



ípsilon

Mil e uma noites de filmes

**Miguel Gomes, João Salaviza
e a rentrée de cinema**

Sexta-feira | 30 Janeiro 2015 | publico.pt/culturaipilon

ENRIC VIVES-RUBIO. ESTE SUPLEMENTO FAZ PARTE INTEGRANTE DA EDIÇÃO Nº 9056 DO PÚBLICO, E NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

2 Fevereiro
SEGUNDA, 21:00h — M/6

MÚSICAS DO MUNDO

Kayhan Kalhor & Erdal Erzincan



Kulluk Yakişir Mi
*É impróprio seguir
alguém servilmente*

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

musica.gulbenkian.pt

MECENAS
CICLO GRANDES INTÉRPRETES



MECENAS
CORO GULBENKIAN



MECENAS
CICLO PIANO



MECENAS
CONCERTOS DE DOMINGO



Sumário

6: Rentrée

Miguel Gomes de tapete voador, João Salaviza a escalar a adolescência

18: Bjork

Vira-se para si própria

20: Nuno Prata

A estrela renitente

22: Susana Santos Silva

Uma trompetista para o mundo

26: Elena Ferrante

Quem é?

Ficha Técnica

Directora Bárbara Reis

Editores Vasco Câmara,

Inês Nadais

Design Mark Porter,

Simon Esterson

Directora de arte Sónia Matos

Designers Ana Carvalho,

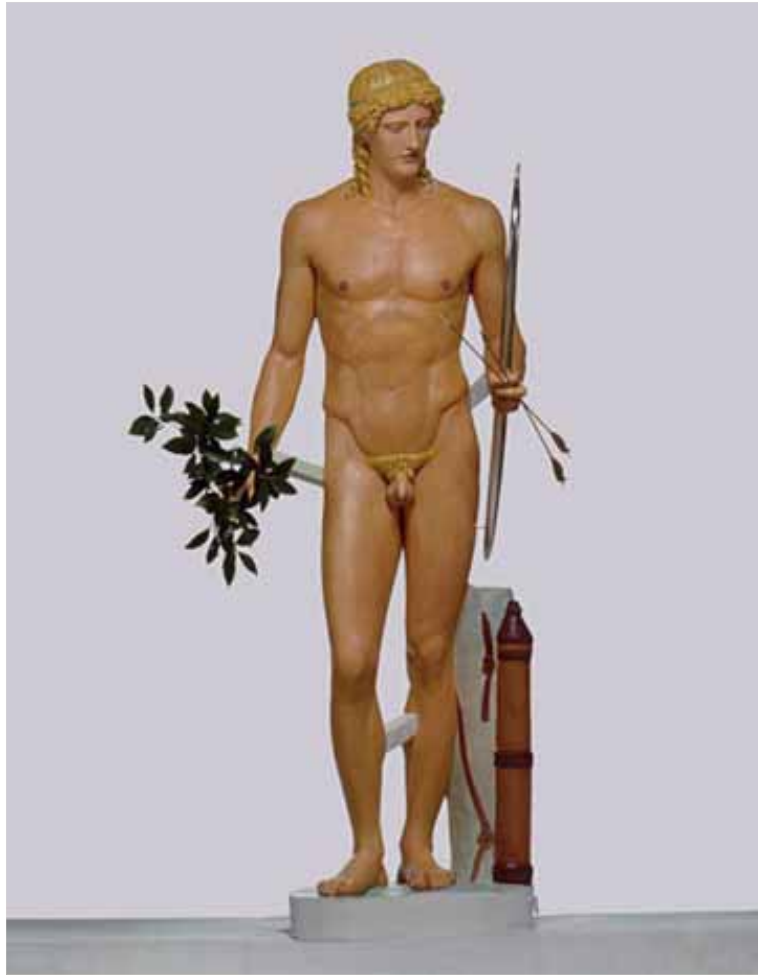
Carla Noronha, Mariana Soares

E-mail: ipsilon@publico.pt

Depois do Festival de Veneza, *The Humbling* estreia-se nas salas de cinema norte-americanas

