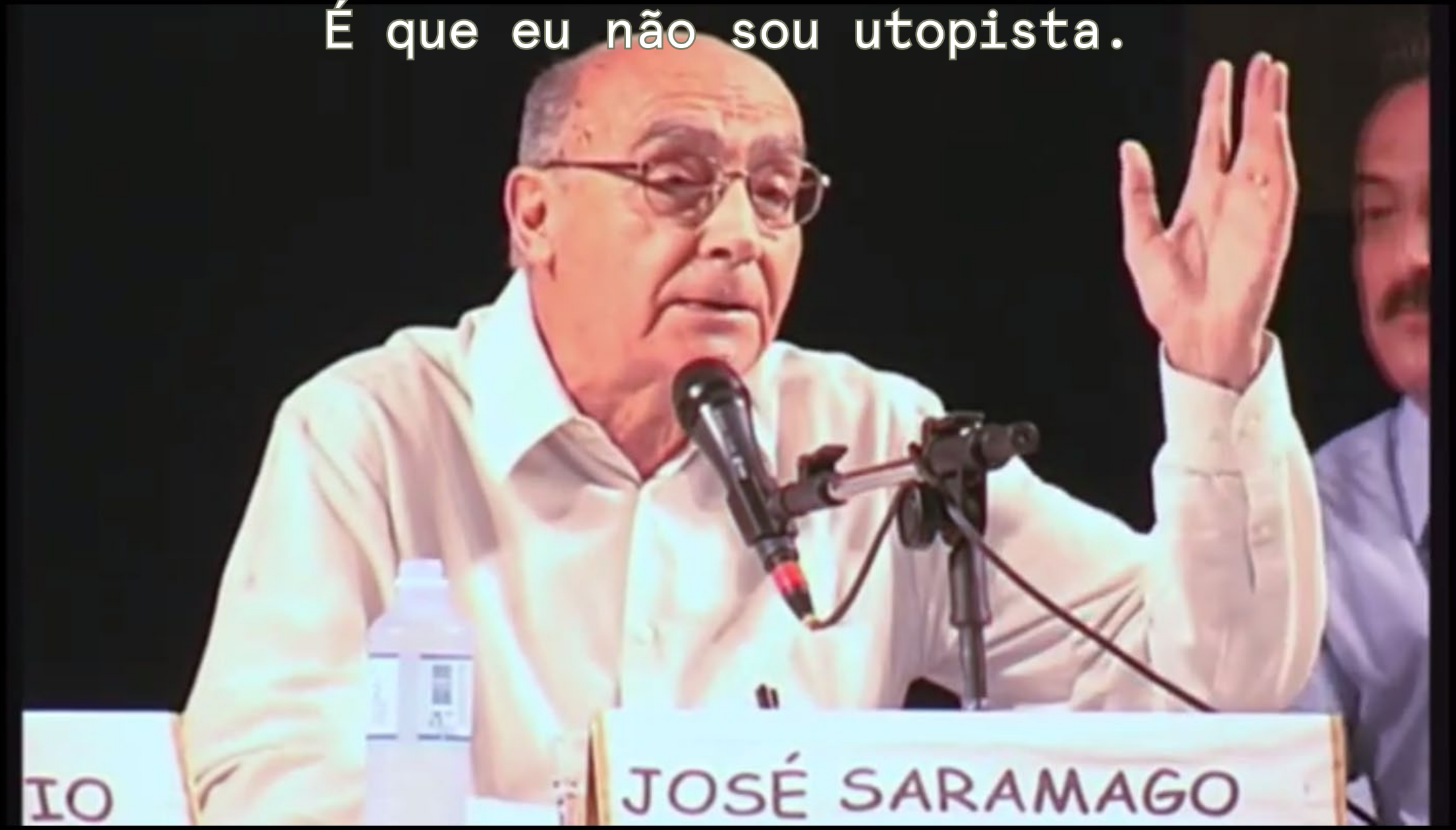
Palavras de um janeiro em Porto Alegre

Ricardo Viel

Desde 2001, ano da primeira edição do evento, havia a expectativa da presença de José Saramago no Fórum Social Mundial (FSM). A sua postura combativa, a sua potente, lúcida e respeitável voz, além do enorme carisma, faziam do português figura quase que obrigatória em um encontro que tinha como proposta, sob um lema tão poético e esperançoso como «um outro mundo é possível», debater os rumos do mundo. Numa reunião criada para servir de contraponto do Fórum Económico Mundial e onde se buscavam meios para enfrentar as injustiças e mazelas globais, Saramago tinha que estar.

Ainda assim a presença do autor de Ensaio sobre a Lucidez nas reuniões de janeiro em Porto Alegre, Sul do Brasil, demorou para se concretizar. Em 2002, num gesto de generosidade e comprometimento, o escritor enviou um texto para ser lido na cerimónia de encerramento do FSM II. Aquelas palavras sobre direitos humanos e justiça aproximaram um pouco mais o escritor daqueles milhares de pessoas que anualmente se reuniam para demostrar o seu descontentamento pelo rumo da humanidade. Mas foi só em 2005 que Saramago por fim compareceu em carne e osso ao evento. E valeu a pena a espera.

Tenho uma má notícia para vos dar.
É que eu não sou utopista.



José Saramago no Fórum Social Mundial

A quinta edição do FSM que, depois de no ano anterior ter sido realizada na capital da Índia, Bombaim, voltou a Porto Alegre. Para muitos o encontro de 2005 foi o ápice do movimento em termos de organização, impacto mundial e importância. Foram mais de 2000 atividades que contaram com a presença de cerca de 6 500 organizações e de aproximadamente 155 000 participantes durante os seis dias de evento.

