

B
L
I
M
U
N
D
A
L
A
N
Z
A
R
O
T
E
J
O
A
O
L
I
Z
A
R
D
O
M
A
S
S
A
C
R
E
N
O
T
E
X
A
S
M
A
S
C
A
R
A
I
B
É
R
I
C
A

"A barca de pedra está lá, e a proa é alta e aguda como na primeira noite, Pedro Orce não estranha, cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos vêem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e as altas proas, ainda que sejam de ilusão." José Saramago, *Jangada de Pedra*

Índice

5

LEITURAS DO MÊS

9

ESTANTE DE LIVROS

12

A MÁSCARA IBÉRICA NO
CENTRO DE LISBOA

Sara Figueiredo Costa

20

25 DE ABRIL NO BRASIL

Entrevista por Ricardo Viel

27

CINEMA
ALICE NO PAÍS
DA MOTOSSERRA

52

JOÃO LIZARDO
MÁGICO ENTRE OS LIVROS

Andreia Brites

60

DESTAQUE: *O RAPAZ QUE NÃO
SE TINHA QUIETO*

62

NOTAS DE RODAPÉ

64

DICIONÁRIO – LETRA D

66

SARAMAGUIANA:
EM LANZAROTE – A JANELA
DE SARAMAGO

Ricardo Viel

77

AGENDA

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO THE JOSÉ SARAMAGO FOUNDATION CASA DOS BICOS

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



**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

O FUTURO DO LIVRO SEGUNDO ANDREW WYLIE

Andrew Wylie, o agente literário que o mercado editorial apelidou maldosamente de «Chacal», esteve na Feria del Libro de Buenos Aires e conversou com o jornalista Hernán Iglesias Illa, do jornal *La Nación*, sobre o presente e o futuro do livro. Conhecido pela agressividade comercial e pelas mudanças que introduziu na cena editorial, afirmando o conteúdo dos livros como um produto empresarial igual a qualquer outro, Andrew Wylie não deixa de ser um apreciador da literatura de qualidade, acreditando não só que esta continuará a publicar-se e a vender-se, mas igualmente que será uma garantia de que a indústria do livro em papel sobreviverá a todos os atestados de óbito que os arautos do digital querem impor-lhe: «Almorcé hace poco con Markus Dohle, el nuevo jefe de Penguin Random House, y me dijo que su compañía vende un 70%

en papel y un 30% en digital. Y que no le sorprendería si dentro de 50 años esos porcentajes se mantienen así.» Sobre os livros em suporte digital, o agente literário não lhes encontra mais utilidade do que a de permitirem a publicação de livros de consumo rápido, reservando-se o papel para os livros que não de ficar e cujo mercado as grandes empresas de retalho, com a Amazon à cabeça, não dominarão: «[...] a leitura de ebooks é a parte mais descartável do mercado. Usa-se muito para os *thrillers* ou os romances românticos. Lixo, livros que não queres conservar nem mostrar, porque tens vergonha que te vejam a ler essas porcarias». Sobre o trabalho da sua agência, Andrew Wylie prevê que possa continuar a crescer indefinidamente, sempre mantendo a identidade, como uma espécie de biblioteca infinita à maneira de Jorge Luis Borges.



UM PAR DE IMPRESCINDÍVEIS

São duas figuras do século XX português sem as quais não leríamos o XXI com a mesma clarividência. Eduardo Lourenço e José-Augusto França conversaram com Anabela Mota Ribeiro, no *Público*, sobre os sessenta anos de amizade que os unem, a importância de sair de Portugal para melhor compreender o país, a transição da ditadura para a democracia. Sobre a amizade e a longa relação epistolar, que será publicada brevemente, entre o ensaísta e o historiador, diz José-Augusto França: «Conhece as ondas da vida do arquiteto Raul Lino? É uma coisa graficamente constante na obra dele e que pode ver na Gardénia, a loja do Chiado que é uma obra-prima. São duas paralelas que ondulam, e ora se encontram, ora se afastam. É uma coisa que acontece connosco. Ele é da Filosofia, eu sou da História.» O facto de ambos terem ultrapassado a barreira dos 90 anos é outro dos temas da entrevista, não enquanto

fait divers cronológico, mas antes como ponto de partida para uma reflexão sobre o tempo que passa e a inevitável interrupção individual do seu movimento contínuo. Diz Eduardo Lourenço: «Estamos a falar de uns sujeitos que vão morrer. E que sabem que vão morrer, como os gladiadores do circo romano. O melhor é encarar isso da maneira mais filosófica possível. Quer dizer, sabendo que o que quer que pensemos sobre aquilo que nos espera, nada podemos. Está fora do nosso alcance. Não somos os sujeitos de nós próprios. Nascemos embarcados, como dizia Pascal. Depois, somos desembarcados.» Para ler e guardar.



OS DIPLOMÁTICOS EM LIVRO

Entre o final dos anos 80 e o início dos 90 do século passado, a Corunha viu nascer uma banda de rock que seria o prenúncio de uma mudança radical na música galega, na sociedade e no modo de encarar a língua enquanto meio de expressão total. Os Diplomáticos do Monte Alto surgiram como um cometa, mais duradouro, mas igualmente espetacular. Agora que a sua carreira foi dada como extinta, Rodri Suárez, jornalista galego, traça-lhes a biografia em modo de conversa de café, num livro que promete ser marco na fixação da memória recente da Galiza. Em entrevista ao jornal *Sermos Galiza*, Suárez fala do seu trabalho (*Non Temos Medo*) e do muito que significou o trabalho dos Diplomáticos do Monte Alto: «[...] eu fun daqueles para os que a aparición dos Diplos supuxo unha conmoción vital, un reencontro comigo mesmo, sendo un rapaz.

Dáme certo pudor, pero iso tamén lles pasa aos da banda, para os que a súa historia apareza nun libro non deixa de ser unha especie de intromisión nas súas vidas, pero hai que perdelle o medo á primeira persoa, de feito o corpo central da biografía é oral, feito en base ás súas propias declaracións. Cria que ese plantexamento encaixaba ben no seu espírito, porque fala da emoción da vida, contada como se pode contar nunha tasca, non para auditorios que se limitan a escoitar. Unha das principais características dos Diplomáticos e do bravú é que non te limitaban a ser espectador, senón que demandaban participación, o que agora chamaríamos horizontalidade, que non é máis que xenerosidade, combate contra o elitismo.»



JORNALISTAS SEM FRONTEIRAS

Quando parte considerável dos jornais de referência vivem em contenção de despesas e abdicam, por isso mesmo, de ter correspondentes e repórteres que possam acompanhar com tempo e atenção a atualidade em diversos lugares do mundo, o jornal online *Jornalistas Sem Fronteiras* afirma-se como um espaço de leitura imprescindível para uma visão informada sobre o mundo em que vivemos. No Estatuto Editorial lê-se o seguinte: «A equipa de *Jornalistas Sem Fronteiras* é multigeracional e guia-se por afinidades de índole profissional decorrentes de uma realidade que choca todos os membros: a informação dominante que chega à maioria das pessoas do mundo não corresponde à realidade com que o mundo se defronta e resulta de vícios de manipulação e manobras de propaganda ditados principalmente pelo poder económico e financeiro à escala planetária. Este poder repercute-

se nas tendências dominantes aos níveis económico, político, social e de comunicação.» Composto por uma equipa de jornalistas, repórteres, foto-jornalistas, professores e especialistas em determinadas áreas, o *Jornalistas Sem Fronteiras*, em português e com direção de José Goulão, tem acompanhado a situação na Ucrânia com especial atenção, sem descurar a informação sobre o Médio Oriente, a Europa ou a América, muitas vezes dedicando-se a assuntos que poucas vezes vemos surgir nos noticiários televisivos ou na imprensa. O jornal lê-se na íntegra através de um sistema de assinatura, mas as notícias e alguns textos estão acessíveis em regime aberto.



UMA REVISTA COM NOME DE LIVRO

Em 1998, o mítico bar Johnny Guitar, em Lisboa, acolhia o lançamento do número 0 de uma revista cujo título era, por si só, uma espécie de blasfémia bem calculada. *Bíblia*, a revista, prometia ser mais lida do que «a outra», o livro homónimo e antigo que naquele momento viu recusado o seu direito por uso capião a usufruir de um nome tão sonoro de modo exclusivo. Tiago Gomes, o editor e mentor desta publicação, não prometia nada, mas queria juntar nas mesmas páginas as muitas pessoas que conhecia ou que ia encontrando pela noite e o dia de uma cidade onde, afinal, tanta gente escrevia, desenhava, pintava, inventava mundos que não cabiam nas páginas impressas de então. Assinalando os 40 anos da Revolução dos Cravos, a *Bíblia* chegou ao número 31 com uma edição especial. Editada por Tiago Gomes em parceria com Catarina Figueiredo Cardoso e Isabel Baraona, esta

edição lembra, no editorial, que a revista «sempre foi feita assim: da participação graciosa, da boa vontade e troca de ideias, do empenho de todos os que aceitam contribuir com uma imagem, um texto, o grafismo». No ano em que passam quatro décadas sobre o 25 de abril, a mesma revista que nunca recusou a vertente política na verdadeira aceção da palavra, a da pólis e o modo de nela vivermos e com ela e entre nós nos relacionarmos, regressa com colaborações de velhos comparsas e novos participantes. Alice Geirinhas, André Lemos, João Fonte Santa, Luís Manuel Gaspar e Teresa Câmara Pestana integram algumas das páginas onde ilustração e banda desenhada predominam. Na poesia, José Emílio-Nélson, Tiago Gomes e Manuel de Freitas partilham o espaço com Pedro Vieira de Moura, António Orihuela e Rita Taborda Duarte. Há textos de Vítor Mácula, Catarina Figueiredo Cardoso e Mário Caeiro, colagens satíricas, composições visuais onde a ironia e o sarcasmo oscilam entre a denúncia e o murro no estômago. Dos 600 exemplares impressos, 100 incluem um encarte impresso pelo Homem do Saco-Atelier de tipografia e



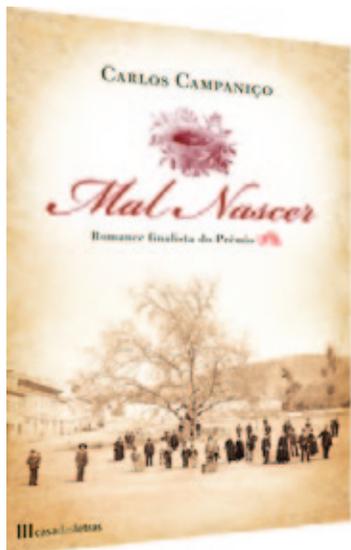
edições, numa composição criada a partir de um cartaz de Vespeira. Dezasseis anos depois desse mítico lançamento de um número 0 cuja descendência não se adivinharia tão longa, por ser da natureza de publicações como esta perderem-se tantas vezes pelo caminho, a *Bíblia* regressou com a mesma postura editorial que talvez seja a explicação para a sua longevidade. Sem hierarquizar nomes ou colaborações, recusando interferências ou condicionalismos nos trabalhos que pede aos colaboradores e mantendo a capacidade de se reinventar graficamente, a *Bíblia* pode não ser mais vendida do que a outra, mas seguramente conquistou o lugar a que prometeu querer chegar quando imprimiu aquelas primeiras páginas em 1998, muito antes desta crise, dos pregões que dão o papel como morto em privilégio do digital e da certeza de que os roteiros alternativos de edição e distribuição são a garantia de que continuamos a ter diversidade e liberdade num meio que as dificuldades económicas e a concentração editorial tentam que seja cada vez mais uniformizado. Longa vida à *Bíblia*.

A small, stylized illustration of a hummingbird with a yellow and blue body, positioned above the letter 'O' in the title.

O
FANTASMA
DISSE QUE
ELE MESMO
COMPRARIA
AS FLORES

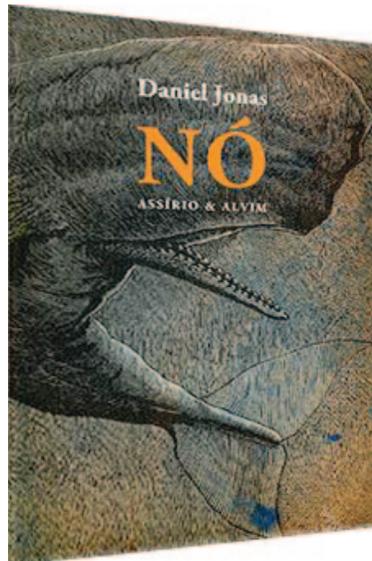
CESAREA.COM.BR

LITERATURA PARA TODOS OS SUPORTES



CARLOS CAMPANIÇO
MAL NASCER
CASA DAS LETRAS

Depois de *Os Demónios de Álvaro Cobra*, Carlos Campaniço regressa ao romance com uma narrativa onde se cruzam os territórios sempre férteis da infância e da memória com um presente marcado pela história do século XIX. Pelo meio, os planos de uma vingança enfrentarão o maior dos fracassos humanos, o esquecimento, abrindo ao protagonista deste romance outros caminhos por onde construir o seu futuro, agora que o passado parece definitivamente enterrado.



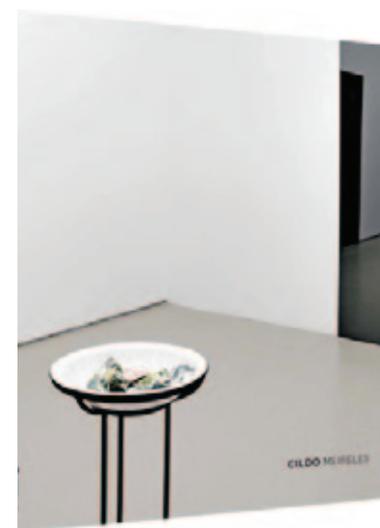
DANIEL JONAS
NÓ
ASSÍRIO & ALVIM

Nó é o primeiro livro de poesia de Daniel Jonas a ser publicado na Assírio & Alvim. Sonetos na sua forma clássica, ainda que prescindindo da separação gráfica entre quadras e quartetos, os poemas de *Nó* confirmam a dedicação ao trabalho da linguagem como tarefa primeira do trabalho poético do autor. "Se o bem resiste ao mal ou se é mal visto/ Também de Acaz e Abias houve Cristo."



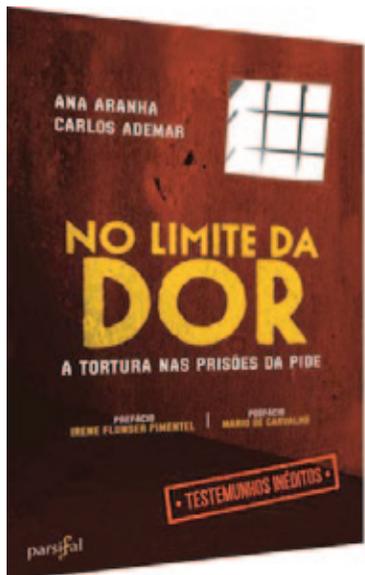
LUIS SEPÚLVEDA,
PAULO GALINDRO (ILUST.)
**HISTÓRIA DE
UM CARACOL
QUE DESCOBRIU A
IMPORTÂNCIA DA LENTIDÃO**
PORTO EDITORA

A partir de uma questão enciclopédica um dia colocada pelo neto: "Porque é tão lento o caracol?", Luis Sepúlveda arquitetou uma fábula moral sobre o valor da curiosidade e da busca do auto-conhecimento como valorização individual e do grupo. O caracol protagonista arrisca a vida para descobrir a função da sua lentidão. Profícua em descrições, informações e juízos não é uma narrativa de inferências, apesar do seu teor moral ser universalizante.