Flash

O corpo grego e a cópia na abertura da nova casa da Fundação Prada em Milão



Serial Classic promete fazer a ponte entre o mundo clássico e o contemporâneo

A 9 de Maio, a exposição *Serial Classic* vai servir de cartão de visita a este novo centro cultural, instalado numa zona industrial na parte sul de Milão, num conjunto de edifícios recuperados de acordo com o projecto do arquitecto holandês Rem Koolhaas e do seu atelier, o OMA. Uma velha destilaria do início do século XX que agora se deverá transformar num ponto de paragem obrigatória para todos aqueles que gostam de arte e de museus. Mas não é só na arquitectura que a nova fundação se concentra em estrelas. De acordo com o programa recentemente apresentado, e de que a publicação especializada *The Art Newspaper* dá conta, o espaço com

mais de 11 mil metros quadrados expositivos que o casal Prada-Bertelli se prepara para inaugurar - inclui sete estruturas pré-existentes recuperadas e três edifícios a estreirar, entre eles um grande módulo de exposições, uma torre de nove andares e um cinema - terá um bar desenhado pelo realizador norte-americano Wes Anderson (*Os Tenenbaums - Uma Comédia Genial* e *The Grand Budapest Hotel*), obras *site-pecific* do escultor Thomas Goben e do fotógrafo Thomas Demand, e um documentário com a assinatura de Roman Polanski. Nada de novo dirão os que há 20 anos acompanham o trabalho desta fundação que se habituou a colaborar com artistas como Anish

Kapoor, Walter de Maria, Louise Bourgeois ou Steve McQueen, mas ainda assim um programa aguardado com expectativa, sobretudo quando as instituições culturais italianas, mesmo as mais recentes como o MaXXI, em Roma, estão a enfrentar sérios problemas de financiamento, lembra o *Art Newspaper*. *Serial Classic*, que faz parilha com *Portable Classic*, uma outra exposição a inaugurar pela mesma altura na sede que a fundação tem em Veneza (um palácio com vista para um dos muitos canais da cidade), é comissariada pelo historiador Salvatore Settis e promete fazer a ponte entre o mundo clássico e o contemporâneo. Abertas até ao fim do Verão, as duas exposições vão centrar-se na relação entre o original e a cópia em arte, partindo das esculturas gregas amplamente reproduzidas pelo mundo romano. Serão mais de 70 obras de arte a explorar a ideia - e os métodos - de multiplicação do objecto artístico ao longo dos séculos, dando especial atenção ao renascimento e ao neoclassicismo.

A fundação vai muito além da mera acumulação de obras numa colecção”, disse Salvatore Settis, citado pelo *Art Newspaper*. “Miuccia Prada queria que a primeira exposição se focasse na antiguidade clássica, mas num contexto contemporâneo.” Explica o comissário que as cópias destas esculturas clássicas que eternizaram “o corpo grego” foram amplamente difundidas na renascença, época em que havia já uma grande competição entre coleccionadores e mecenas. As de grande formato serão expostas em Milão, as mais pequenas tomarão conta do palácio veneziano. Ao mesmo tempo, nos dois locais serão mostradas peças da colecção da designer de moda. Só que, em Milão, é possível pedir um copo no bar de Wes Anderson e com ele regressar ao século XIX, quando a cidade e a sua vida nos cafés era bem diferente.

O fim segundo Philip Roth, no cinema

Depois de ter passado no Festival de Veneza, em Setembro, *The Humbling*, adaptação do romance de Philip Roth com o mesmo título,

estreia-se nas salas de cinema norte-americanas. Há uma grande expectativa em ver Al Pacino, 74 anos, a interpretar o protagonista do penúltimo livro daquele escritor norte-americano. *Humilhação*, título do romance na edição portuguesa, é um original de 2009. Um ano depois, Roth publicava *Nemesis* e dois anos mais tarde anunciava que não haveria outro livro. O escritor punha fim à sua carreira pouco

antes de completar 80 anos e desde então as atenções viram-se para tudo o que possa soar a novidade envolvendo o seu nome. No romance, como no filme, temos um actor de teatro de sucesso, Simon Axler, a enfrentar a velhice, a sentir que está a perder faculdades criativas, físicas e mentais, a confrontar-se com frustrações e com a inevitabilidade da morte que se anuncia, e entra numa

profunda depressão que o leva a tentar o suicídio. Falha. O que se segue a esse episódio dramático é uma sequência tão delirante quanto desesperada de enfrentar o medo do fim.