Convidado para partilhar uma mesa com personalidades como o escritor uruguaio Eduardo Galeano e o jornalista espanhol Ignacio Ramonet, Saramago encantou as 5 000 pessoas que lotaram o auditório Arau Jovianna naquele sábado, dia 29 de janeiro de 2005. O debate tinha como tema «Quixote hoje: utopia e política», e o escritor português foi o último a ter a palavra. Roberto Savio, o moderador, tentou apresentá-lo, mas foi interrompido por demorados aplausos do público. «Tenho a sensação de que vocês já entenderam que quem tem a palavra agora é José Saramago», brincou Savio, que antes lhe havia chamado «a voz de muitos de nós» e «um dos ídolos da nossa geração». Sorridente, o escritor começou por pedir silêncio à plateia, mas depois, esbanjando bom humor, enviou beijos enquanto era ovacionado. Quando por fim pôde falar, adotou um discurso contrário ao dos demais participantes da mesa. Não romantizou nem vangloriou a utopia, senão atacou-a. «Considero o conceito de utopia não só inútil como também tão negativo quanto a ideia de que, quando morrermos, todos vamos para o paraíso», disse antes de defender uma postura mais firme em relação aos sonhos futuros. «É com o trabalho do hoje que este amanhã existirá. E é com o trabalho do que se está passando aqui no Fórum Social Mundial que o dia de amanhã poderá sofrer, perceber, absorver alguma transformação.»

Coerente com o seu discurso, Saramago pediu que das reuniões realizadas em Porto Alegre se retirassem propostas concretas, caso contrário o encontro anual correria o risco de se tornar num mero festejo. «Como se Porto Alegre fosse uma Meca para onde os fiéis, que somos nós, fôssemos e atirássemos pedras ao diabo, que não está em Meca e nem aqui. Peço-vos que o Fórum não se transforme num partido político, mas que tome algumas posições que sejam, pela sua importância, merecedoras de divulgação frequente nos média e não só algo bonito que acontece uma vez por ano. Para cumprir os objetivos que o fizeram nascer é preciso formular algo que contrarie pela positiva o estado atual do mundo.»

Além da utopia, Saramago pronunciou-se também contra uma outra ideia tida como intocável: a democracia. «Tudo se discute neste mundo, menos uma única coisa: a democracia. Ela está aí, como se fosse uma espécie de santa no altar, de quem já não se espera milagres, mas que continua como referência. E não se repara que a democracia em que vivemos é uma democracia sequestrada, condicionada, amputada», disse antes de ser interrompido por mais aplausos. «O poder do cidadão, o poder de cada um de nós, limita-se, na esfera política, a tirar um governo de que não se gosta e a pôr outro de que talvez se venha a gostar. Nada mais. Mas as grandes decisões são tomadas em uma outra, imensa, esfera, e todos sabemos qual é. As poderosas organizações financeiras

internacionais, os FMIs, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais. Nenhum desses organismos é democrático. Portanto, como falar em democracia se aqueles que efetivamente governam o mundo não são eleitos democraticamente pelo povo? Quem é que escolhe os representantes dos países nessas organizações? Onde está então a democracia?», questionou.

A sua intervenção, de cerca de 25 minutos, foi um dos momentos mais comentados daquele Fórum Social Mundial, e o trecho do discurso em que se insurge contra a democracia de fachada em que vivemos tornou-se um hit nas redes sociais. Passados nove anos sobre essa intervenção, a imagem de Saramago com uma caneta na mão direita (qual maestro regendo uma orquestra) alertando para o sequestro da democracia continua a ser compartilhada por milhares de pessoa em todo o mundo. O lúcido escritor já não está, mas o perigo que o fez proferir essas palavras em janeiro de 2005 continua rondando as nossas cabeças e ameaçando o nosso futuro, o que nos leva a não o esquecer.

Seguem-se os principais trechos da intervenção de Saramago, pronunciada de improviso (aqui transcritos da gravação), no Fórum Social Mundial de 2005.

A ÚNICA UTOPIA POSSÍVEL

Tenho uma má noticia para vos dar. E a má notícia, sobretudo depois de ter escutado os nossos amigos que falaram antes de mim, é que eu não sou utopista. E pior notícia ainda é que considero a utopia, ou o conceito de utopia, não só inútil como também tão «negativo» como a ideia de que, quando morrermos, todos vamos para o paraíso.

A utopia, segundo se diz, começou com Thomas More, com o seu livro *A Utopia*, publicado em 1516. Nele acontece o nascimento de uma palavra, de uma ideia, mas poderíamos ir muito mais atrás. Poderíamos ir a Platão. No fundo, a utopia nasce sem nome, e talvez o que se torne aqui confuso seja o nome. Porque, curiosamente, tudo o que foi dito antes poderia ter sido dito com igual rigor, com igual propriedade, com igual pertinência, sem a introdução da palavra utopia (...)

Antes de falar de Dom Quixote, quero referir que, para os 5 mil milhões de pessoas que vivem na miséria, conforme nos explicou Ignacio Ramonet, a palavra utopia não significa rigorosamente nada. O conceito, a palavra, as sílabas, o som de utopia não significam nada. E também não significarão muito depois de verem satisfeitas as suas necessidades essenciais, passando igualmente a usar, ou a divulgar, ou a utilizar, a palavra utopia, num discurso mais ou menos emotivo sobre ela, como se isso viesse a acrescentar algo àquilo que efetivamente pelo trabalho, pela luta, tivessem conquistado para deixarem de ser 5 mil milhões de pessoas na miséria e passarem a ser cidadãos. (...)