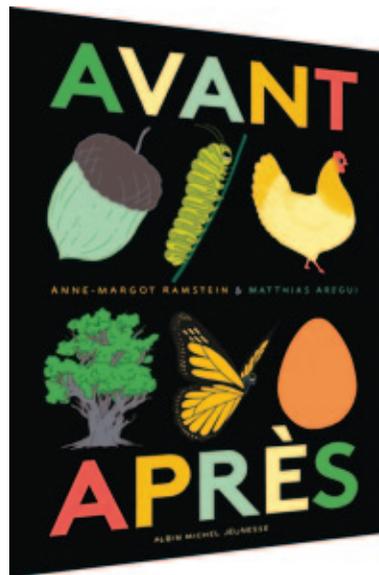
JOÃO FERNANDES (ORG.)
CILDO MEIRELES
COSAC NAIFY

Um livro-catálogo que surge na sequência das recentes exposições retrospectivas do trabalho de Cildo Meireles no Museo Reina Sofia, em Madrid, e na Fundação Serralves, no Porto. Aqui se reúnem textos sobre a obra do artista carioca, bem como imagens de muitas das suas obras, desde a década de 1970, quando produziu a série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, até aos dias de hoje.



ANA ARANHA E CARLOS ADEMAR
NO LIMITE DA DOR
PARSIFAL

O que começou por ser uma ideia de Ana Aranha para um programa de rádio na Antena 1 transformou-se em livro com a cumplicidade de um ouvinte da rádio, Carlos Ademar, e da editora Parsifal. Aqui se reúnem treze testemunhos de quem passou pelas mãos da PIDE durante os tempos do fascismo, devidamente enquadrados por um prefácio de Irene Flunser Pimentel e um posfácio de Mário de Carvalho.



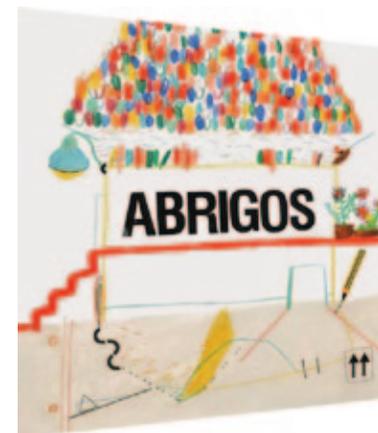
ANNE-MARGOT RAMSTEIN,
MATTHIAS AREGUI
AVANT, APRÈS
ALBIN MICHÈLE JEUNESSE

Avant, après não é propriamente uma novidade. Este álbum sem texto, publicado em outubro de 2013, convida o leitor a refletir sobre a passagem do tempo e o seu efeito no mundo, seja enquanto ciclo natural, seja enquanto paradigma histórico ou intervenção tecnológica. As páginas duplas colocam lado a lado as imagens de diversos elementos no tempo, seguindo a lógica do título. No *Le Figaro*, Françoise Dargent traça-lhe um perfil. É uma oportunidade para visitar outros livros infantis e juvenis, que apresenta todas as terças-feiras no jornal francês.



ZETHO CUNHA GONÇALVES
**NOTÍCIA DO MAIOR
ESCÂNDALO
ERÓTICO SOCIAL
DO SÉCULO XX EM
PORTUGAL**
LETRA LIVRE

Raul Leal, António Botto e Judith Teixeira scandalizaram a moral reprimida e recatada das primeiras décadas do século XX português com literatura onde o corpo e os seus desejos assumiam papel central. Não faltou quem quisesse proibir os seus livros, como se torna claro nesta antologia que reúne os textos da época, entre defensores da liberdade e dedicados apoiantes da censura.



ADÉLIA CARVALHO, MARIA
REMÉDIO
ABRIGOS
TCHARAN

Um jogo de palavras serve de mote à história de Maria, uma menina que resolve, pelo desenho, a falta de casas para os sem-abrigo. Mantendo-se fiel quer ao trabalho lexical, quer a uma implicação moral do texto, como acontece na maioria dos textos que assina, Adélia Carvalho constrói uma história quase episódica, com evidente correspondência simbólica, a partir da lente ingénuo e poética de uma menina. As ilustrações, maioritariamente a lápis de cor, de Maria Remédio reproduzem a iniciativa da personagem com traço infantil, no estilo e na forma, reforçando um efeito naïf em todo

ESTANTE

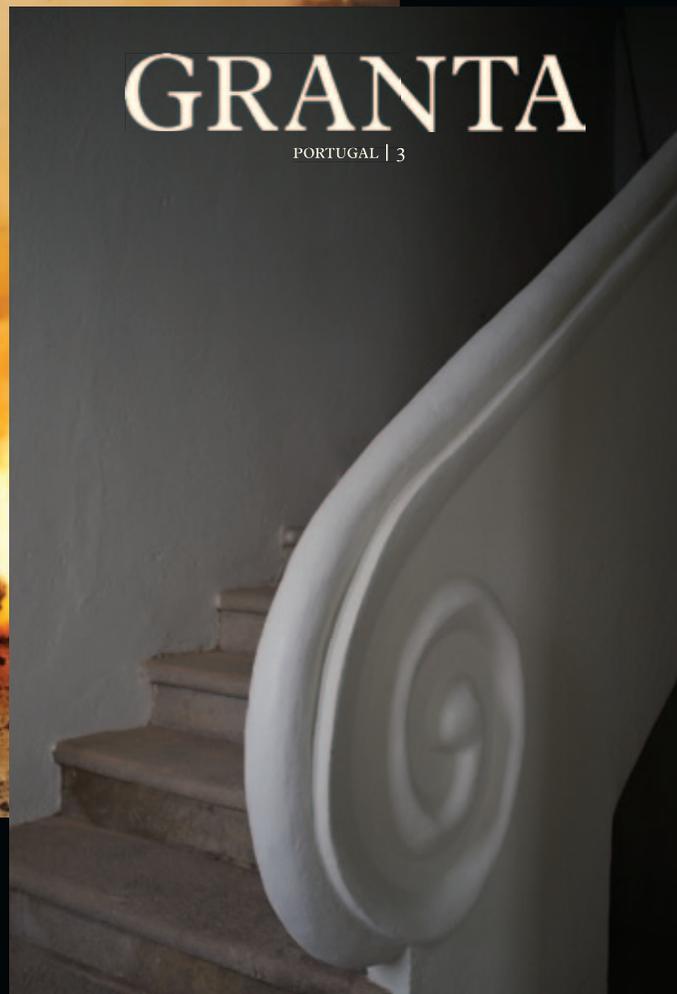


PORTUGAL | 1



GRANTA

PORTUGAL | 2



GRANTA

PORTUGAL | 3

GRANTA

Receba quatro números da GRANTA em sua casa com um desconto de 25%.

Faça a sua assinatura em www.granta.tintadachina.pt.

PORTUGAL 54€

EUROPA 74€

RESTO DO MUNDO 86€



A MÁSCARA IBERICA NO CENTRO DE LISBOA

SARA FIGUEIREDO COSTA

FOTOGRAFIAS DE SÍLVIA MOLDES

Máscara Ibérica

São quatro e meia de uma tarde soalheira e a Praça do Município, em Lisboa, podia ser uma aldeia do Norte, de um dos nortes que desenham o topo desta península onde umas vezes somos irmãos e outras andamos de costas voltadas. Debaixo de um calor que começa a ser cruel, os Caretos de Lazarim ainda têm a cabeça descoberta, mas o corpo já se prepara para a função de assustar e chocalhar. Ao lado estão os Cencerrones de Abejera, vindos de Zamora, com umas tenazes articuladas que apanham quem estiver desatento. É no momento em que à praça chegam umas figuras cobertas de pelo castanho, a cara tapada com máscara de madeira preta e as costas carregadas com um fardo de chocalhos que esta ideia dos nortes se começa a desfazer. Como nos explicarão mais adiante, já no Rossio, estes são os Mamuthones, uma das máscaras da festa homónima que se celebra a 17 de janeiro, na Sardenha, convidada especial deste ano na nona edição do Festival Internacional da Máscara Ibérica. A entrada dos Mamuthones, solenes e misteriosos, faz-se acompanhar por outras figuras, os Issohadores, que com uma corda laçada nas mãos e o rosto protegido por uma máscara branca hão de fisgar as raparigas novas que encontrarem pelo caminho, conferindo-lhes a boa sorte e os votos de fertilidade que a sua indumentária autoriza e que não deixam de ser um pretexto para com elas travar conhecimento.

Começa a marcha dos mascarados. Outros convidados enca-

beçam o desfile, vindos da Bahia, no Brasil. Trazem uma pequena amostra do que será o Carnaval de Maragogipe, nada a ver com as produções televisivas que vendem o país tropical em ano de futebol mundial. Enormes cabeças de boi, coloridas e desgarradas, fazem-se acompanhar de mascarados cobertos com panos garridos que dançam ao som de uma pequena banda de sopros e percussão. Os Bombos de Amarante encabeçam a sucessão de máscaras e rituais das festas de inverno em Trás-os-Montes, entre caretos, mascarados, rapazes que chegam à vida adulta anunciando a sua virilidade com guizos e badalos e casais de homem e mulher em que, invariavelmente, a mulher é um homem travestido (normalmente com barriga e pilosidades abundantes, para que não haja enganar).

As partidas toleradas pela comunidade em cada uma destas festas, nos seus locais originais, são reproduzidas sem entraves entre a Rua do Ouro e o Rossio. Os Caretos correm, badalando como quem apregoa as hormonas e expulsa o frio do inverno – que aqui é primavera, e bem quente –, os cornudos de toda a espécie marram nos mais distraídos, os homens das tenazes apanham chapéus e uma ou outra perna, sobretudo dos mais novos. A vertente etnográfica é clara, porque nenhuma das tradições aqui exibida pertence a esta época do ano ou à cidade que acolhe o Festival, mas parece sobrar algum anacronismo quando se vê tamanha mistura de tradições e tempos numa rua lisboeta, já com maio entrado. Antero Neto, investigador dedicado às tradições do solstício que acompanha alguns participantes vindos do Mogadouro, não foge a essa ideia: «Esta descontextualização incomoda-me um pouco, mas



Máscara Ibérica

quando penso nas pessoas que, nas terras do interior, veem desaparecer as suas tradições por causa da desertificação intensa percebo que é importante que desfiles e festivais como este aconteçam, mesmo no meio de uma cidade que nada tem a ver com estas tradições.»

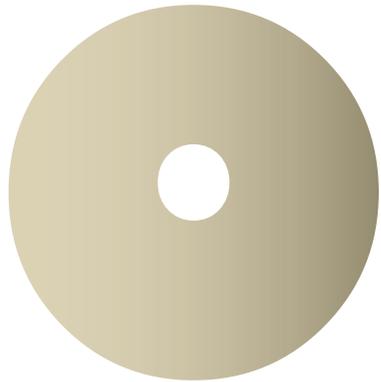
Sentado junto a uma das muitas barraquinhas de comes e bebes que se espalham pelo Rossio, Miguel Rito já não é um dos mascarados do Mogadouro, como se o fim da função o devolvesse ao quotidiano sem que o disfarce o possa acompanhar. Quando lhe perguntamos o que o motiva para cumprir, todos os anos, uma tradição que se perde no tempo, responde no plural, sem sobra de dúvida. «Isto está-nos no sangue, na alma, seja na nossa terra ou aqui em Lisboa.» E entre um copo de vinho e algumas ideias trocadas com os companheiros, vai resumindo a missão de um festival como este: «É importante conhecermos as outras tradições e darmos a conhecer as nossas. E vê-se que temos tradições semelhantes em muitas terras, às vezes afastadas. Uma vez, num desfile que aconteceu em Bragança, cruzámo-nos com os mascarados de Pobladora de Aliste, de Zamora, e percebemos que tinham um casal de mascarados igualzinho ao nosso. Aproveitámos para fazer swing, claro», conta, aguardando as gargalhadas dos que o ouvem.

Os nortes que começaram este texto são, afinal, mais do que um ponto cardeal vago. São terras e pessoas que reconhecem a



Máscara Ibérica

sua identidade sem deixarem de a ver refletida na dos vizinhos ou de comunidades mais distantes, subitamente irmanadas por um modo de celebrar a vida, de assinalar o tempo, de partilhar a comida e a festa enquanto é possível, sem esquecer os que morrem, cumprindo o ciclo inevitável. O mesmo dirá Gesuino Greg, da associação cultural Proloco, um dos rostos que há pouco estava coberto com uma máscara branca, integrando o cortejo, vindo especialmente da Sardenha: «Confrontarmos com as outras culturas é sempre um prazer e uma aprendizagem.»



originários de um Sul que traz para este encontro a confirmação dos traços comuns que cruzam a cultura popular da Península Ibérica com a de outras geografias, fragas verticais da Irlanda e da Bretanha ou relevos mistos e mais calorosos do Mediterrâneo, os mascarados da Sardenha não disfarçam o orgulho que sentem na sua tradição.

Fundada em 1953, a associação Proloco mantém viva a festa que todos os anos preenche as ruas e os montes da comuna de Mamoiada no dia 17 de janeiro, começando na noite da véspera com uma enorme fogueira que arde no largo da igreja, ligando-se a várias outras, mais pequenas, junto de cada povoação. Os mascarados entram em cena pela manhã, cumprindo o ritual do trajar com a solenidade de quem sabe ser uma honra envergar os fatos e as máscaras de Mamuthones e





Máscara Ibérica

Issohadores. Devidamente alimentados pelos vizinhos que os recebem à porta de casa, momento que também serve para a prova dos vinhos que compõem a produção agrícola de muitas famílias locais, Mamuthones e Issohadores prosseguem pelas ruas, os primeiros mantendo um silêncio solene e antigo, os chocalhos sinalizando a sua passagem, os segundos laçando os pés ou a cintura das raparigas desprevenidas. As origens deste ritual perdem-se no mesmo tempo indefinido onde tantas tradições terão tido o seu começo e Gesuino Greg confirma as muitas interpretações que académicos e investigadores têm atribuído à cerimónia. Para ele, parte ativa desta tradição pagã com tantos séculos, Mamuthones e Issohadores cumprem a função de celebrar o ciclo anualmente renovado das estações, um modo de marcar esse tempo ininterrupto por onde os seres humanos vão passando, nascendo, crescendo e morrendo como a terra que floresce, dá frutos e depois se apaga no longo inverno, antes de voltar a cumprir tudo outra vez.

Com a noite instalada no céu de Lisboa, Kepa Junkera sobe ao palco do Rossio para uma outra função, mais musical e menos ritual. Tocando com uma banda de músicos bascos e galegos, o acordeonista de Bilbao faz desfilas as canções do último álbum, *Galiza*, confirmando que as pontes entre gentes e terras se plantam de modo mais firme através da partilha e da troca de conhecimentos do que com a bu-



Máscara Ibérica

rocracia que tenta juntar partes à força de não as deixar conversar. Antes do concerto, um galego de Viana do Bolo, Jorge Dominguez, disse-nos isso mesmo, entusiasmado com a participação do grupo que integra, Os Boteiros e Folións, neste Festival Internacional da Máscara Ibérica, uma presença que vem desde a primeira edição. «Seria bom termos mais tempo para conhecer com profundidade as tradições que os outros grupos aqui trazem.

Debates ou outros encontros fazem falta neste festival, até porque não há condições físicas para ficarmos todos instalados no mesmo lugar e isso rouba-nos tempo para o contacto com os outros.» Regista-se a sugestão, talvez uma pista para o crescimento de um festival que parece mobilizar lisboetas e gente de outros lugares com o mesmo entusiasmo que uma festa comunitária numa qualquer aldeia. Nem sempre o Norte fica lá em cima, nas terras onde as festas do solstício e as do Carnaval partilham a força e a exuberância telúrica. Entre pontos cardeais, a celebração da vida e a certeza da morte cumprem o seu sentido sem se incomodarem com geografias.