E pior notícia ainda é que considero a utopia, não só inútil como também tão «negativa» como a ideia de que, quando morrermos, todos vamos para o paraíso.

José Saramago no Fórum Social Mundial

Quando eu vos digo que não sou um utopista e que até admiti, com toda a franqueza, que me desagrada o discurso sobre a utopia, é porque o discurso sobre a utopia é o discurso sobre o não existente. Toda a gente sabe que a utopia é um lugar que está em um lugar qualquer de que nada se sabe, de que não se conhece o destino nem o caminho para lá chegar. Também não se saberá quando. Mas o pior de tudo é o equívoco tremendo em que caímos, todos, quando falamos de utopia, e que é o seguinte: a utopia, no fundo, no fundo, em termos práticos, significa que eu, que necessito de umas tantas coisas, quer como pessoa quer como membro de uma coletividade, de uma sociedade, estou consciente do que não se pode ter agora, porque os inimigos são mais poderosos, porque me faltam os meios, porque a fruta não está madura, e por isso digo: bom, isso que não pode ser agora, tem de sê-lo um dia. Hitler também dizia que o regime nacional-socialista era para durar dois mil anos e aqui está outra utopia. Vivemos utopias como vivemos há séculos de mitos, de crenças, de coisas que não têm nada que ver com a razão. Basta ver a multiplicação das igrejas, das seitas, de tudo isso, que não têm nada para dar, mas que têm tudo para prometer. E essas são formas de utopias, de felicidade (...)

O grande equívoco em que caímos todos é imaginar que aquilo de que nós precisamos hoje, mas que não podemos ter por nos faltarem meios de todo tipo, o devemos colocar, para sua obtenção, em perspetiva de um futuro. Esquece-se um pormenor muito simples. Vamos imaginar que aquilo que nós desejaremos, ou desejaríamos, ou desejamos, ou estamos desejando agora mesmo, seja talvez realizável no ano 2043. Vamos imaginar isso... Não, não, de 2043 estamos muito perto, vamos imaginar que precisamos de mais 100 ou 150 anos para que o nosso desejo seja passível de realização. Quem é que nos garante que as pessoas que então estiverem no mundo, os vivos de então, descendentes nossos, porque nenhum de nós estará vivo para ver, quem é que nos garante que eles estarão interessados naquilo em que nós agora estamos interessados? Quem é que nos garante isso? Então, aquilo que a mim me parece como mais sobriamente, menos retoricamente e, se me permitem, menos demagogicamente, possível é que o único lugar-tempo onde de facto o nosso trabalho pode ter um efeito, e que esse efeito possa ser reconhecido por nós, discutido por nós, contrastado por nós, para passar ao futuro imediato, é o dia de amanhã. O dia de amanhã é a nossa utopia. É com o trabalho do hoje que se constrói não já a utopia de amanhã, porque essa, a utopia, já vemos que não é tão modesta; em questões da noção de tempo, sempre se projeta não se sabe quando, não se sabe onde, com essa pequena vida que temos e com a nossa relativa esperança de que amanhã ainda estaremos todos vivos, é com o trabalho do hoje que este amanhã será. E é com o trabalho do que se está passando aqui no Fórum Social Mundial que o dia de amanhã poderá sofrer, perceber, absorver alguma transformação.

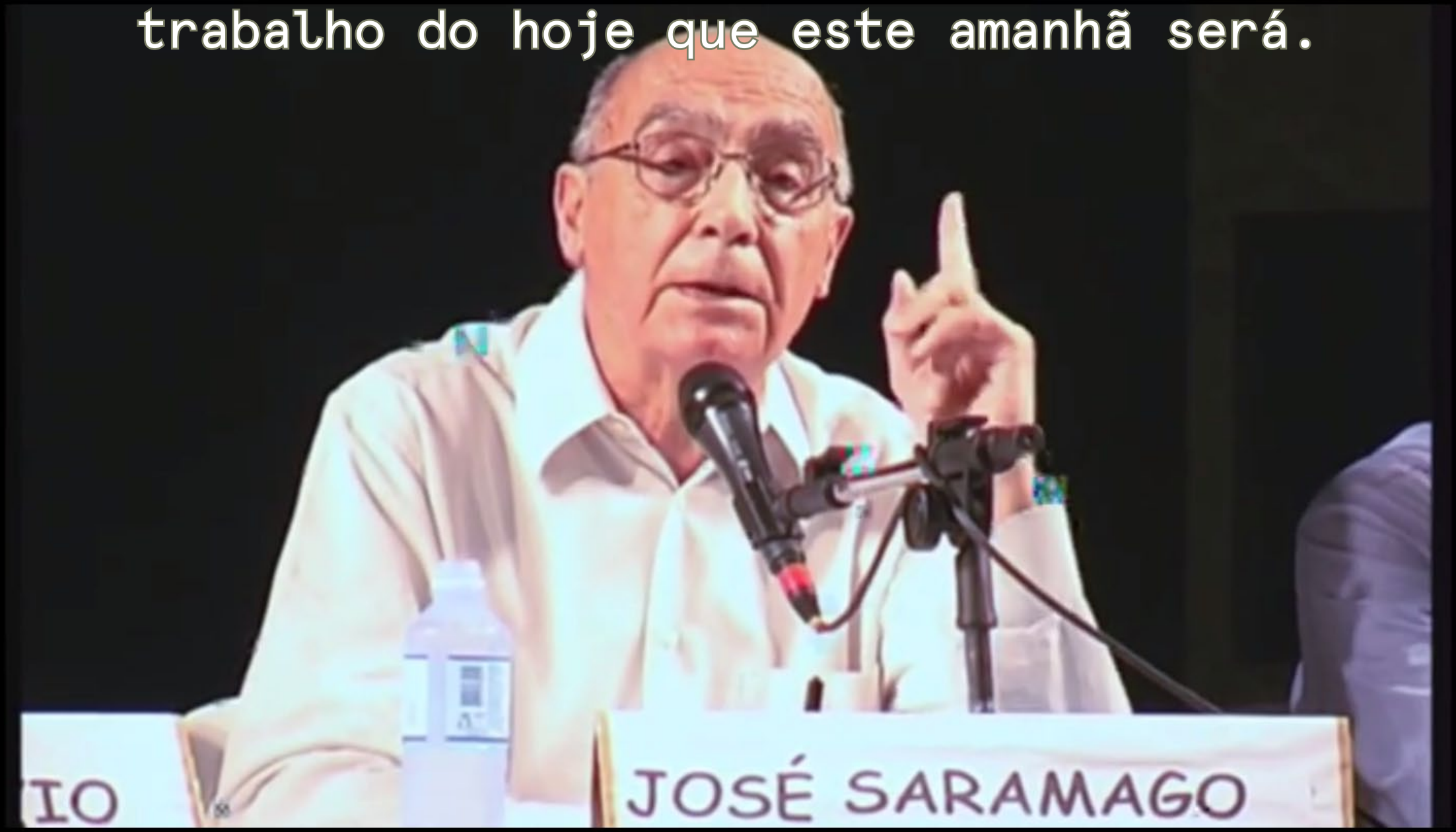
DOM QUIXOTE E A LOUCURA

Costuma dizer-se, e o próprio Cervantes o diz, que Dom Quixote, por tanto ler e por tanto imaginar, enlouqueceu. Não ele, mas um senhor que, quando estava de posse da razão – esta razão que levamos dentro, na cabeça –, se chamava Alonso Quijano. É claro que, depois de ter enlouquecido, não contente com o nome que tinha, um nome corrente, e para dignificar-se, uma vez que entrara, hipoteticamente, em uma ordem de cavalaria de que ele era o único representante, teve de escolher outro nome: Dom Quixote. E assim entrou na imortalidade. Diz-se que ele enlouqueceu. Mas há talvez outra maneira de interpretar as coisas. Imaginemos que Alonso Quijano – tenho que dizer-vos o quanto lamento que Cervantes não nos tenha falado mais desse homem anterior a Dom Quixote e que se chamava simplesmente Alonso Quijano –, vamos imaginar que esse homem estava mais ou menos como cada um de nós: estava farto da vida que levava. Todos conhecemos aquele caso da pessoa que sai de casa dizendo «vou comprar cigarros» e nunca mais volta. É uma decisão de mudança não muito leal nem muito digna. No tempo de Cervantes era difícil, creio mesmo que seria impossível, a alguém que tivesse decidido mudar de vida de uma maneira tão radical quanto essa, mudar de Alonso Quijano transformando-se em Quixote, consegui-lo só pelo facto de dizer «eu quero mudar de vida». Porque ninguém, no pequeno meio em que ele vivia, ninguém o entenderia. Então, a maneira fácil era dizer «estou louco». E a partir do momento em que alguém se diz, ou se comporta, como louco, tudo lhe é permitido, porque é louco. E esse é o grande truque de Alonso Quijano, que se declara louco, sem o ser.

ESQUERDA?

As palavras são umas desgraçadas, não podem resistir. A palavra é uma coisa que está ali para ser utilizada quando nos parece. E o pior de tudo é que se pode usar a mesma palavra para dizer coisas não só diferentes, como muitas vezes frontalmente contrárias. Por isso é que eu digo que nós, a esquerda, deveríamos dedicar-nos a rever o conceito de esquerda. O que é esquerda hoje? Onde está? Onde está? Está aqui? Está aqui? Claro que sim, claro que sim que está aqui. Mas, na esfera política, muita gente fala da esquerda como se, para voltar a uma frase muita conhecida, invocasse o santo nome de Deus em vão.

O dia de amanhã é a nossa utopia. É com o trabalho do hoje que este amanhã será.



DEMOCRACIA AMPUTADA

Eu tinha dito que iria propor tirar a palavra utopia do dicionário. Mas, enfim, não vou a tanto... não vou a tanto, deixemo-la lá estar. Deixemo-la estar, até porque ela está quieta. O que eu queria dizer, amigos, é que há uma outra questão que tem de ser urgentemente revista. Tudo se discute neste mundo, menos uma única coisa. Não se discute a democracia. A democracia está aí, como se fosse uma espécie de santa no altar, de quem já não se espera milagres, mas de quem está aí como uma referência. Uma referência é a democracia. E não se repara que a democracia em que vivemos é uma democracia sequestrada, condicionada, amputada. Porque o poder do cidadão, o poder de cada um de nós, limita-se, repito, limita-se na esfera política, a tirar um governo de que não gosta e a pôr outro de que talvez venha a se gostar. Nada mais. Mas as grandes decisões são tomadas em uma outra grande esfera e todos sabemos qual é. As grandes organizações financeiras internacionais, os FMIs, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais, a OCDE, tudo isso. Nenhum desses organismos é democrático. E, portanto, como é que podemos falar em democracia se aqueles que efetivamente governam o mundo não são eleitos democraticamente pelo povo? Quem é que escolhe os representantes dos países nessas organizações? Os povos? Não. Onde está então a democracia?