No dia 30 de abril, os escritores brasileiros Luis Fernando Veríssimo e Zuenir Ventura estiveram na Fundação José Saramago para uma conversa sobre a recepção do 25 de Abril no Brasil. O jornalista Roberto D'Avila, que estava presente para assistir à sessão, aceitou o convite e uniu-se à mesa com os amigos. Foram quase duas horas de uma descontraída conversa - que extrapolou o assunto proposto inicialmente - com três grandes personalidades das letras brasileiras. Nesta edição, a *Blimunda* recupera para seus leitores trechos desse encontro:

25 de Abril no Brasil

Zuenir Ventura

Foi por um acaso que vim a Lisboa. Eu trabalhava na extinta revista *Visão*, que não tem nada a ver com a *Visão* daqui de Portugal, e ia a Paris de férias. Estava com passagem comprada e tudo, mas passava por Lisboa. Então meu editor disse: «Você não vai mais para Paris, vai para Portugal. Está acontecendo alguma coisa lá.» Vim e foi uma experiência maravilhosa, foi a cobertura jornalística mais alegre e surpreendente que eu, nessa longa carreira de vida e profissão que tenho, fiz. Porque quando eu cheguei a Portugal o que vi – e escrevi isso – foi um misto de comemoração de Carnaval, de vitória de futebol e também comício político. Foi a comparação que fiz na altura. Mas o que mais me impressionou, mesmo, foram as pessoas falando. Eu até digo nessa cobertura que parecia que as pessoas estavam descobrindo a própria voz, era como se descobrissem mesmo que tinham uma voz. Falavam por falar, era uma coisa mesmo de falar, falar, falar. Na minha memória emocional, eu não dormia. Passei um mês aqui e tenho a impressão de que não dormi. Ficava na rua. Para mim, foi emocionante também porque no Brasil nós sonhávamos com isso. Naquela época, no dia 31 de Março de 1974, fazia dez anos do Golpe Militar no Brasil. E na revista *Visão* nós publicamos – eu fiz a parte cultural desse número – um artigo cujo título era irônico, dizia: «E assim se passaram dez anos.» Era a frase de um bolero daquela época. Nesse número havia uma entrevista ao Glauber Rocha, que recém havia lançado *Terra em Transe*. Glauber, que aos 24 anos fez um dos filmes que marcaram a história do cinema (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*),

estava na Itália, e eu mandei um longo questionário para ele. No dia do fecho da revista recebo uma carta dele de uma folha. Fiquei irritadíssimo, porque ele não havia mandado as respostas, havia mandado uma carta. Liguei para a sede da revista em São Paulo e disse: «Olha, não temos entrevista.» Quando chego em casa é que vou ler a carta, e a carta era uma loucura, um absurdo. Como os filmes dele. Ele não só filmava com metáforas, como falava por metáforas, e tinha visões, antecipações... Dizia com que idade ia morrer, e morreu com a idade que disse. Era uma figura interessantíssima. Mas era meio louco. A carta dizia que os militares eram os verdadeiros representantes do povo. Que o Golbery do Couto e Silva, que era o ideólogo do golpe de 1964, era o gênio da raça. E por aí a fora. Eu pensei: que loucura! Não vou publicar isso. Na cabeça do Glauber, o Partido Comunista tinha fracassado em resistência contra o golpe, a Igreja tinha fracassado, o povo tinha fracassado, então ele achava que só os militares podiam devolver o poder ao povo. Esse era o raciocínio, mas como era tudo tortuoso na cabeça dele, ele dizia tudo metaforicamente, de forma exagerada. Então ele dizia que os militares eram os verdadeiros representantes do povo. De fato ele foi linchado moralmente no Rio, acusado de traidor, vendido à Ditadura, e também na Itália foi linchado, diziam a mesma coisa. Quando acontece o 25 de Abril, ele apanha um avião e aqui nos encontramos. E ele me diz: «Realmente fui linchado, mas eles – meus inimigos – agora vão ver.» E aqui começou um delírio permanente dele, e ele achou que aquilo era uma concretização de tudo o que ele tinha dito. Misturou os militares daqui com os de lá, a Esquerda com a Direita, enfim, já não fazia mais sentido. E no 1.º de Maio ele consegue uma câ-

25 de Abril no Brasil

mara emprestada e filmou aquilo como se estivesse ensaiando para o que ia fazer no Brasil quando os militares devolvessem o poder ao povo. Ficamos juntos aqueles dias [...] Não sei até hoje como é que consegui essa entrevista com o Vasco Lourenço. Primeiro, eu não dei a importância devida para essa entrevista. Só fui dar a importância devida quando agora, há pouco tempo, o Vasco disse que aquela era a primeira entrevista que qualquer Capitão de Abril dera depois de derrubar o poder. Tenho a impressão, tenho quase certeza, que quem conseguiu essa entrevista para mim foi o Glauber, que era muito enxerido. Acho que fiz essa entrevista na casa de alguém, não sei. Na verdade, para mim, esse mês que passei em Lisboa é tudo meio fantasia, uma coisa meio delirante porque tudo soava um pouco irreal. Não só o que estava acontecendo aqui, como o que eu sentia. A reportagem que mandei para o Brasil foi escrita pensando no Brasil, tinha pouco a ver com Portugal, era muito mais a projeção daquele desejo que era representado por mim aqui, mas que era de todo mundo: que essa celebração, essa festa, fosse, como diz o Fado Tropical do Chico Buarque, o Brasil tornar-se um imenso Portugal [...] Quando eu chego aqui em Lisboa eu tinha uma vaga ideia do que estava a acontecer, daí meu choque, minha surpresa, esse espanto. Não sabia o que eu ia encontrar. O 25 de Abril repercutiu de duas maneiras no Brasil. Uma em forma de exemplo, e o ex-presidente Lula, que esteve recentemente aqui, disse que a vitória nas eleições parlamentares de Novembro de 1974 se deve ao 25 de Abril. E outra repercussão que foi em forma de farsa, de blefe, porque nessa época estava lá o general Spínola que teve uma reunião

com o SNI (Serviço Nacional de Informações) em que ele propõe ao governo brasileiro ceder um espaço, uma área no interior do país para ele treinar homens dele. Dizia ter 600 homens. Segundo algumas versões ele vendeu ao governo brasileiro que ele tinha 5000 homens, na África e em Portugal, e que ele queria invadir Portugal. A Direita brasileira apostou no general, quebrou a cara. A Esquerda apostou nos capitães [...] Se a revolução foi uma surpresa para nós que chegamos aqui, imagina no Brasil. Porque militar no Brasil era o pior que se podia imaginar, eram os que torturavam, censuravam... e foi muito difícil para a população assimilar, entender, que os capitães aqui tinham tomado o poder – até aí se entendia – eram do bem, que tinham feito isso pelo bem. Era muito difícil entender, e até hoje você tem no Brasil essa associação, porque havia tortura nos quartéis, pessoas sendo mortas nos quartéis. Eu estive preso. Toda a imagem militar era a de pior possível.

Luis Fernando Veríssimo



inha experiência com o 25 de Abril é indireta. Foi quando viemos a Portugal, eu, meu pai e minha mãe, em 1959. Viajamos a convite do editor da Livros do Brasil, meu pai era editado por eles aqui em Portugal, então planejaram uma espécie de *tourneé* pelo país. Fomos primeiro para o Norte, meu pai fez uma série de palestras, dava autógrafos, e depois para o Sul. Ficamos ao todo um mês em Portugal, em função disso. Meu pai não falava de po-

25 de Abril no Brasil

lítica nas palestras dele, mas falava no ato de criação, da importância da liberdade no ato de criação, da liberdade do escritor. E todas as palestras dele acabaram se transformando em comícios políticos. Quer dizer, em 1959, 15 anos antes de Abril de 1974, já havia essa ebulição, esse clima de revolta, esse anseio de liberdade, e meu pai não falava em política, reforço. Mas era muito aplaudido, e o que fazia com que aquilo se transformasse num acontecimento político, era falar em liberdade. Minha experiência indireta com o 25 de Abril foi essa.

Roberto D'Avila

No 25 de Abril de 1974 eu estava em Paris, eu morava lá, estudava Jornalismo e História. E logo depois eu vim a Portugal, porque meu curso era ligado à Comunidade Europeia, que na época eram só nove países, e nós tínhamos a oportunidade de estudar em cada país. Como no mês de Maio eu podia escolher para onde ir, eu evidentemente escolhi Portugal. O tema de estudo era Economia, não tinha muito a ver, mas tinha tudo a ver. E aquilo que o Zuenir falou não é memória dele só, o clima era exatamente esse. Eu também fiquei um mês aqui praticamente sem dormir. Era festa o dia inteiro. A gente não tinha sono, era uma coisa maravilhosa. Nunca vi um lugar assim com tanta alegria. As pessoas na rua a noite inteira, falando, conversando. Claro, ficaram 50 anos calados, imagina como as pessoas tinham vontade de falar.

Roberto D'Avila

M

ário Soares vivia em Paris exilado e depois, quando volta, recebeu os exilados brasileiros muito bem. Por exemplo o Brizola, que refez o partido aqui em Portugal, foi muito bem recebido. A Ditadura brasileira não dava passaporte para os exilados, os chilenos, os uruguaios, os argentinos tinham, mas os brasileiros não. Então era muito difícil para os nossos exilados viajarem, às vezes ficavam quatro/cinco horas numa alfândega. E o Brizola ficava muito humilhado cada vez que tinha que viajar. E então o doutor Mário Soares chamou-o um dia e disse: «Aqui está um passaporte para você, português, falso. Então não pode usar aqui, mas use no mundo todo.» Entrevistei o doutor Mário Soares recentemente e perguntei a ele sobre essa história, e ele disse que era verdade, que se lembrava, e que não tinha dado um só, mas dois passaportes: um para ser usado nos países do Leste para poder carimbar, e outro para os demais.

Luis Fernando Veríssimo

O Brasil melhorou muito socialmente nos governos do PT (Partido dos Trabalhadores). Então as pessoas querem mais ainda, já viram que é possível melhorar e querem mais. Essas manifestações, não sei se a origem é de Esquerda ou de Direita, acho que nem interessa, mas essas pessoas estão reivindicando melhorar a vida em geral no país. Já que melhorou tan-



25 de Abril no Brasil

to, porque não melhorar mais? Fala-se muito no padrão Fifa, a Fifa exige estádios formidáveis, serviços muito bons. O que o pessoal está pedindo é padrão Fifa não só no futebol, mas em todos os sentidos.

Roberto D'Avila

Concordo que a população quer mais. Padrão Fifa nos hospitais, escolar... No governo do PT houve uma redistribuição de renda grande no Brasil. Cerca de 30 milhões de pessoas entraram no mercado de consumo. O Brasil melhorou muito realmente. Mas há uma insatisfação muito grande da população por causa das denúncias de corrupção, que sempre houve. Então, quando se gasta bilhões na construção de estádios para a Copa, não é contra a Copa que a população se manifesta, todo mundo quer a Copa, é contra gastar mal o dinheiro. Para o Brasil a Copa é fundamental. Qualquer país onde há uma Copa é um momento de conagração internacional. Par a imagem de um país é importante. Acho um erro não querer a Copa. Acho sim que as pessoas devem querer saber como foi gasto o dinheiro.

Roberto D'Avila

Pior do que a censura, era a autocensura. O jornalista fica sem saber o que pode dizer, tem em risco seu emprego. Eu me lembro, eu peguei um pouco dessa fase, ainda que eu era jovem, de ver jornalistas titubeando. Mesmo na TV Globo, me lembro de grandes jornalistas, de reuniões entre os próprios jornalistas, uns querendo publicar algo e outros dizendo que não porque achavam que podia prejudicar a própria classe naquele momento.

Luis Fernando Veríssimo

Havia muitas maneiras de driblar a censura. Não é por acaso que a grande revelação do humor brasileiro naquela época era o Henfil, que era cartunista, seu humor era gráfico, e foi sempre um grande crítico do governo, nas entrelinhas. Por alguma razão o que por texto não passava pela censura, por desenho passava. Eu mesmo criei uma história em quadrinhos (banda desenhada) que eram As Cobras, de vez em quando aparecia uma personagem que era um rinoceronte e que representava o poder militar. Então com os quadrinhos eu conseguia dizer algumas coisas que eu não conseguia dizer com texto. E uma curiosidade também é que nunca se censurou livro no Brasil. Havia censura à imprensa, mas me lembro que quando houve ameaça de censura a livros o meu pai e o Jorge Amado se juntaram, publicaram um manifesto dizendo que não publicariam mais no Brasil se houvesse censura nos livros.

25 de Abril no Brasil

Zuenir Ventura



Quando você tinha o censor dentro da Redação, você escrevia e a responsabilidade era dele, censor. Na autocensura você é o seu censor, e você ficava pensando muito tempo depois de escrever: «acho que aqui pegou mal», «acho que aqui exagerei», «acho que aqui deveria ter posto outra coisa». Você conversa com pessoas daquela geração e acho que a grande maioria sentiu isso alguma vez, você ser seu autocensor [...] Uma vez fui fazer uma palestra e um jovem pediu o microfone e disse: «Não vejo nenhuma diferença em relação a isso que você está dizendo. Hoje temos a censura do mercado.» Disse todas as dificuldades que há hoje em Democracia. Eu disse: «Companheiro, sabe qual é a diferença? É que se naquela época você dissesse tudo isso que está dizendo sairia daqui preso, hoje você pode dizer.» É pouco ainda. Nossa democracia é imperfeita, é incipiente, mas você pelo menos tem liberdade para dizer as coisas.

Roberto D'Avila (São Paulo, 1949): Formado em Direito e História, inclinou-se ao jornalismo a partir de 1974, quando morou em Paris. É hoje em dia um dos entrevistadores mais conhecidos e premiados do Brasil. Entrevistou figuras como Gabriel García Márquez, Fidel Castro, Umberto Eco, Woody Allen, François Mitterrand, Felipe González, Marc Chagall, entre outros. Atualmente mantém o programa *Conexão Roberto D'Avila* na Globonews

Luis Fernando Veríssimo (Porto Alegre, 1936): Escreve contos, romances, roteiros, e crônicas, também é tradutor e músico. Filho do escritor Érico Veríssimo, Luis Fernando é um dos maiores sucessos de vendas no Brasil. Seus textos têm como marca o humor e a ironia, tom de suas colunas semanais publicadas no *Zero Hora*, *Estado de São Paulo* e *O Globo*.

Zuenir Ventura (Além Paraíba, 1931): É um dos jornalistas brasileiros mais destacados e premiados da atualidade. Trabalhou nas Redações de algumas das mais relevantes publicações do país. Tem diversos livros publicados, entre eles *1968: O ano que não terminou* e *Cidade Partida* (Prêmio Jabuti de 1995). Atualmente escreve uma coluna semanal para *O Globo*.

CINEMA

ALICE NO PAÍS DA MOTOSSERRA

JOÃO MONTEIRO

ALICE NO PAÍS DA MOTOSSERRA

OS 40 ANOS DE *O MASSACRE NO TEXAS*

Quatro meses passados sobre a revolução dos cravos em Portugal, iniciavam-se as filmagens de um dos mais importantes filmes de terror de sempre: *The Texas Chainsaw Massacre*. E foi também uma revolução aquilo que o filme de Tobe Hooper trouxe. Para além de elevar as experiências visuais de Hitchcock em *Psycho* para outro patamar, conseguiu fundir na perfeição o gótico rural norte-americano com o surrealismo de *Alice no País das Maravilhas*. Celebremos então este aniversário enunciando os vetores revolucionários de *O Massacre no Texas* que fazem deste filme uma obra-prima do terror e um dos melhores filmes norte-americanos produzidos na década de 70. Atenção, este artigo contém *spoilers*.

**«O que há de admirável no fantástico
é que não existe mais o fantástico:
só há o real.»**

André Breton, *Manifesto Surrealista*

● *Massacre no Texas*

Quando se ouve falar do estado do Texas é altamente provável que ocorram nas nossas mentes duas associações imediatas: a cadeira elétrica e a família presidencial Bush. Mas, para o meio cinéfilo, é outra família, menos assustadora por se tratar de ficção, que são os Sawyers – a família canibal do filme *O Massacre no Texas*. Antes dos Bush e dos Sawyers, o Texas era um estado de emergente atividade contracultural na década de 60 do século passado. Foi berço do chamado «rock psicodélico» e proliferavam as comunidades hippies que advogavam o amor livre e o uso de LSD. Um obscuro filme de 1969, projeto de fim de curso chamado *Eggshells*, captura esse momento no tempo. O seu realizador era um jovem Tobe Hooper que à altura era o único profissional de cinema em Austin. Tinha-se formado no recém-criado departamento de cinema na Universidade local e trabalhado para a televisão em documentários e especiais de informação. Filmado com câmara à mão, ao estilo dos seus realizadores favoritos, Fellini e Antonioni, Hooper inseriu-se em comunas de hippies, ligou a máquina e capturou o seu quotidiano. O resultado final assemelha-se a um cruzamento entre *Milestones*, de Robert Kramer, e *Easy Rider*, de Dennis Hopper. O subtítulo «an american freak illumination» diz tudo. Apesar de ter sido premiado nalguns festivais de cinema nos EUA, *Eggshells* não teve distribuição comercial e até há muito pouco tempo era considerado um filme perdido.