PARA TERMINAR

Só umas palavras mais para terminar. Se nós fôssemos em cada momento cumprindo aquilo a que chamamos de nossas utopias, se a realização delas fosse possível num prazo curto, e isso seria o bom, isso seria o útil, não lhe chamaríamos utopia, chamar-lhe-íamos simplesmente trabalho, objetivo, caminho, determinação, meios, vontade, nada mais. Não lhe chamaríamos utopia. Somos obrigados, ou temos sido obrigados, a dar-lhe esse nome, como quem dá um nome que fica suspenso, pairando no ar, e que estamos para ver o que farão dele os que vierem. Quando a única coisa que temos segura é o dia de amanhã. E deste fórum, se se lançarem as cinco propostas que foram lidas por Ramonet, temos uma base de trabalho para o já, par o agora, para o imediato. E não para divagar assim: a utopia, a utopia, a utopia...

Nova poética de

Andreia Brites

A Maior Flor do Mundo

A Maior Flor do Mundo

Reilustrar é ilustrar de novo. Ilustrar é representar o escrito, mostrá-lo, iluminá-lo. Na origem. Contudo, e se estendermos um pouco esse princípio especular podemos chegar à ideia bíblica de desvendar, ou à ideia modernista de fragmentar a identidade, transfigurá-la, dar-lhe um duplo.

Depois de João Caetano e de Emílio Ponzi, coube a André Letria a tarefa de ilustrar o conto de receção infantil de José Saramago, *A Maior Flor do Mundo*. Polissémico, como todos os seus textos, e sobretudo irónico do ponto de vista existencial e social, este não é um texto fácil.

Começa com uma interpelação ao leitor sobre a própria narrativa, uma espécie de metatexto ao qual é difícil acrescentar, desvendar ou modificar o que quer que seja. A suposta implicação do autor neste preâmbulo diegético foi mote para a figuração plástica de José Saramago noutras edições. Um recurso que não se apresenta redundante se pensarmos no efeito de proximidade que tem sobre a criança-leitora, que não poucas vezes busca um contacto com a biografia para lhe sentir o pulsar da estória.

André Letria poderia incorrer nessa repetição. Não seria novidade, mas provavelmente ninguém lhe levaria a mal. Mas o ilustrador não sentiu necessidade de mostrar. Optou por lhe associar um símbolo, numa relação metonímica suficientemente clara, contudo apenas sugestiva: o lápis. Logo neste momento inicial o leitor reconhece a estética do ilustrador, que a usa ao serviço da leitura. No bico desse lápis há uma hera, um caule com folhas que constituem parte de um padrão: o leit-motiv de todo o álbum. O que André Letria oferece em associação ao texto, o que lhe acrescenta, é

uma poética da identidade e da mudança. Em nenhuma das edições anteriores se assiste com tanta força à transformação que a criança sofre, pela experiência que vive. Essa dimensão, Saramago sugere-a, porque com a sua subtileza não estreita a moral do salvamento da flor a uma consciência ecológica, o que se resumiria a um pedagogismo sem sentido.

O padrão de ervas, flores e árvores que pouco se distinguem na forma são o mundo que o menino descobre quando, saindo da aldeia, onde só uma árvore ladeia as casas e, acercando-se do rio, se aventura por caminhos nunca antes percorridos. Novamente, ao invés de se precipitar para outro planeta (como refere o texto) ou de se perder em caminhos múltiplos desenhados em mapas, o menino afasta uma cortina cinza e por ali antevê o padrão de oliveiras, freixos, campainhas e sebes, o mesmo que encontramos nas guardas, o mesmo, mais linear, que nasce da pena do escritor. Na página dupla seguinte, o menino cumpre exatamente as palavras do texto, não fora a escolha da paleta cromática.

«Resolveu cortar a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrado de fresco como uma veia branca e verde.» Sem sugestão de imagem, é muito fácil ao leitor visualizar o espaço, de tal forma são dados no texto elementos físicos e até de cor. Apesar do jogo sinestésico. Todavia, é precisamente com base nessa riqueza estilística que a ilustração se expande. A sensação de calor e de sangue perpassam pelos tons de

“Saiu toda a família e mais vizinhos à busca do menino perdido. E não o acharam”

castanho, vermelho e cinza que, na sua gradação, chegam aos limites dos laranjas, dos amarelos-torrados ou dos verdes secos. As cores quentes acentuam a emoção, o infinito, e todas as sensações do efeito do sol, forte sobre a colina sem sombra de vegetação, exceto a flor moribunda, ou quando se põe, rareando a intensidade mas mantendo o fulgor da cor. Ao negar o verde, o ilustrador nega um sentido denotativo do texto e confere-lhe, na economia da narrativa visual, uma poética sensorial.

Depois de atravessar os campos e de avistar a colina, é o momento do encontro. Desaparecem os ocres, sobram os tons neutros. A flor está caída, e o menino está um pouco nela, na sua posição curvada, a t-shirt branca com riscas pretas, que combina com as pétalas brancas e o caule negro da flor murcha. Depois de renascer só lhe vemos o pé e a projeção da sua sombra, e a pétala que tapa e vela o sono da criança. A sugestão revela-se enfática, reiterando a ideia de uma dimensão tão avassaladora que não cabe na página.

Da mesma forma, o sacrifício do protagonista é reproduzido por etapas. A primeira vez que se vê o rosto, ainda que de perfil, do menino, é quando se ajoelha junto à flor. Em seguida, a visão a contraluz da colina, com o menino a avistar o longínquo rio, e a flor caída sobre a terra. O cenário do dilema: «E como o menino era especial de história, achou que tinha de salvar a flor. Mas que é da água? Ali, no alto, nem pinga. Cá por baixo, só no rio, e esse que longe estava!...» E a resposta, na página par: o fundo castanho e a cara redonda do menino de olhos negros a olharem diretamente para nós, leitores. «Não importa.» Só mais uma vez veremos os seus olhos, mas

fechados, dormindo à sombra imponente da flor recuperada. Por agora, regressa o perfil, e as gotas de todos os tons da paleta que o compõem, as gotas de suor que perde de cansaço, de calor, de dor, e as gotas de água que transporta para nutrir a sequiosa flor. Tudo existe dentro e fora de si, tudo lhe dá corpo.

A missão cumpre-se, e o rapaz adormece dentro da sombra da flor que, na sua ambiguidade, parece que lhe dá ninho, como um bebé na barriga da mãe. Do menino, só se lhe veem os pés e as pernas, em posição fetal.

E, ao invés do regresso a casa ou do reconhecimento por parte do povo da aldeia, a imagem que acompanha o final e a moral da história, que se quer fechada, ou não tivesse moral, é idêntica à do início da narrativa: a cabeça do menino, de perfil. No início, tingida de preto, apenas com caminhos, linhas que se enredavam entre curvas cinzentas, sobre um fundo também cinza. No final, a forma é invadida pelo padrão de ervas, flores e árvores, em todos os tons do livro, sobre um fundo cinzento esverdeado claro. Na página impar, a mesma aldeia, mas aconchegada por árvores e ervas.

A fechar, regressando ao metatexto, fecha-se o caderno, com o lápis por cima e a mesma hera, pendente, do seu interior.

“Foram todos de carreira, subiram a colina e deram com o menino adormecido. Sobre ele,

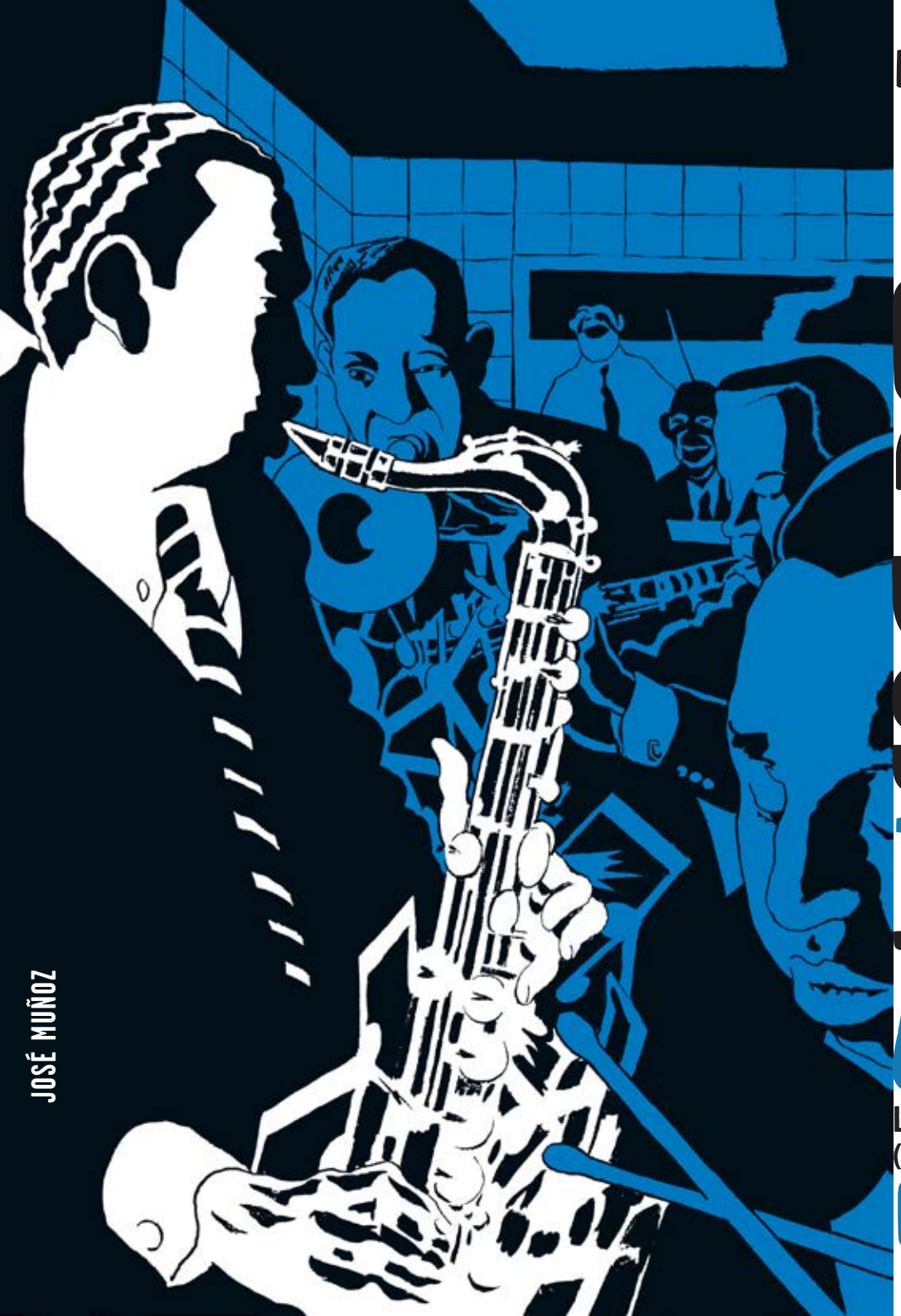
resguardando-o do fresco da tarde, estava uma grande pétala perfumada com todas as cores do arco-íris.