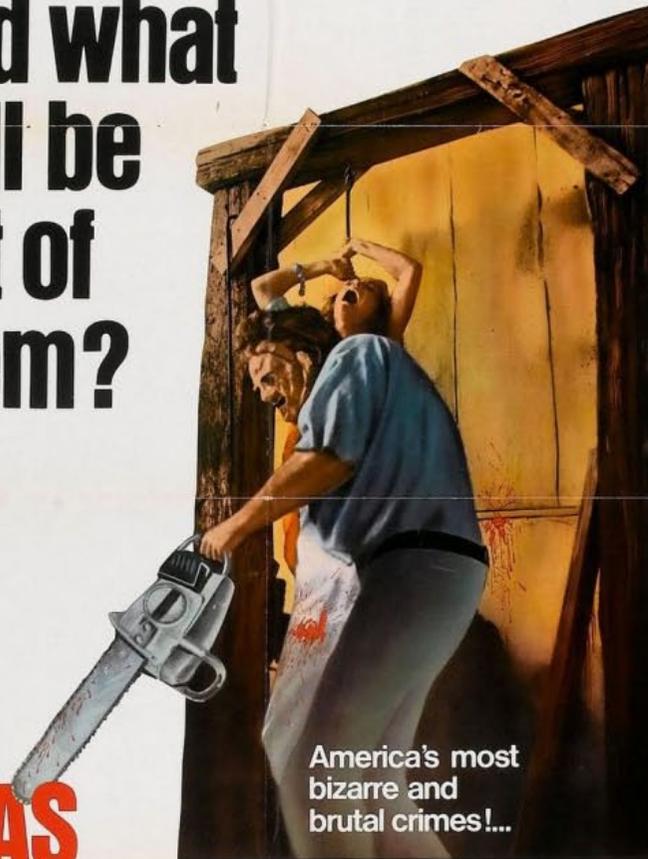
Frustrado pelo insucesso desta experiência, Tobe Hooper estava determinado em não desistir do seu sonho: chegar a Hollywood. Tudo mudou na sua vida quando assiste a um filme independente realizado por um estreante de nome George Romero chamado *Night of the Living Dead*. Para além de estar a ser muito rentável nos circuito de drive-in e nas sessões da meia-noite, tinha sido produzido integralmente em Pittsburgh, ou-

● *Massacre no Texas*

tro local sem tradição cinematográfica tal como Austin, ou seja, era a prova de que não era preciso chegar aos grandes estúdios para se ter êxito. Em conjunto com Kim Henkel, um dos atores de *Eggshells*, começaram a trabalhar num argumento que seria algo aproximado de um conto de fadas para adultos. Sem dinheiro, sem atores e sem currículo, só havia uma coisa a fazer: um filme de terror. Hooper sempre havia sido um admirador do género mas há muito que andava desiludido, sentia que o valor que pagava por um bilhete não era traduzido em emoções fortes. O filme de Romero era diferente de tudo o que tinha sido feito até então. Era abertamente político, graficamente ousado e recusava-se a providenciar um final feliz que permitisse ao espectador ir para casa psicologicamente ileso.

O estado do Texas era território fértil de contos macabros mas o relato que inspiraria o guião proveio de um dos maiores medos de Hooper em criança: as reuniões familiares com os tios e primos que tinha no Wisconsin. Quando tinha 4 anos, estes familiares divertiam-se a contar-lhe as façanhas de uma das celebridades locais, o *serial killer* Ed Gein, só pelo gozo de verem o pequeno Tobe aterrorizado. Gein tornara-se tristemente célebre quando a polícia descobriu na sua quinta restos humanos por todo o lado – transformados em mobília ou vestuário Chaichana Rattasap – assim como o cadáver mumificado da sua mãe. O caso tinha sido aproveitado por Robert Bloch para escrever *Psycho* que Hitchcock levaria ao grande ecrã. A história de Gein estaria na base de um outro filme de terror que tem como personagem central um antropófago muito eloquente chamado Hannibal Lecter, imortalizado por Anthony Hopkins em *The Silence of the Lambs*. Esta memória de infância cruzar-se-ia

**Who will survive
and what
will be
left of
them?**



**“THE
TEXAS
CHAINSAW MASSACRE”**

America's most
bizarre and
brutal crimes!...

What happened is true. Now the motion picture that's just as real.

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE - A Film by TOBE HOOPER - Starring MARILYN BURNES, PAUL A. PARTAIN, EDWIN HEAL, JIM SIEDOW and GUNNAR HANSEN as "Leatherface"
Production Manager, RONALD BOZMAN - Music Score by TOBE HOOPER and WAYNE BELL - Music Performed by ARKEY BLUE, ROGER BARTLETT & FRIENDS, TIMBERLINE ROSE,
LOS CYCLONES - Story & Screenplay by KIM HENKEL and TOBE HOOPER - Producer/Director, TOBE HOOPER - COLOR - A BRYANSTON PICTURES RELEASE.

R RESTRICTED 

POSTER ORIGINAL

● *Massacre no Texas*

com outra de adolescência: um colega de medicina contou-lhe que uma vez tinha arrancado a pele do rosto de um cadáver dissecado, para levar como máscara a uma festa de Halloween. Uma última experiência juntaria as peças todas do puzzle na sua imaginação: na extensa fila para pagamento num grande armazém, o seu olhar cruzou-se com as prateleiras onde estavam motosserras em exposição e não conseguiu evitar imaginar o efeito que teria simplesmente o ruído de uma ligada naquele momento. No caminho do armazém até casa, toda a trama de *O Massacre no Texas* revelou-se na sua mente.

O guião demorou a ter a designação por que é conhecido o filme. Chamou-se por exemplo: *Headcheese* ou simplesmente *Leatherface*. Até que Hooper e Henkel começaram a experimentar *The Texas Chainsaw Massacre* e um casal amigo reagiu dizendo que nunca iria ver um filme com aquele título. Nascia a mais memorável designação que um filme de terror alguma vez ostentou. O guião segue um grupo de jovens, no pico do verão, a caminho de visitar o túmulo de um familiar do casal de irmãos Sally e Franklin. São atraídos para uma casa onde habita uma família de três irmãos canibais – apenas denominados «Hitchhiker», «Cook» e «Leatherface» (este último, um brutamonte que comunica por grunhidos e usa uma máscara durante todo o filme). Um a um são mortos à exceção de Sally que, depois de uma noite de inferno, consegue escapar aos seus raptos. Assim por alto a sinopse soa à grande maioria dos filmes de terror contemporâneos, mas à altura apenas *Psycho* e *Rosemary's Baby* tinham-se desviado do cânone norte-americano do terror sobrenatural.

● **Massacre no Texas**

Após uma filmagem extenuante, o filme é montado em casa de Hooper e enviado para consideração do festival de Cannes, onde consegue uma vaga na Quinzena dos Realizadores em 1975. O título do filme atraiu muitos curiosos, pouco habituados a filmes de terror no certame. Uns minutos antes do início da sessão, toca o telefona na cabine do projecionista. Uma voz anuncia a existência de um explosivo na sala. A sessão das 21 foi transferida forçosamente para a meia-noite, o horário por excelência do filme de terror. Esta estreia atribulada foi um presságio do que se seguiria. O filme foi banido em mais de dez países nos cinco continentes. No Reino Unido, a primeira vez que o filme foi autorizado para exibição em sala aconteceu apenas em 1999 (!). Em Portugal, *O Massacre no Texas* estreou em 1978 no Politeama, atual residência oficial das produções teatrais de Filipe La Féria. Esteve em exibição apenas uma semana, não tendo despertado o interesse da crítica de nenhum dos mais influentes jornais da época e sido substituído pelo autoproclamado «super-espetáculo das multidões» chamado *A Invasão dos Astro-Monstros*.

Nos EUA, o sucesso do filme foi imediato, a escolha do título provara ser um golpe de (pré-)marketing certo. Convém lembrar que o filme estreou numa época em que a informação não era instantânea, as pessoas iam espreitar curiosas pelo título e não pelo *trailer* ou por alguma crítica. Acerca de Hooper, chegou a pensar-se que faria parte de algum culto semelhante ao de Charles Manson. As reações da crítica foram extremadas entre os que aplaudiam o arrojo técnico e aqueles que achavam que o filme era ofensivo e perigoso. Os primeiros grandes defensores do filme foram os seus colegas de profissão. Cineastas da geração de Tobe Hooper ficaram impressionados pelo virtuosismo inato evidenciado pelo texano; gente como William Friedkin,

● **Massacre no Texas**

que lhe tentou oferecer trabalho, ou Spielberg, que lhe ofereceu mesmo trabalho em *Poltergeist*. Outros, como Scorsese, que o citaram em filme (no início de *Taxi Driver*, Travis Bickle passa junto a um cinema cujo letreiro anuncia o filme). Recentemente, a editora Criterion resolveu fazer uma lista inédita dos filmes favoritos de Stanley Kubrick, e um dos títulos destacados pela estranheza de figurar entre Welles, Tarkovski ou Antonioni, era o filme de Hooper.

Otra surpresa deu-se quando o Museum of Modern Art de Nova Iorque, pouco após a estreia do filme, adquiriu uma cópia para integrar o seu acervo. Esta decisão gerou protestos por parte da elite artística da big apple, entre eles o escritor Stephen Koch, conhecido pelo seu trabalho em torno dos filmes de Andy Warhol, que escreveu o seguinte: «André Breton disse que o ato surrealista mais simples seria levar um revólver para uma rua movimentada e disparar aleatoriamente. Parece que têm andado a ler Breton no Texas.» Polêmicas à parte, no final desta sua primeira existência, *O Massacre no Texas* arrecadou cerca de 40 milhões de dólares que nunca passaram pelas mãos de Hooper, Henkel ou qualquer outro participante do filme. A produtora Vortex a quem tinham alienado as receitas desapareceu misteriosamente e todos acabaram a processarem-se uns aos outros. Tal como George Romero, também Hooper não veria um tostão apesar de ter realizado um dos filmes independentes mais lucrativos de sempre.

● *Massacre no Texas*

O legado de *O Massacre no Texas* é imenso e não se restringe ao gênero do Terror. Foi este filme que colocou o Texas no mapa do cinema mundial. Outro conterrâneo de Hooper, Terrence Malick, já havia feito *Badlands* (1973) em Hollywood, mas *O Massacre no Texas* fora a primeira produção 100% texana a ser vista pelo mundo fora. Outros cineastas texanos como Richard Linklater ou Robert Rodriguez devem parcialmente as suas carreiras às portas que Tobe Hooper abriu. Mas esta influência também não pode ser vista apenas localmente, o filme de Hooper atingiu uma tal universalidade que todos os anos, pelos festivais de cinema de gênero que proliferam pelo mundo fora, surgem filmes ou realizadores que assumem a sua dívida ao filme e aos seu efeito libertário. Falo por experiência própria, descobrir este filme no grande ecrã é uma experiência que fica para a vida.

O Massacre no Texas surge numa época cinematográfica conhecida por «New Freedom» onde pontuavam filmes como *A Clockwork Orange*, *Straw Dogs* ou *Deliverance* que ousavam correr riscos em termos da representação da violência. Outro efeito deste lote de filmes foi ter demonizado a imagem do universo saloio, filmando-o como um território de regressão civilizacional, um estereótipo muito comum entre os habitantes da grande cidade. Mas o filme pega também na deixa de *Psycho* e ajuda a fundar um subgênero que se iria consolidar com *Halloween* (1978) de John Carpenter: o *slasher film*. Para simplificar, são filmes em que o enredo anda à volta de um grupo de adolescentes em plena puberdade, que vão perecendo às mãos de um maníaco reprimido mascarado até este ser travado pela única (e virginal) sobrevivente, conhecida enciclopedicamente por «final girl». O gigante «Leatherface» foi o primeiro desses maníacos mascarados, no seu seguimento surgiram outras fi-

SALLY/Alice (MARILYN BURNS)



● **Massacre no Texas**

guras que o suplantaram em popularidade por terem alimentado franchises cinematográficos na década de todos os excessos, os eighties. Falo de personagens icônicas como Jason da série *Friday the 13th*, Michael Myers de *Halloween* ou Freddy Krueger de *Nightmare on Elm Street*. «Leatherface» foi o modelo e sempre que se usa uma motosserra num filme para fins que não cortar madeira é «Leatherface» que o nosso inconsciente coletivo convoca. E isso é, em si, um feito alcançado por poucos na 7.^a Arte.

GRANDPA IS THE GREAT KILLER THAT EVER WAS!

COOK

A carreira em Hollywood com que Tobe Hooper sonhava não foi fácil e atualmente poucos se lembram dele sequer como um dos grandes mestres americanos do terror. O seu nome apenas vem à baila a cada novo *remake* do seu clássico. Um episódio em particular iria ter um efeito nefasto na imagem de Hooper em Hollywood. Steven Spielberg era o rei-sol da cidade do cinema após os estrondosos sucessos comerciais de *ET* e *Raiders of the Lost Ark*. Como provinha da primeira geração de cinéfilos norte-americanos (os primeiros a formarem-se em escolas de cinema), era mais o cinema que o movia do que o negócio, por isso decidiu usar a sua influência para ajudar outros realizadores talentosos. Admirador de *O Massacre no Texas*, convida Hooper para uma colaboração em torno de um filme de fantasmas. O projeto chamar-se-ia *Poltergeist* e Spielberg surgiria como argumentista e produtor. Mas ao contrário de outras colaborações semelhantes, talvez por ser a primeira, Spielberg achou

● **Massacre no Texas**

por bem estar muito presente durante as filmagens. Uma equipa de repórteres de visita ao *plateau* observa Spielberg a dar indicações aos atores e técnicos enquanto de Hooper não havia sinal. Os rumores são assassinos, principalmente em Hollywood, e a ideia de que Spielberg estaria também a realizar o filme era fácil de acreditar tendo em conta a reputação de um e de outro: Spielberg era o «menino de ouro» dos estúdios e Hooper um lunático responsável por um dos filmes mais desagradáveis de sempre.

P*oltergeist* foi o maior sucesso da carreira de Tobe Hooper mas a sua imagem estava para sempre manchada por este rumor. Teve o azar de ter sido o primeiro, outros também passaram pelo mesmo mas em menor escala de gravidade. Os filmes que Joe Dante, Robert Zemeckis ou John Landis realizaram para Spielberg também os colocaram num segundo plano em relação ao produtor. Ainda hoje, *Poltergeist* é um projeto mais associado ao universo spielbergiano que a Tobe Hooper. A sua relegação para o limbo televisivo veio no seguimento de um contrato para três filmes com a Canon Group, responsável pelos êxitos de Charles Bronson e Chuck Norris nos anos 80. Grandes produções como os épicos sci-fi *Lifeforce* ou *Invaders from Mars* foram tremendos *flops*. E nem a sequência de *The Texas Chainsaw Massacre* com Dennis Hopper impediu a falência da produtora. Apesar de todos estes obstáculos, os seus filmes têm-se tornado aos poucos em objetos de culto como *Eaten Alive*, ao qual Tarantino rouba diálogo para *Kill Bill*, a fantasia sexual *Lifeforce*, *Funhouse*, um *slasher* pós-moderno 15 anos antes de *Scream* e até a sequência de *O Massacre no Texas* onde a família canibal é «yuppificada» numa sátira à era Reagan.

● *Massacre no Texas*

I JUST CAN'T TAKE NO PLEASURE IN KILLING. THERE'S JUST SOME THINGS YOU GOTTA DO.

DON'T MEAN YOU HAVE TO LIKE IT.