A Maior Flor do Mundo

O texto de José Saramago acaba com um repto ao leitor: «Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita?...» O álbum propõe, em seguida, um conjunto de atividades para prolongar esta experiência de leitura. Cuidadosamente, para que não se transforme o sentido poético da narrativa num jogo lúdico inconsequente, as atividades nascem dos dois elementos principais do livro: a flor e as palavras. Daqui nascem sugestões de observação do que nos rodeia, do espaço físico, dos outros e dão-se pistas sobre o mundo. O saber enciclopédico dá a mão à memória, à botânica ou à recriação escrita. A última sugestão recupera, por isso, o repto de Saramago. As ilustrações são a preto, e remetem, entre outras coisas, para a constelação que enche o céu sobre o menino que sai de casa, e lhe oferece o infinito. De tal maneira que duas estrelas passam a habitá-lo também, assim como pássaros que voam, na companhia das flores, árvores e ervas do padrão.

André Letria cumpre escrupulosamente a arte de ilustrar: ilumina o texto com uma narrativa cromática, formal e simbólica que faz deste álbum de capa mole um objeto sobre as texturas da alma. Para isso, há que referir a nova partitura de texto que escolheu para cada página e que lhe dá outro ritmo.

E, seguindo a linha retórica que o escritor escolheu para o texto, só alguém que não escreve livros para crianças se poderia arrojar a escrever, sem nunca o descrever, sobre a alma de uma criança. Para que um ilustrador a iluminasse, na sombra.



100 ANOS COM CORTÁZAR, 30 ANOS SEM CORTÁZAR

12 DE FEVEREIRO 18H30

JARDIM DE INVERNO DO TEATRO DE SÃO LUIZ

O PERSEGUIDOR

LEITURA DE FRAGMENTOS DO CONTO DE JULIO CORTÁZAR POR JOSÉ RUI MARTINS (TRIGO LIMPO TEATRO ACERT) INTERPRETAÇÃO DE TEMAS DE CHARLIE PARKER PELO

QUARTETO DE CARLOS MARTINS

DEBATES, MARATONAS DE LEITURA, CONFERÊNCIAS DURANTE O ANO DE 2014

Qué buenas estrellas estarán cubriendo los cielos de Lanzarote?

José Saramago, *Cuadernos de Lanzarote*

A Casa José Saramago

Abierto de lunes a sábado de 10,00 a 14,00 h.
Última visita a las 13,30 h.
(Open from monday to saturday, from 10 to 14 h.
Last entrance at 13.30 h.)
Tías-Lanzarote – Islas Canarias (Canary Islands)

www.acasajosesaramago.com

Fotografia de João Francisco Vilhena

JANEIRO

ATÉ 26 JAN
PISSARRO

Exposição antológica da obra de Camille Pissarro, nome fundamental do impressionismo e da pintura moderna. Caixa Forum, Barcelona.

Pissarro ▶

ATÉ 26 JAN
TERRA DO DESEJO

Texto de W. B. Yeats, encenado por João Pedro Vaz numa coprodução entre Comédias do Minho, ASSéDIO – Associação de Ideias Obscuras e o Teatro Nacional de S. João. Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto.

Yeats ▶

ATÉ 16 FEV
EL ROCK EN MÉXICO 1955-2010

Exposição dedicada ao rock mexicano, desde os seus primórdios até à atualidade , mostrando discos, instrumentos, fotografias, bilhetes de concertos míticos e memorabilia de toda a espécie.Museo del Objeto del Objeto, México DF.

México ▶

ATÉ 16 FEV
WILMA MARTINS: RETROSPECTIVA. COTIDIANO E SONHO

Exposição que celebra os 80 anos de vida, e os 60 de carreira, da artista mineira Wilma Martins. Paço Imperial, Rio de janeiro. Até 16 de fevereiro.

Wilma ▶

ATÉ 16 FEV
LIVROS DE HORAS: O IMAGINÁRIO DA DEVOÇÃO PRIVADA

Exposição de um conjunto de Livros de Horas produzidos nos séculos XIV e XV, pertencentes à Biblioteca Nacional e à Biblioteca Pública de Évora. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Horas ▶

JANEIRO

ATÉ 23 FEV

MARCELO MAYORGA: DIBUJOS Y PINTURAS

Exposição retrospetiva do trabalho de Marcelo Mayorga, destacando-se os desenhos que o tornaram reconhecido internacionalmente. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

Mayorga ▶

ATÉ 2 MAR

FOTOGRAFÍA CONTEM-PORÁNEA EN LA COLECCIÓN TELEFÓNICA

Coleção centrada no período entre os anos 70 e 90 do século passado, revelando momentos imprescindíveis na mudança do paradigma artístico da fotografia. Espácio Fundación Telefónica, Madrid.