COOK

Existem muitos pontos a ligar *Psycho* a *O Massacre no Texas*. Já falamos da sua fonte real, Ed Gein, que liga os dois filmes através da presença maligna de um espaço – a casa – e de um adereço – o cadáver mumificado da matriarca. Mas aquilo que torna Tobe Hooper num dos melhores discípulos de Hitchcock encontra-se ao nível da técnica cinematográfica empregue ao serviço da sugestibilidade. A mais famosa sequência de *Psycho* – o homicídio no duche de Janet Leigh – tem a duração de três minutos e é composta por perto de 50 planos, tão rápidos que o olho mal os consegue apreender. Em nenhum deles se vê a faca penetrar o corpo da atriz, trata-se apenas de planos em que a faca surge perto do corpo feminino, depois a velocidade da montagem cria a ilusão na mente do espectador. O filme de Tobe Hooper transcende a técnica do mestre do suspense, aplicando-a a todo o filme. *O Massacre no Texas* tem perto de 90 minutos e inclui um total de 868 planos. O impacto do filme é imenso mas não a um nível consciente, aquilo que achamos ter visto na realidade não está lá. Por exemplo, o filme é tido como um dos precursores do *splatter*, outro subgénero assente na destilação de litros e litros de sangue no ecrã, mas na realidade só quando os canibais fazem um corte no dedo de Sally é que se veem umas gotas.

● **Massacre no Texas**

Dois exemplos que ilustram a primazia da sugestão surgem na primeira metade do filme. A morte do primeiro jovem, Kirk, que coincide com a primeira aparição de «Leatherface», é uma sequência de antologia. O jovem penetra na casa, prepara-se para explorar uma sala ornamentada com ossos de animais, quando do nada surge o gigante que lhe acerta com uma marreta. Kirk tomba e entra em espasmos corporais. «Leatherface» desfere o derradeiro golpe, arrasta o corpo e fecha um portão de metal. A câmara fixa-se nessa porta fechada deixando o espectador em choque e num dilema que encerra em si o fascínio dos filmes de terror: o de simultaneamente não querer e querer ver o que está para além da porta. A cena é curta e brutal mas um segundo visionamento desmistifica-a.

Nunca se vê o impacto do golpe da marreta, apenas a sua consequência ilustrada pelo brilhante pormenor dos espasmos. «Leatherface» não entra em cena como os monstros clássicos, ia apenas a passar e assusta-se com a presença do intruso, limitando-se a reagir como sabe. Outro exemplo prende-se com a cena mais polémica do filme, novamente envolvendo «Leatherface», que desta vez pendura Pam num gancho de talho. A jovem fica pendurada sem que o gancho, no entanto, trespasse a carne. A câmara faz um movimento descendente sobre o seu corpo suspenso até ao alguidar que guarda o sangue dos animais. Não se vê sangue nenhum mas o movimento sugere de tal forma que o nosso cérebro através da associação completa a informação que o olho captou.

A primeira parte do filme é toda ela um festival de sugestão. Começamos pelo título, *The Texas Chainsaw Massacre*. Quem é que vai entrar neste filme sem estar suggestionado à partida? Antes do genérico, há um preâmbulo em que uma voz nos relata que vamos ver um filme baseado em factos reais. Trata-se de um truque com barbas hoje em dia, mas na altura era muito raro, principalmente em terror. O filme abre de seguida num

SALLY/ALICE (MARILYN BURNS)



● *Massacre no Texas*

cemitério (referência direta a *Night of the Living Dead*) onde uma obra de arte macabra anuncia que algo vai mal no reino do Texas. Seguem-se uma série de planos simbólicos: explosões solares, o cadáver de um tatu virado de pernas para o ar, um bêbado na mesma posição, uma aranha na sua teia. Planos que apontam para uma inversão cósmica dos elementos, na qual a humanidade é insignificante perante o sol. Passando deste macrocosmo para o microcosmo dos jovens; estes escutam na rádio relatos de guerra, de homicídios, de catástrofes naturais. O horóscopo descreve acontecimentos terríveis a acontecer naquele dia, situações em que «mal vão acreditar no que estão a ver». Param numa bomba de gasolina e não há combustível; vão nadar mas o riacho secou; vão pedir ajuda numa casa e acabam mortos. Há um pessimismo muito forte que advém de se viver o fim do sonho *hippie* e de tudo estar a regressar à apatia da década de 50.

No universo de Hooper não há escapatória alguma, é um local onde estes jovens importam tanto quanto animais para abate. E essa sensação provém da sonoplastia revolucionária deste filme. A música sempre desempenhou um papel crucial no terror, basta imaginar a cena do duche de *Psycho* sem a partitura de Bernard Herrman. Tobe Hooper despe o filme de uma banda sonora convencional e trabalha uma trilha sonora composta de sons eletrónicos dissonantes, ruídos de máquinas industriais e animais de quinta. Quando Kirk é morto ouvem-se grunhidos de porcos e quando o mesmo acontece a Pam, ouvem-se galinhas. Os seres humanos são postos ao nível dos animais que consomem para sobreviver. Hooper era também músico e particularmente interessado na música concreta que transformava fragmentos de objetos sonoros em atmosferas sonoras. En-

● *Massacre no Texas*

quanto montava o filme numa divisão da sua casa, noutra onde dispunha de diversos tipos de instrumentos acrescentava a pista sonora cena a cena, criando assim uma unidade muito coesa entre som e imagem. Hoje é difícil imaginar um filme de terror sem uma panóplia imensa de efeitos sonoros a enfeitá-lo, mas em 1974 Tobe Hooper foi pioneiro, ninguém antes tinha utilizado o som de forma tão desorientante e opressiva.

MY FAMILY'S ALWAYS BEEN IN MEAT!

HITCHIKER

O outro dos motivos que destacam *O Massacre no Texas* dos demais à época é a sua acentuada vertente realista. O filme, para além de se basear em «acontecimentos verídicos», parece mesmo real. E isso está muito relacionado com o facto de as filmagens terem decorrido durante o mês de agosto num dos estados mais quentes dos EUA. Esse calor abrasador sente-se durante a metade diurna do filme, pesa no seu ritmo narrativo e nos corpos dos atores. Devido à forma como se filma esse fator incorpóreo, a primeira parte do filme parece muito mais longa do que é, e quando a ação começa o espectador já está quase num estado de torpor, perfeito para experienciar o pesadelo da segunda metade. Daniel Pearl, o diretor de fotografia, tinha acabado de se licenciar na Universidade do Texas e foi contratado para assistir Hooper, que era bem treinado nas artes da montagem, movimentos de câmara e direção de atores. Outro colaborador que se destaca é o diretor artístico Robert Burns, responsável por todo o mobiliário macabro da casa da família que realça o seu estado regressivo através do carácter tribal das suas esculturas.

● *Massacre no Texas*

Otra parcela importante na obtenção do efeito real é o desempenho do grupo de atores. O calvário porque passaram nas filmagens põe, de certa forma, em causa os limites da representação. Que o diga Marilyn Burns, a «heroína» do filme, que chegou mesmo a desmaiar devido a pancadas demasiado realistas. Os seus gritos, que a certa altura parecem ser contínuos, tornaram-na uma das vozes mais famosas do género. O momento mais extenuante da rodagem aconteceu quando decidiram, por razões de continuidade, filmar a segunda parte do filme no interior da casa dos canibais durante 36 horas seguidas. Os holofotes exponenciavam a temperatura já de si muito elevada, chegando a derreter os adereços, muitos deles restos de animais verdadeiros que começaram a deitar um odor nauseabundo. Estas condições, aliadas à exaustão provocada pelas exigências de Hooper, criaram atritos entre o elenco, que segundo os próprios fez com que se deixassem vencer pelo cansaço e comessem a levar o seu papel demasiado a sério. Outras anedotas de rodagem incluem o ator que desempenhava «Leatherface», Gunnar Hansen, impedido de mudar de roupa e obrigado a usar uma máscara todo o filme mesmo quando estava a correr de noite com uma motosserra ligada. Ou Edwin Neal, o «Hitchhiker», a quem Hooper obrigou a deitar a cara no asfalto na hora do pico do calor e pediu-lhe que esperasse deitado a passagem de um nuvem por causa das sombras. O ator ficou com a cara queimada e, pior ainda, a cena foi eliminada da montagem final. Tobe Hooper acabaria por não ser convidado para a festa de fim de rodagem.

● *Massacre no Texas*

UH HUH, UH HUH.

LEATHERFACE

Antes de David Lynch se tornar o cineasta do inconsciente, o melhor realizador a conseguir representar em filme a intensidade de um pesadelo foi Tobe Hooper. A segunda metade de *O Massacre no Texas* é o equivalente cinematográfico a um comboio fantasma avariado, do qual não conseguimos sair. Sally, na fuga a «Leatherface» e à sua motosserra, corre diretamente para a casa da família. Neste filme não há escapatória possível. E nesta fase entram em cena acontecimentos surreais, que potenciam esse universo do pesadelo, no qual tudo é possível – até um cadáver mumificado regressar à vida para tentar recuperar os seus dotes de talhante. Já aqui falámos de André Breton, autor do *Manifesto Surrealista*, mas os seus conceitos apenas estão presentes em *O Massacre no Texas* na ideia de que o surrealismo se encontra na sobreposição do real com o irreal. As duas metades do filme demonstram isso, o realismo da primeira metade é posto em colisão com a imprevisibilidade da segunda. A raiz desta deriva narrativa encontra-se curiosamente mais no campo do pré-surrealismo preconizado por Lewis Carroll e a sua *Alice no País das Maravilhas*. Em primeiro lugar, as referências visuais são evidentes: Sally é loira e traja de branco e azul-bebé tal como Alice no filme da Disney. Ao entrar na casa, Sally penetra numa dimensão onírica semelhante ao país das maravilhas. A cena em que desperta e está sentada à mesa com os canibais evoca o capítulo em que Alice toma chá com o Chapeleiro, a lebre e o arganaz – representados pelos três membros do clã.

Os personagens de Carroll eram alegorias de figuras de poder na sociedade vitoriana assim como os personagens de Hooper na sociedade norte-americana. A família canibal parece saída de uma *sitcom* caseira:

TOBE HOOPER NO MOTELX 2013



● *Massacre no Texas*

«Cook» representa o pai; «Leatherface» (sempre de avental e na cozinha), a mãe; e «Hitchhiker», o adolescente rebelde. Um *All in the family* visto pelo outro lado do espelho. Pegando na obra de Sigmund Freud tão cara aos surrealistas, apesar de ser posterior à criação de Carroll, a família também pode ser lida como as categorias do inconsciente: «Cook», o Ego; «Hitchhiker», o Superego; e «Leatherface», o id. O surrealismo define assim o propósito do filme de terror: reencenar a relação entre a pulsão sexual e a pulsão da morte. Basta olhar para qualquer lista de melhores filmes de terror da história – *The Exorcist*, *Carrie*, *Suspiria*, *Psycho* ou *Alien* – e lá se encontra a eterna relação entre Eros e Tanatos em ação. E é aqui que *O Massacre no Texas* se distingue dos demais e se torna num filme que passados estes anos continua a exercer um fascínio intenso.

O sonho abre as portas para o País das Maravilhas e para a parte do Texas que o filme representa. Enquanto Alice é uma criança dessexualizada e objecto de desejo ao mesmo tempo, essa dualidade não existe em Sally. Ela representa pura e simplesmente um pedaço de carne. A pulsão sexual representada restringe-se a uma sequência em que «Leatherface» persegue Sally com um objeto fálico (a motosserra) pela mata. À parte disso, Sally nunca é cobiçada sexualmente ou poupada com a intenção de ser usada para propósitos eróticos. Esse é talvez o lado mais perturbante de *O Massacre no Texas*. A motivação apresentada para explicar as ações da família é apenas de ordem socioeconómica, os matadouros industriais acabaram com o negócio dos locais. Não há uma justificação para as suas ações, nem para o comportamento de «Hitchhiker» e «Leatherface», nem sequer para a ausência do elemento feminino na família. Não há uma sexualidade aberrante à solta aqui, apenas insanidade total.

● *Massacre no Texas*

Lewis Carroll, professor de matemática em Oxford e autor de tratados de Lógica, sempre se espantou com a manifestação espontânea de ideias que resultou na obra que o imortalizou. Escreveu: «Ao longo da escrita, eu acrescentava grande número de ideias novas, que pareciam brotar espontaneamente desta fonte original.» Para o leitor moderno a explicação é simples, Carroll encontrou uma porta para o seu inconsciente. Michel Foucault explica esta sensação com a sua teoria do autor em literatura, ou seja, que este pouco importa no processo criativo, a ideia não deixa de existir sem a presença de um autor. Tendo em conta isto e a carreira subsequente de Hooper, surge a tentação de explicar este momento de génio aplicando a teoria de Foucault ao cinema. Por mais que seja difícil acreditar que Tobe Hooper tinha isto tudo em mente à partida, não se deve no entanto menosprezar a sua inteligência cinematográfica que se torna mais evidente a cada visionamento do filme. Só assim se consegue apreciar o trabalho intencional de câmara e o seu posicionamento. A origem de tudo o resto pouco importa, tenha ela saído da mente do seu criador ou de algum delírio provocado por substâncias psicotrópicas. A verdade é o que o filme existe e não há forma de negar o seu impacto após visionamento.

● **Massacre no Texas**

THE MOST DETESTABLE HABIT IN ALL MODERN CINEMA IS THE «HOMMAGE».

ORSON WELLES

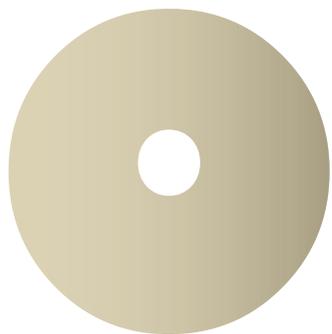
Reza a lenda que Hooper pediu ao ator que leu o preâmbulo que o fizesse soando «à Orson Welles». Esta anedota é bastante pertinente porque há imensos paralelos entre a carreira de ambos. Entraram no cinema pela porta do ilusionismo. Tiveram liberdade total no seu primeiro filme, apesar de Welles o ter feito num grande estúdio e Hooper numa produção independente. E a partir daí nunca mais gozaram da última palavra na montagem final. Se Welles apesar disso é tido como um dos cineastas fundamentais do cinema, Hooper merece pelo menos ter esse estatuto dentro do género. Trata-se de um homem que sem recursos produziu um dos mais aterroizantes, inventivos e revolucionários filmes de terror jamais feitos. Quando Hooper chegou a Hollywood, a sua função resumia-se a «realizador». No entanto, conseguiu ainda assim manter uma marca autoral que consegue juntar muitos dos seus filmes e considerá-los na perspetiva de uma obra. A influência de *Alice no País das Maravilhas* é uma dessas marcas. Nessa obra, o terror nasce quando um personagem, geralmente feminino e quase sempre loira, cai num buraco e penetra um mundo subterrâneo (*Poltergeist*, *Invaders from Mars*, *The Texas Chainsaw Massacre 1 e 2*). Num dos seus telefilmes, *The Apartment Complex*, realizado em 1999, a heroína chama-se mesmo Alice e vive num bloco de apartamentos chamado «Wonder View Apartments».

● *Massacre no Texas*

Tobe Hooper sempre quis fazer comédias, mas ficaria associado ao gênero devido ao sucesso de *O Massacre no Texas*. Mas isso não o descredibiliza enquanto cineasta de terror. Ele é um dos mestres da homenagem, munido de um olhar intencional à história do terror, tentando recuperar aquele primeiro olhar sobre um filme, aquilo que talvez explique a militância que o gênero pressupõe. O pós-modernismo do seu cinema não se limita a citar este ou aquele clássico, é muito mais experimentalista no sentido em que vê o cinema como uma constante evolução a partir de experiências passadas, ou seja, não é um pós-modernismo estático. O passado é convocado no caminho para o futuro, e em 1974 *O Massacre no Texas* apontou nessa direção e ainda hoje é a referência absoluta sempre que o gênero entra em recessão criativa. O filme tornou-se o equivalente ao standard no Jazz, constrói-se a partir do seu modelo uma panóplia de variações. A grande herança que Hooper deixa é definida na perfeição por Kit Carson, argumentista de *Paris, Texas* e *O Massacre no Texas 2*: «De Palma e Romero apenas recentemente injetaram vitalidade no gênero mas são tipos sofisticados que preferem manter um acordo com o público que se resume a isto “lembrem-se sempre, é só um filme”. Hooper tem um novo acordo – apenas isto: não há acordo.»

Andreia Brites

**mágico
entre os
livros**



seu nome é sobejamente conhecido no universo da promoção da leitura nas Bibliotecas Públicas portuguesas, mas não só. Exigência, persistência, megalomania. Começou com um Chá, já lá vão dez anos. Ao conversar com João Lizardo não é difícil perceber quão rigoroso é na criação de cada projeto.

Não se considera mediador de leitura, porque o que faz não serve de ponte entre o leitor e o livro, não dá a ler, não está no meio de nada. «Não sou mediador porque não tenho texto para além daquele que eu próprio crio, não sou um médio.» Promotor, concede, talvez.

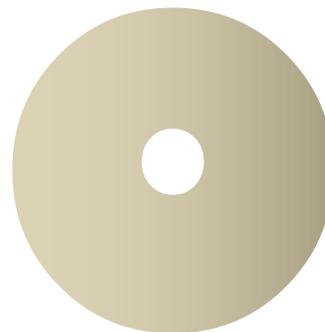
«É um trabalho ingrato porque estou num território de trabalho que não é carne nem peixe, não sou educador mas também não sou artista plástico, não sou ator. A única palavra que encontro para definir o trabalho que faço é artista, um trabalho criativo, que me agrada mais.»

Foi no Teatro da Cornucópia, quando integrava a companhia como ator, que começaram a germinar outros desejos. Todas as áreas que tornam o teatro possível, desde o desenho de luzes à produção e à cenografia, passando pela encenação e trabalho com os textos, tudo contribuiu para que João Lizardo encontrasse um caminho que cruza a arte cénica com a plástica, sem se confinar ao trabalho de ator. «Percebi que não me dava tanto prazer fazer teatro como dava aos meus colegas.»

Então começou a preparar projetos pequenos para apresentar em Bibliotecas. Desde logo escolheu o público infantil para trabalhar. Estreou-se com micro contos japoneses e entretanto soube da existência da carteira de itinerâncias do antigo IPLB, atual DGLAB. Apresentou

o Bibliotecário, que integrou a carteira, e nunca mais parou. Estávamos em 2004, e desde então João Lizardo percorreu várias vezes o país de lés a lés, atingindo números de participação impressionantes. «Trabalhei muito!», desabafa. Acrescenta que chegou a não saber onde estava, ao acordar. Com o *Scriptorium Móvel* ficou três meses seguidos fora de casa com quatro sessões diárias. Ao todo, passavam pelos gabinetes de curiosidades cem crianças por dia. Agora, *O Scriptorium* irá até Águeda, mas apenas durante uma semana, entre 19 e 23 de Maio.

A BOLHA

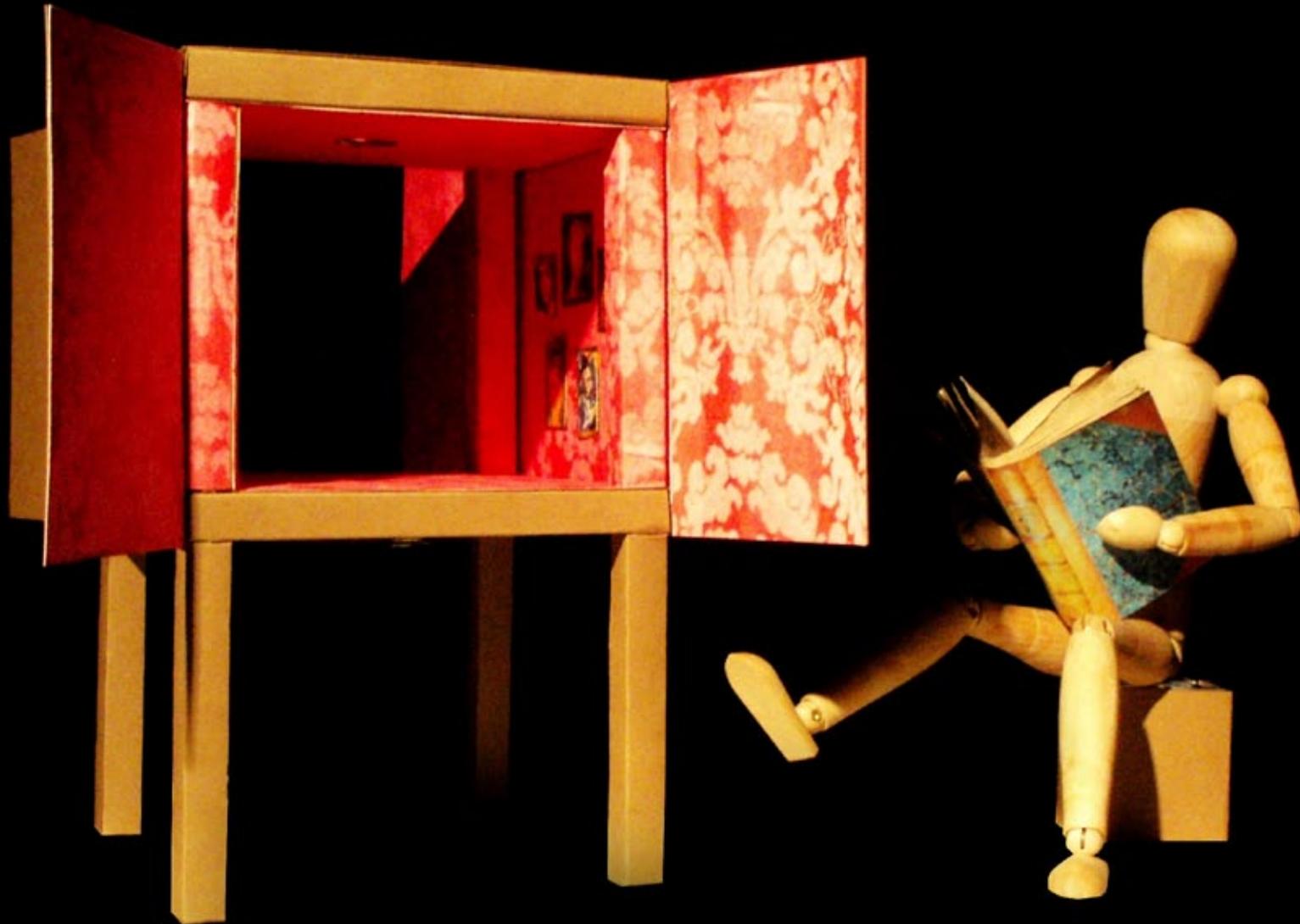


s ensinamentos do teatro estão lá sempre, quando explica como funciona o sistema de luzes dos gabinetes no *Scriptorium Móvel*: «São sistemas muito simples, com cabos e interruptores...», ou a razão para a imobilidade do Senhor B: a máscara deve ser vista sempre de um determinado ângulo para

criar um efeito de credibilidade.

Concebe e materializa todas as suas criações, fundamenta-as, dá-lhes vida. Quer através da máscara do Senhor B, que esconde o seu criador na conversa com as crianças, quer nos objetos do seu museu, quer nos elementos de cada gabinete no *Scriptorium*, quer nos três espaços das Bibliotecas de Papel que estiveram no final de 2013 na Fábrica das Artes, no CCB. Para todos cria um discurso, para todos lança pistas de exploração. Atua como persona, manipula marionetas, orienta visitas guiadas, faz oficinas para que os mediadores das bibliotecas possam eles próprios reproduzir algumas estratégias. No site onde apresenta os projetos ([53](http://www.joaoli-</p></div><div data-bbox=)

João Lizardo



Scriptorium Movei

zardo.net), as informações são claras. Ao contrário do que se passa com outros projetos de mediação, aqueles que João Lizardo cria não permitem flexibilidade e alterações fora dos limites previstos por si. Parece rígido mas, se assim não for, não funciona. Isso é algo que sabe porque também aí a prática teatral lhe deu experiência a avaliar a reação do público perante ritmos, estímulos sonoros, visuais e discursivos. Para a maioria dos projetos, Lizardo usa recorrentemente uma palavra mágica. Ela é o segredo do sucesso: a bolha.

A bolha de imaginário é o resultado do pacto ficcional, fantástico, que cria com o público, maioritariamente infantil, para quem pensa cada projeto. Até agora, e desde que nasceu O Senhor B, João Lizardo tem trabalhado sempre em torno dos livros.

A única exceção é a intervenção estética *Figuras*, que teve início em 2010.

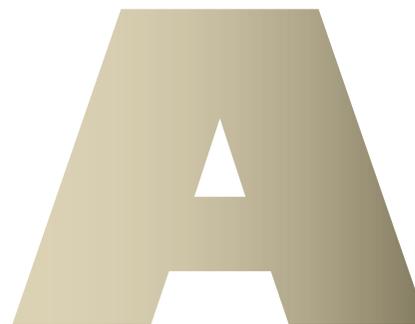
Aqui a figura humana funde-se com a sua função: o jardineiro que anda de bicicleta funde-se com o ambiente; a senhora da limpeza é feita dos materiais que usa para limpar, fundindo-se com a sua ferramenta; o homem do balão, que ainda não apareceu ao vivo, e que retrata a manipulação do corpo pela sua própria função, a sua mecanização e destruição.

Os projetos contaminam-se, e essa é a razão para a insistência no universo dos livros. Não por haver uma intenção pedagógica ou de comunicação.

«Um objeto que estava a fazer para o *Museu do Senhor B* foi o clique para o *Scriptorium*; a formação que fiz no *Scriptorium*, que tinha livros miniatura, foi o clique para fazer a Exposição dos Livros Miniatura; assim como as bibliotecas miniatura do princípio do século XVIII, que eram vendidas em Londres como material pedagógico

para os professores utilizarem na aula, foram o clique para fazer as Bibliotecas de Papel, de cartão.»

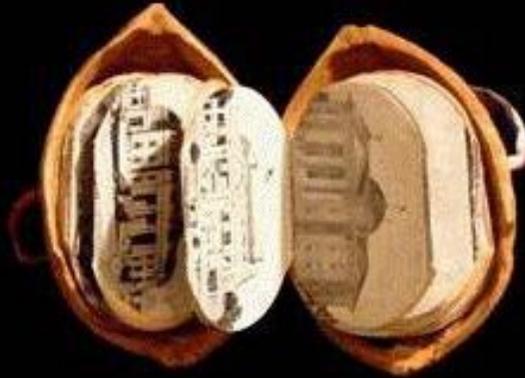
LIVROS MINIATURA



exposição dos *Livros Miniatura* tem, no contexto do seu trabalho criativo, a singularidade de ser um projeto informativo. Ao contrário de todos os outros, trata-se de mostrar uma coleção, com as suas particularidades, perspetivas e narrativas próprias, nascidas de tempos históricos concretos. No entanto, acontece um fenómeno curioso quando faz as visitas guiadas, especialmente a crianças: a bolha fantástica persegue-o, e o público fica atónito perante o desconcerto de ver algo tão inusitado. Livros que viajaram à lua e outros que podem ser transportados por formigas?

João Lizardo conta que, no início das visitas, alerta: «Tudo o que vou dizer é verdade.»

Nasceu de uma curiosidade, um interesse, uma investigação. «Estava a fazer o *Scriptorium* e, na formação que fazia com professores sobre formatos de livros, dentro dos imensos formatos de livros havia formatos miniatura que não conhecia. De repente tive um clique e pensei: “o meu próximo projeto é uma exposição de livros miniatura.” E depois pensei: “Mas eu não tenho livros miniatura! Como é que vou fazer?” Foi o projeto com que mais aprendi na vida! O primeiro que comprei era um livrinho comemorativo do dia da mulher em 1977. Encontrei-o online. Depois foi uma bola. Comecei a adquirir, comecei a estudar, a pesquisar. Tive oportunida-



de de ir pesquisar a bibliotecas no estrangeiro às quais nunca teria acesso, não fosse a carta de recomendação da DGLB.» Quando lhe perguntamos algumas características básicas dos livros miniatura, Lizardo agarra numa folha e começa a dobrá-la, enquanto explica designações, medidas e exceções às regras.

A sua coleção ainda está em marcha, como acontece com qualquer colecionador. Mas a exposição, com 500 volumes, está arquivada. «Não por ser um projeto dispendioso mas porque é um projeto complicado de se montar: implica transporte, seguro... E enfim... Fico um bocadinho entristecido quando vejo o material todo empacotado.»

Quando percebeu a dificuldade de montar a grande exposição decidiu organizar a mostra, uma seleção que é o próprio João Lizardo que transporta, facilitando bastante toda a logística. Nesse caso, pede às bibliotecas que enviem fotografias do espaço, para que possa planear a disposição dos livros em mesas, expositores.

Aconteceu recentemente em S. Brás de Alportel e Espinho. A exposição é de teor generalista e está dividida em oito núcleos: Fé, Poder, Jogo, Computar, Arte, Letras, Referência e Memória, que atravessam toda a história dos Livros Miniatura desde 2000 a.C. até à atualidade.

APERFEIÇOAR, AJUSTAR



rigor com que discorre sobre os elementos da exposição é idêntico em relação a todos os projetos. A sua coerência não depende apenas da organização das ideias, mas também da sua exequibilidade, da relação entre os materiais e a sua intenção simbólica ou informativa, dos tempos para as visitas ou ofi-

cinas, da criação de personas. Mas, sobretudo, João Lizardo procura questionar cada criação na sua relação com a arte e a sua teoria.

Depois do *Chá do Senhor B*, um espetáculo participado em que as crianças eram convidadas a ajudar o bibliotecário que atendia Alice, os três porquinhos ou o Capuchinho Vermelho a escrever uma história nunca antes escrita, nasceu o *Museu do Senhor B*, em que o público era convidado a associar objetos aos livros onde apareciam, dentro da mesma lógica da biblioteca especial das personagens dos clássicos infantojuvenis. Era um espetáculo e uma exposição-pesquisa. O que seria, todavia, o *Clube do Senhor B* que, depois de uma apresentação em presença, resultava num diálogo virtual, através do qual os alunos enviavam trabalhos criativos de ordem textual ou visual? Depois de ir ler sobre o tempo do teatro chegou à conclusão que este continuava a ser um espetáculo participado: «É um espetáculo participado que é alimentado online, mas continua a ser um espetáculo porque a bolha mantém-se.»

É claro que as ideias não funcionam todas, e muitas têm de sofrer adaptações. Com o *Scriptorium Móvel*, João Lizardo conta que no início disponibilizou vários suportes para os participantes escreverem: folhas soltas, de dimensões variáveis, cadernos... Depois percebeu que o que melhor funcionava eram as folhas grandes, fáceis de transportar entre os seis gabinetes por onde circulavam para escrever a sua história. Outra ideia que abandonou foi a do uso de tesouras. Perante esta ferramenta, as crianças desviavam a sua atenção do que era efetivamente o objetivo da sessão: a escrita de uma narrativa através de estímulos diversos que encontravam nos gabinetes de curiosidades que visitavam.

«As primeiras sessões são de ajustamento. Quando preparo dei-

xo coisas em aberto. Depois começo a perceber: isto cristaliza, cristaliza, cristaliza. Isto ajusta. Não quer dizer que as sessões sejam todas iguais mas que há coisas que funcionam sempre. É como chegar à fórmula perfeita e que dá para todos.»

Por isso, os tempos também variam um pouco. Acontece receber um grupo e perceber que o grupo não aguenta uma hora e quinze e acelera o ritmo para que a sessão decorra, bem, durante uma hora.

PRÓS E CONTRAS

Tudo corre bem? Maioritariamente. A vantagem de se trabalhar sozinho é que o limite para o projeto está no criador. Porém, no momento em que o projeto se dá aos outros, nem sempre é visto, acolhido, apreendido na sua totalidade. João Lizardo sente que às vezes as pessoas não o veem como um todo, e apenas de uma perspectiva utilitária. «Está ali para ser usado. É um trabalho que tem por si só valor. Às vezes é como se as pessoas só o engolissem.» A falta de sensibilidade estética, mas também a ignorância ideológica, o desconhecimento e o desinteresse bloqueiam o investimento sustentado em projetos como este. Apesar da colaboração frequente com Serralves ou a Fábrica das Artes, e outros serviços educativos, como aconteceu com o Centro Cultural de Vila Flor, a verdade é que as Bibliotecas Públicas estão muito limitadas na sua programação de promoção da leitura. Isso faz com que João Lizardo esteja a avaliar cautelosamente novos projetos.