Telefónica ▶

ATÉ 16 MAR

RUBENS, BRUEGHEL, LORRAIN. A PAISAGEM DO NORTE NO MU-SEU DO PRADO

Primeira exposição resultante da parceria entre o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu do Prado.Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Paisagem ▶

ATÉ 20 ABR

PAULA REGO/ HONORÉ DAUMIER: MEXERICOS E OUTRAS HISTÓRIAS

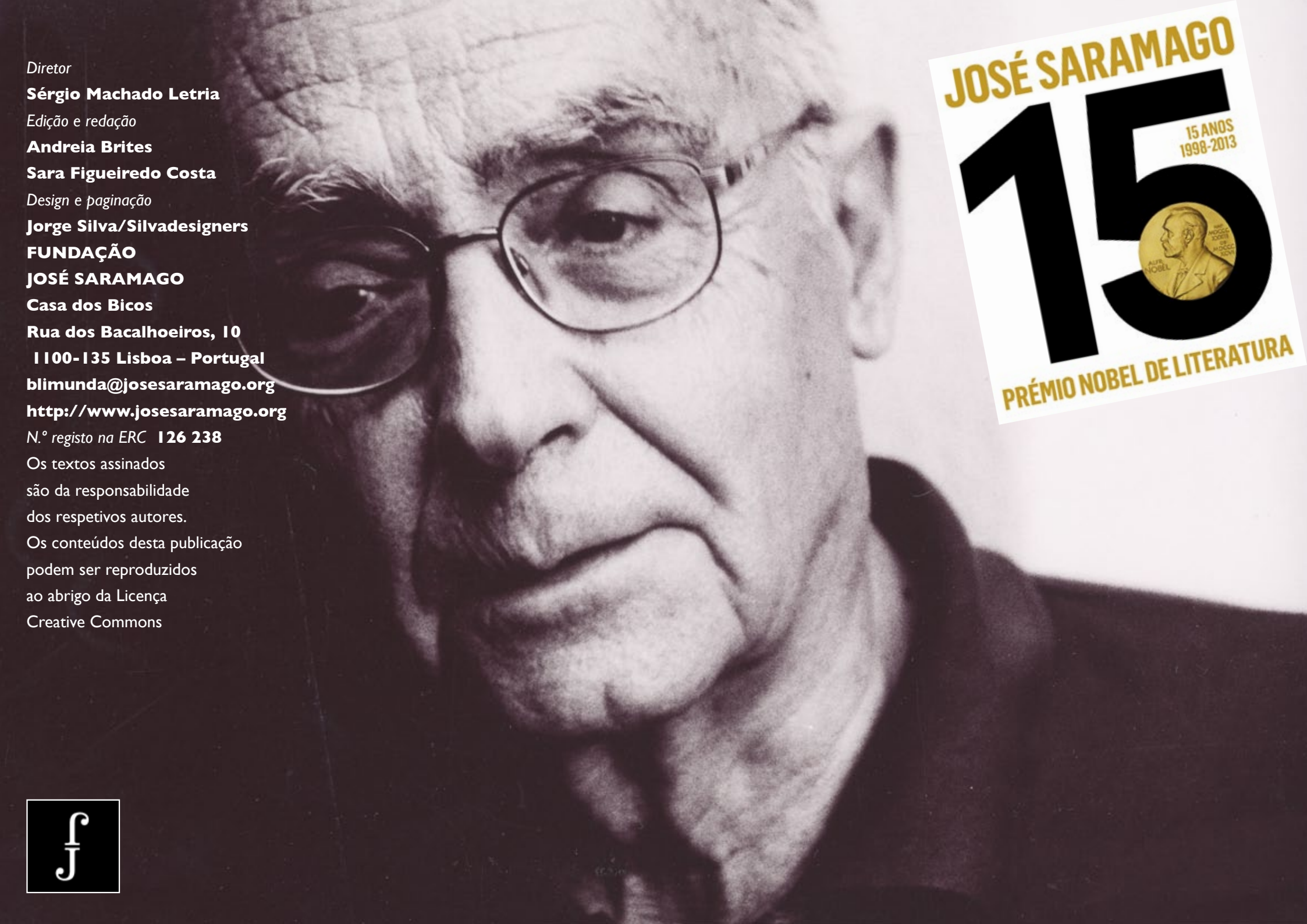
Exposição que coloca em diálogo a obra gráfica da pintora portuguesa e do caricaturista francês. Casa das Histórias Paula Rêgo, Cascais.

Mexericos ▶

31 JAN A 20 ABR

DAVID BOWIE

Retrospetiva do Museu Victoria and Albert sobre a vida e a obra do músico inglês, incluindo objetos pessoais, peças de arquivo e muitas referências que influenciaram David Bowie. Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Bowie ▶

Diretor
Sérgio Machado Letria
Edição e redação
Andreia Brites
Sara Figueiredo Costa
Design e paginação
Jorge Silva/Silvadesigners
FUNDAÇÃO
JOSÉ SARAMAGO
Casa dos Bicos
Rua dos Bacalhoeiros, 10
1100-135 Lisboa – Portugal
blimunda@josesaramago.org
http://www.josesaramago.org
N.º registo na ERC **126 238**
Os textos assinados
são da responsabilidade
dos respetivos autores.
Os conteúdos desta publicação
podem ser reproduzidos
ao abrigo da Licença
Creative Commons