«Gostava de explorar o lado mais estético, não tão funcional, não tão pedagógico, deste tipo de criações que faço, mas por outro lado

isso pode fazer com que o trabalho se torne ainda mais difícil de programar. Aliar o trabalho artístico a uma função tem vindo a ser potenciador desse mesmo trabalho. Do meu trabalho. Porque é o meu trabalho!

Disseram-me uma vez uma coisa muito feia: “Você vive disto?”»

Ao invés, o que fica na memória são as manifestações espontâneas de quem realmente se envolve em cada criação, de quem a absorve, de quem responde à magia da bolha de imaginação. Se Lizardo cria universos em que o público experiencia fantasia, o retorno que mais o emociona dá-se quando esse público lhe devolve essa mesma fantasia.

Uma vez, ao assistir ao *Scriptorium Móvel*, uma professora perguntou-lhe se se faziam estes jogos no século XVI. João Lizardo respondeu que não, que tinha sido ele a criá-los. Mas a sua apresentação na antecâmara da sala onde estavam os gabinetes tinha criado esse pacto. Ao ver cada um deles, pejado de estímulos de época, iluminados contra a penumbra do círculo, tudo se conjugava. Ainda bem.

«Agora lembrei-me de outra história. Nunca me vou esquecer! Uma vez uma criança, que já tinha terminado de criar a história dela, portanto já tinha deixado de estar concentrado dentro do gabinete dele, virou-se para o meio, para o círculo que se fazia ali. Fui ter com ele e perguntei o que se passava. “Está tudo bem, tudo bem. Isto é tão bonito. Eu não quero sair daqui!” Foi o que ela me disse. A criança tinha uns seis, sete anos, por isso presumo que não estivesse a mentir... É muito gratificante e percebo que aquela criança está ali e degusta o que está a fazer. Como a professora. Se chegam àquele ponto é porque sim. Ou quando me dizem, e acontece mon-

João Lizardo



Scriptorium Movei

O RAPAZ QUE NÃO SE TINHA QUIETO

RITA TABORDA DUARTE, ANA VENTURA
CAMINHO

Este pode bem ser o livro mais poético de Rita Taborda Duarte. Não por ser estranho à autora o recurso a imagens, rimas externas e internas, sentidos figurados ou efeitos de humor, estranheza, melancolia.

De entre a dezena de títulos destinados ao público infantojuvenil este será, todavia, o mais centrado numa dimensão interior e metafísica, talvez o mais hermético. A relação antinómica entre a delimitação espacial e o infinito surge no espírito do protagonista, que se debate com um desejo irreprimitivo de viajar, conhecer mundos, ir mais além do que os limites do espaço da sua casa. Até aqui, o desejo não se prenuncia inusitado, sequer extraordinariamente original, se recuperarmos títulos de referência da literatura sobre a viagem como símbolo de crescimento, autoconhecimento, transformação.

Este protagonista menino sonha com o mundo, traça conjeturas e imagina cenários e aventuras a partir de informações mais ou menos atomizadas que relaciona e a que dá uma forma, a sua. Observar o céu e as estrelas constitui a sua motivação, a partir do que ouviu à professora, sobre o movimento de rotação da Terra, e alimenta a esperança. Logo no segundo capítulo da narrativa, está em pulgas para conhecer um viajante que chegará à sua terra de comboio. Mas todas as suas expectativas caem por terra ao verificar que este viajante não traz às costas o peso leve da recordação de muitos lugares, cores e cheiros, pessoas, acontecimentos. Todavia, é a



partir desse momento que estímulos aparentemente avulsos ganham uma ordem própria na mente fértil em vontade e imaginação da criança e esta empreende uma tarefa que quase poderia dizer-se que seria «maior do que o seu tamanho», não lhe fora ela tão intrínseca.

É precisamente na composição dos elementos da narrativa e especificamente na estrutura através da qual progride a ação que Rita Taborda Duarte surpreende e espanta o leitor. Seguindo uma lógica de desejo e de sonho, a causalidade, a temporalidade e o raciocínio silogístico perdem-se para a associação impressiva, erigida numa subjetividade soberanamente emotiva e sensorial. Por isso, dos limites do terreno da sua casa, os tais 2000 metros quadrados que parecem grandes mas são pequenos, o menino discorre, e com uma velada sabedoria muito própria da escrita da

autora, sobre a rigidez do quadrado em oposição à versatilidade do círculo, que rapidamente se encadeia nas informações astronómicas e nos movimentos de rotação e translação.

«Mas, a verdade é que as criaturas deste mundo, à custa de viverem em sítios quadrangulares *as casas são quadradas, os terrenos são quadrados, os prédios são quadrados com janelas quadradas* passam a ver tudo aos quadrinhos e muitas vezes, quase sempre, ficam também elas quadradas.» (p. 9)

Quando se desilude com aquele viajante forçado, insatisfeito com a sua função, o menino associa-o ao meio de transporte e decide que o comboio não serve os seus intentos. Depois de ter imaginado o seu ruído romântico do passado, de o ter esperado, de com ele se ter desiludido, o menino decide que o comboio não serve porque se mantém preso a uma linha, não se desvia, não lhe é permitido um rasgo de liberdade. Surge então o barco, que se desloca no mar a perder de vista, e é influenciado pelo vento, sob o céu estrelado que, por enquanto, é a sua única visão de viagem. Algures no quarto capítulo parece que nos perdemos nestas mudanças, que se perdeu algo pelo caminho: a resposta à pergunta como? Mas não diminuámos o ritmo, e persistimos em acompanhar o menino, que agora se dedica a construir uma torre, simplesmente para alcançar o mar, lá longe. «Havia de ser a torre da Altura, e quem lá subisse jamais se sentiria em clausura; a torre da Verdade, quem lá subisse sentir-se-ia em

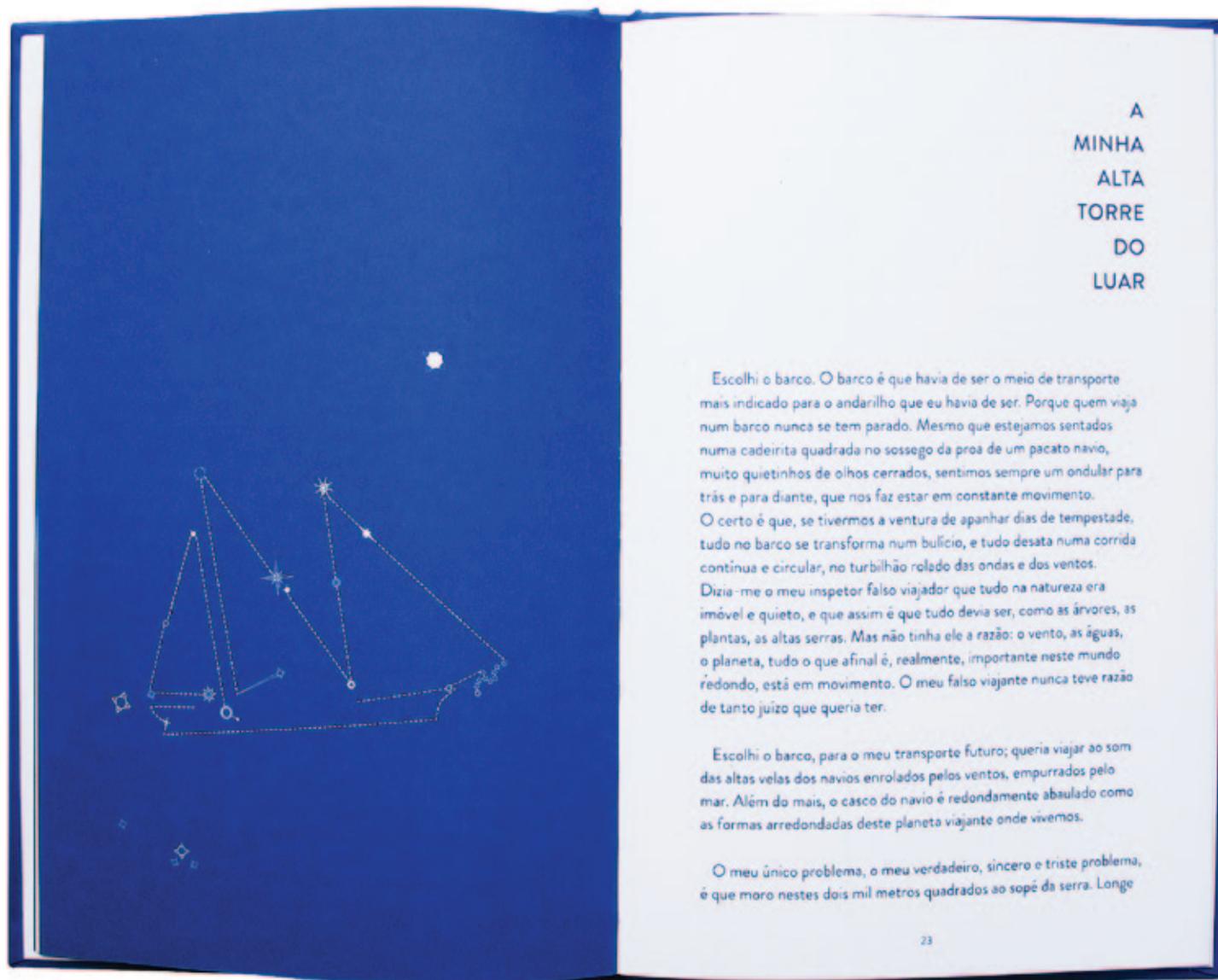
liberdade. Seria a torre mais alta do que o luar, quem lá fosse avistaria sempre o mar.» (p. 24) E Rita Taborda Duarte brinca com a tradição popular, desmonta feitos hercúleos, e leva sempre o leitor por caminhos inesperados.

«Fazer uma torre não é fácil nem difícil; não tem mesmo nada que se saber. Depois de cada pedra, há que pôr outra pedra, e depois dessa pedra, ainda uma outra: pedra em cima de pedra, duma empreitada; nada mais, nada menos.» (p. 25) O mesmo acontece, depois, com o luzeiro de estrelas que o menino recolhe para atrair um barco até si, no alto da torre. O sonho anda a par da determinação e da megalomania. Tudo é possível porque é assim na imaginação e na vontade, e nas histórias também. Tudo é possível porque tem de o ser, embora só o saibamos no final.

Neste conto, o motivo da narrativa não tem força para se sobrepor à forma como esta se conta. Por isso proporciona uma experiência de leitura completa. Assim como há provérbios ou rimas populares, há Camões e Ulisses, até Herberto Helder, muito *en passant*.

No desenlace, tudo se conjuga numa poética do desejo, numa imagem de partilha que se abre a uma liberdade infinita.

Ana Ventura ilustra o conto com o tema das constelações, em páginas azuis cujas representações com contornos brancos abrem alguns caminhos de significado. A paginação, que também assume, garante surpresas a espaços, como a organização visual de algumas palavras ou frases, que remetem para o momento narrativo. A sobriedade gráfica corrobora esse tom de desvio que não é propriamente evasão e sim um caminho para a liberdade.



UMA ESCURIDÃO BONITA

ONDJAKI REPETE PRÉMIO

Ondjaki volta a ser distinguido nos Prémios FNLIJ, na categoria de melhor livro de Literatura em Língua Portuguesa. Depois de, no ano passado, ter vencido com *A Bicicleta que Tinha Bigodes: histórias sem luz elétrica*, foi agora a vez de *Uma Ecuridão Bonita*, com ilustrações de António Jorge Gonçalves. Este ano, nas diversas categorias contempladas, constavam nomes importantes como Marina Colasanti, Ferreira Gullar, Renato Moriconi, Susy Lee ou Andy Mulligan, que estará entretanto em São Paulo, a convite da 4.ª edição das Conversas ao Pé da Página.

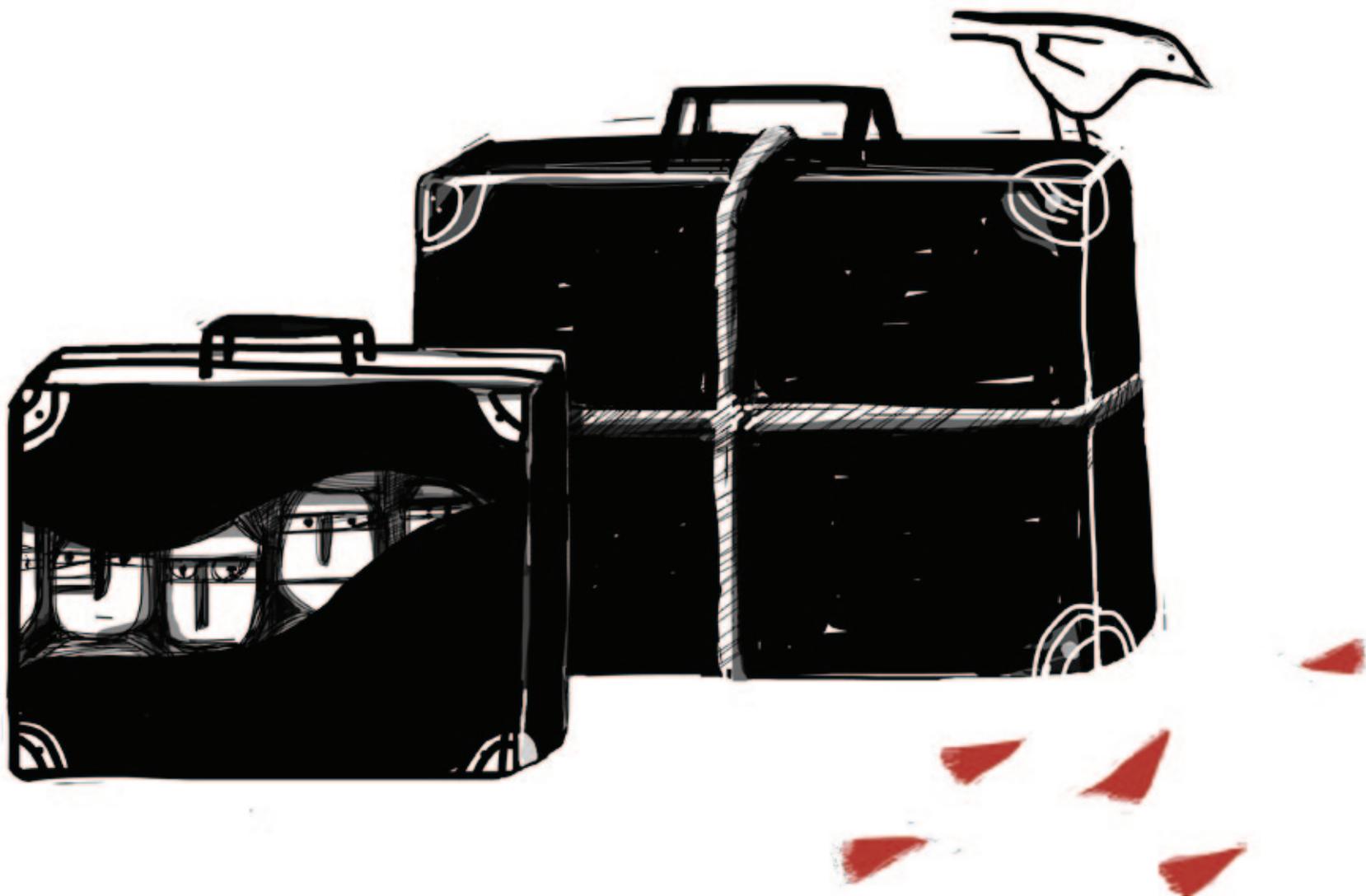


Notas de Rodapé

LUPA DESIGN

LIVRO LIVRE, PROJETO DE MEMÓRIA

É um projeto inovador que leva um livro ao leitor com o desafio de o completar. Quando o pensaram e conceberam, a ilustradora Danuta Wojciechowska e a designer Joana Paz (Lupa Design) criaram um objeto que desafia a memória da comunidade em que se insere cada criança ou jovem leitor, convidando-o a registrar no volume entrevistas, testemunhos, desenhos, fotografias, slogans e muito mais, sobre o 25 de abril e a época que o antecede – a Ditadura Salazarista – e a que lhe sucede, até à Constituição de 1975. *Livro Livre* tem distribuição comercial mas o principal objetivo do projeto é levá-lo a escolas para que cada aluno construa o seu livro de autor e que seja depois possível organizar mostras com as diversas experiências e criações.



Notas de Rodapé

REVISTA BABAR ILUSTRAÇÃO TEMÁTICA

A revista *Babar* inaugurou, no mês de abril, uma nova secção. Chama-se «Galerias» e destina-se a apresentar ilustrações subordinadas a um tema. Para a abertura, escolheu-se «O livro e a leitura». A intenção é dar a conhecer novos trabalhos, novos nomes, e recordar outros. Nesta primeira mostra de 20 ilustrações, o espaço é partilhado por Edward Gorey, Quentin Blake, Javier Zabala, Tony Ross, Rotraut Susanne Berner, Maurice Sendak, Tomi Ungerer, Federico Delicado ou Gabriel Pacheco, entre outros.



Ivan Barrenetxea

BIBLIOTECAS INGLESAS ELMER APAGA 25 VELAS

Parece mentira mas o simpático elefante aos quadrados, em boa hora nascido da pena de David Mckee, já delicia leitores há 25 anos. Para comemorar a efeméride, a editora Andersen Press associa-se a The Reading Agency e juntas propõem a todas as bibliotecas do Reino Unido que organizem um desfile temático em torno de Elmer, para

o qual disponibilizam um conjunto de materiais relacionados com a personagem: posters, autocolantes, ideias para atividades plásticas, folhas para colorir e jogos... Haverá ainda um concurso de fotografia que oferecerá a visita de um Elmer à biblioteca que apresentar o desfile mais colorido.



Notas de Rodapé

Dicionário de Literatura Infantil e Juvenil

Emílio / Eric Kästner.

Ilse Losa recomendou-mo como sendo de leitura obrigatória para quem sonha escrever para crianças e jovens. E eu assim fiz, corria o ano de 1976. O livro chamava-se *Emílio e os Detetives*, escrito por Eric Kästner.

Li essa famosa novela juvenil num ápice, encantado com a escrita tão ágil, tão cheia de humor, mostrando-nos a cidade de Berlim dos anos vinte do século passado. E nunca mais esqueci Emílio Tischbein, esse rapaz, inteligente e destemido, que para ir sozinho passar férias a casa dos tios entra num comboio, e aí conhece um cavalheiro muito simpático, que afinal é um ladrão. Emílio resolve agir para reaver os marcos que levava na algibeira, presos com um alfinete. Mas não está sozinho, os garotos de Berlim dão-lhe uma ajuda preciosa.

António Mota
escritor



Era uma vez.

Dizem que no princípio era o verbo. E o verbo que inaugura o dicionário de todas as histórias do mundo começa pela letra E. Explícita ou implicitamente (a pós-modernidade gosta de baralhar a ficção e a realidade), «Era uma vez» é a fórmula que rasga os tempos e os alinha nesse outro lugar de eterno reflexo, onde todos os Espelhos são mágicos e as Ervilhas valiosas demais para fazer sopa. Tarde demais nos descobriremos para sempre Encantados ou, pelo menos, até que a contra-fórmula encerre o conto, com a letra E, outra vez: «... e viveram felizes para sempre».

Dora Batalim

Promotora da leitura,
professora universitária,
especialista em literatura
infantil, tradutora

an.igam.s

panza

organizaciones



● retrato de uma ausência

texto e fotografia **Ricardo Viel**

Para, para o carro. Para!», gritou o fotógrafo. E eu, que ia no banco de trás meio distraído, apanhei um susto. Por mais que procurasse em todas as direções não vi nada que justificasse aquela atitude. O motorista diminuiu a marcha, mas não encontrava lugar para estacionar. Era uma estrada, não podia simplesmente parar o carro. «Aqui aqui», sinalizou o «copiloto». E nem bem o carro encostara à entrada de uma casa, pulou do veículo. Câmara na mão, caminhou até ao meio da via e clac clac. Instintivamente, abri a porta e fui ver o que acontecia. Não acontecia nada: um senhor com chapéu na cabeça caminhava calmamente por um carreiro a uns 10 metros de nós. Tinha ao fundo um vulcão e diante um muro de pedras. O fotógrafo, em transe, fazia mira na direção do homem e disparava. Quando voltou para o carro, sorriso de contentamento no rosto, disse: «Azinhaga, é Azinhaga. Tás a ver?»

Não, eu vira um senhor, um vulcão e um muro, e só. Estávamos em Lanzarote, ilhas Canárias, Espanha, perto da África. O que tinha aquilo a ver com Azinhaga?

Havíamos-nos conhecido um par de dias antes. Viajámos juntos de Lisboa até Lanzarote. Eu passaria umas semanas por lá, para descansar e pensar na vida. Ele ia trabalhar. Regressava à ilha 15 anos depois de ter fotografado Saramago, então recém-nomeado Prémio Nobel de Literatura, na sua «jangada de pedra». Naquela altura, João Francisco Vilhena era para mim o



fotógrafo que fizera as famosas fotos a preto e branco em que se via um José Saramago vestido de negro a caminhar por entre vulcões. Depois de algumas horas em aeroportos e aviões, e de um breve convívio em Lanzarote, ele passou a ser, para mim, uma figura um pouco excêntrica. A anti-imagem de um português: barulhento, extrovertido, eufórico e nada formal – seria a tal exceção que confirma a regra? E a cena da estrada só reforçava a minha tese. Era o nosso terceiro dia na ilha e ele já havia travado amizade com um polícia que o apanhara por duas vezes estacionado na beira da estrada para tirar fotos. «*Esto no es Marruecos*», imitava a reprimenda que escutou do homem de farda. No dia seguinte, do outro lado da ilha, a cena repetiu-se. O carro mal estacionado, um polícia que se aproxima e de repente: «*Otra vez*», contava Vilhena, e divertia-se. No final, com a sua maneira de ser, conquistou a autoridade e convidou-o para a exposição de fotos que faria com as imagens que estava a captar. Contava essa história com tanta picardia, com tanta graça, que era inevitável vê-lo como o artista maluco.

Vilhena ainda me mostrou a imagem do senhor do chapéu no computador, mas foi só quando vi o livro pronto é que entendi aquele episódio da estrada. Embora eu não seja um especialista no assunto, a foto parece-me perfeita em termos de composição, luz e simetria. Até o formato da nuvem que decora o céu é impecável. Mas ela é muito mais do que isso. Porque o olhar de quem retratou aquele momento viu além. Vilhena havia lido e relido os *Cadernos de Lanzarote* e feito perguntas, e olhado mapas; enfim, havia se preparado. E quando deu com



o senhor de chapéu lembrou-se da pergunta que Saramago faz nos *Cadernos*: «Será Lanzarote, nesta altura da vida, a Azinhaga recuperada?» Então fez parar o carro, porque aquele era o momento e o lugar.

Cada uma das mais de 60 fotos que integram *Lanzarote - a Janela de Saramago*, o livro que Vilhena agora publica, traz uma história como essa. São imagens feitas por um grande fotógrafo, de olhar aguçado, mas sobretudo por um grande leitor e intérprete de Saramago que também domina a arte de fazer instantâneos. Alguém que soube ler os diários do escritor e neles encontrar chaves e sinais deixados aos leitores. «Um diário é um romance com uma só personagem», escreveu Saramago. E João percebeu que nos *Cadernos* estava um homem a abrir-se, a desnudar-se, a refletir sobre os assuntos mais fundamentais do ser humano: o amor, a morte, o tempo. «Que sentido tenho eu?», pergunta-se (pergunta-nos) Saramago. Vilhena retoma essa pergunta no seu livro, e ajuda-nos, com imagens, a reler e a reinterpretar o que foi escrito por Saramago.

Quando retratou o escritor em 1998, para uma exposição exibida em Estocolmo quando da atribuição do Nobel, João Francisco Vilhena tinha 33 anos. Precisou de outros 15 para se sentir pronto a voltar a Lanzarote – já sem Saramago, mas em sua companhia – para fotografar outra vez a ilha. E fez muito mais do que isso. «João Francisco Vilhena retratou o empenho de uma vida e o tamanho da ausência», escreve Pilar del Río no epílogo de *Lanzarote - a Janela de Saramago*.



O momento em que Vilhena manda parar o carro porque precisa fazer uma foto parece-me uma boa metáfora do seu modo de trabalhar – e se calhar, de viver. Preparou-se, soube esperar o momento, entendeu que é preciso amadurecer, mas quando se sentiu pronto já não podia mais perder tempo, e não havia obstáculo que o impedisse.

No dia 10 de maio, Vilhena apresentou o seu livro em Matosinhos, no LeV (Festival Literatura em Viagem). Minutos antes de a sessão começar vi-o, com fones nos ouvidos, a cantar e dançar no saguão do hotel. «Sujeito estranho», disse para mim mesmo. A cena fez de imediato sentido quando, diante de um público que lotou a Galeria Municipal de Matosinhos, ele terminou o discurso com a seguinte frase:

«Dizia um outro homem de quem eu gostava muito, António Variações: “Todos nós temos Amália na voz”. Eu não sei cantar, mas posso dizer que tenho Saramago na voz e no olhar.»

Para mim, Vilhena já não é mais o artista excêntrico, mas sim o grande fotógrafo que, com sensibilidade e paciência, conseguiu retratar a enorme falta que Saramago nos faz; e ainda foi capaz de transformar isso em beleza.

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



M

A

I

O

ATÉ NOV NOV

DE MIRÓ A BARCELONA

Exposição dedicada às obras de arte pública que Joan Miró criou para a cidade de Barcelona. Barcelona, Fundación Joan Miró.



ATÉ 22 SET

PLAYGROUNDS REINVENTAR LA PLAZA

Obras de diferentes períodos e linguagens propõem uma reflexão sobre a dimensão transgressora, social e política do jogo no espaço público. Madrid, Museo Reina Sofía. Até 22 de setembro.



ATÉ 6 JUL

ONDE É A CHINA?

Exposição coletiva de trabalhos de artistas chineses e portugueses enquadrados por uma das perguntas mais relevantes na geografia da contemporaneidade. Lisboa, Museu do Oriente.



ATÉ 29 JUN

4X3: A ARTE DO CARTAZ DE CINEMA

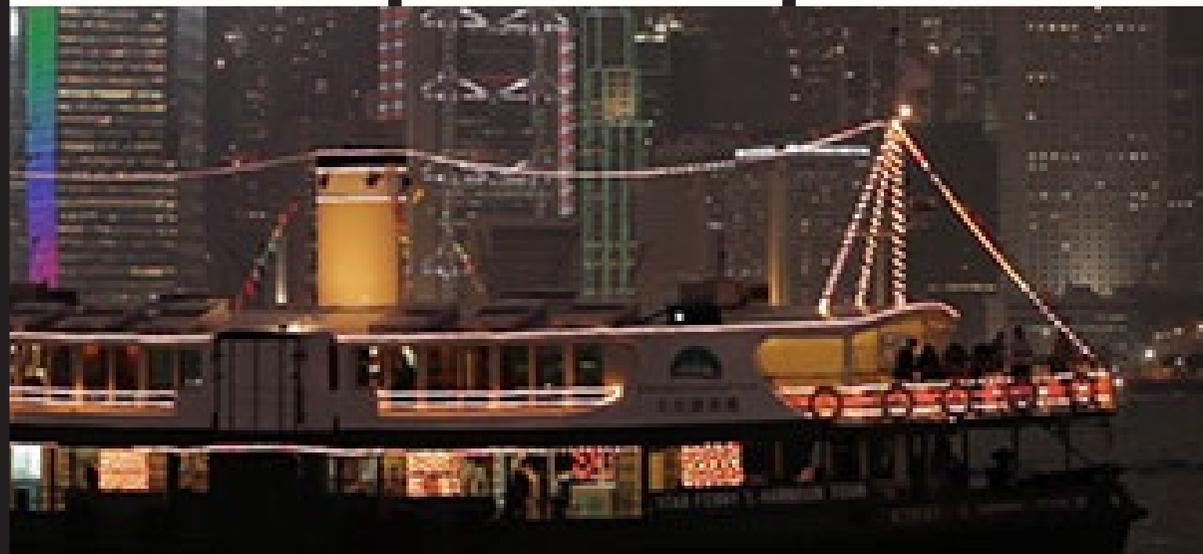
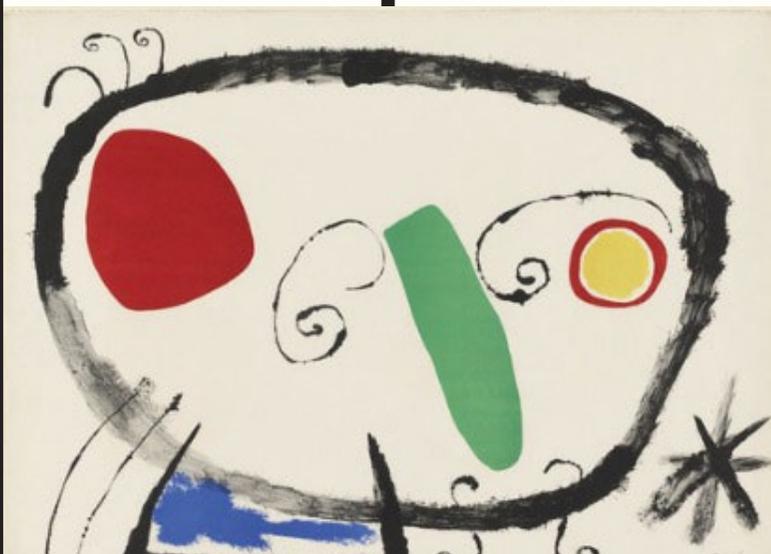
Exposição dedicada à produção de cartazes de cinema no Brasil, com destaque para os designers Jayme Cortez, Ziraldo e Benicio. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna.



ATÉ 15 JUN

REP: ATLAS DE LAS BELLAS ARTES

Exposição antológica de desenhos de Miguel Rep, em diálogo com os grandes momentos históricos da arte universal. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



M

A

I

O

8 JUN BERROGÜETTO UNHA LUZ QUE NON SE APAGA

Concerto de despedida de uma das bandas mais reconhecidas no panorama musical galego, os Berrogüetto, que fecham a sua carreira com um percurso por 18 anos de música e discos. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia.



24 MAI A 27 SET A VIAGEM DO ELEFANTE

por Viseu, Dão, Lafões Digressão da companhia Trigo Limpo/ teatro ACERT por terras de Viseu, Dão e Lafões com um espetáculo teatral de rua a partir de A Viagem do Elefante, de José Saramago. Várias localidades. De 24 de maio a 27 de setembro.



29 MAI A 1 JUN CABIDE

Primeiro número de uma revista que foge ao papel e ao digital para se apresentar ao vivo. Debates, reportagem, conversas, música e teatro serão algumas das secções apresentadas nesta primeira edição. Lisboa, Cinema São Jorge.



31 MAI A 14 JUN FESTIVAL INTERNA- CIONAL DE BD DE BEJA

Décima edição do festival que leva à planície alentejana vários autores nacionais e estrangeiros, compondo um panorama eclético da banda desenhada contemporânea. Beja, Casa da Cultura e outros espaços.



13 A 29 JUN O REGRESSO A CASA

Texto de Harold Pinter encenado por Jorge Silva Melo, numa coprodução dos Artistas Unidos, Teatro Nacional de São João e Teatro Nacional D. Maria II. Porto, Teatro Nacional de São João.



Prata.

A revista *Blimunda* ganhou prata na categoria de Design Editorial/Publicações Periódicas, no XVI Festival do Clube de Criativos de Portugal, evento destinado a premiar a excelência criativa da publicidade e do design portugueses.



Diretor

Sérgio Machado Letria

Edição e redação

Andreia Brítes

Ricardo Viel

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