Axler tem no cinema o rosto de Al Pacino. É um homem deprimido quando se apresenta na Broadway para interpretar a peça *As You Like It* e não se reconhece na imagem que vê reflectida no espelho. Nela há a lembrança, os fantasmas, um futuro que se fecha. Nesta adaptação do livro assinada por Buck Henry e Michal Zebede, Axler é uma figura de tragicomédia, muitas vezes assaltada por momentos de demência, que se envolve a com a filha de um casal de amigos com quem trabalhou décadas antes no teatro. Pegeen, interpretada por Greta Gerwig (Francis Ha), é uma mulher muito mais nova, lésbica, que desperta em Axler sentimentos que ele pensava tão gastos quanto o seu corpo. Isso vale-lhe outro confronto: com a sua sexualidade e com os amigos. Realizado por Barry Levinson, *The Humbling* apresenta-se como uma comédia erótica e traz Pacino num papel que alguma imprensa tem classificado como o seu melhor dos últimos anos. Mas a curiosidade maior está entre os admiradores de Roth que querem ver como está esta versão do livro, já que o escritor não tem obra nova. **Isabel Lucas**

O regresso de Voltaire

Um quarto de milénio depois, Voltaire (1694-1778) volta a entusiasmar os leitores franceses: os atentados terroristas em Paris de 7 e 8 de Janeiro trouxeram de novo para a ordem do dia os seus textos e, em particular, o seu *Tratado sobre a Tolerância* (1763), livro que de imediato começou a correr entre as mãos dos franceses e se tornou mesmo um best-seller no país.

A edição disponível, que a Gallimard tinha lançado na sua colecção de bolso Folio em 2003, ao preço de 2 euros, numa tiragem de 120 mil exemplares, depressa esgotou, de tal modo que a editora anunciou a sua reimpressão na semana logo a seguir à Marcha Republicana de 11 de Janeiro.

“Constatámos uma subida muito sensível das vendas da obra nos dias a seguir aos ataques, e mais ainda depois da marcha de domingo, de tal modo que decidimos avançar com uma reimpressão de 10 mil exemplares”, disse então um porta-voz da Gallimard, admitindo mesmo novas reedições do *Tratado sobre a Tolerância*.

Na semana passada, a imprensa francesa fazia eco da subida do livro de Voltaire ao top ten dos



A imprensa francesa faz eco da subida do livro de Voltaire ao top ten dos títulos mais vendidos em todo o país, logo a seguir ao novo romance de Michel Houellebecq

títulos mais vendidos em todo o país, logo a seguir ao novo romance de Michel Houellebecq, *Soumission* - cuja tiragem de 150 mil exemplares esgotou também em poucos dias - e às edições do

Charlie Hebdo e de alguns dos seus autores.

A este regresso de Voltaire, o mais ilustre dos filósofos do Iluminismo francês, e em particular deste seu *Tratado*, não

são estranhas as circunstâncias em que ele foi escrito em 1763. No ano imediatamente anterior, o comerciante Jean Calas, de religião protestante, tinha sido julgado e condenado à morte por um tribunal francês sob a acusação, não provada, de ter assassinado o seu próprio filho depois de este se ter convertido ao catolicismo.

Voltaire viu neste processo um atentado aos direitos mais fundamentais do homem, pelos quais vinha lutando, e a expressão mais extrema da intolerância. O filósofo conseguiu mesmo obrigar à reabertura do processo, de que resultaria a reabilitação póstuma de Calas.

Foi a pretexto deste caso que Voltaire escreveu o *Tratado sobre a Tolerância*, um texto em forma de “oração a deus” e “apelo aos homens” em defesa da tolerância religiosa e cívica. “(.) Que aqueles que acendem as velas em pleno meio-dia para celebrar [a Deus] aceitem aqueles que se contentam com a luz do sol” (.); “possam todos os homens lembrar-se que são irmãos! Que tenham horror à tirania que é exercida sobre as suas almas (.)”, escreveu o autor de *Cândido*, ou o Optimista.

Proclamações que, mais de 250 anos depois, continuam a fazer sentido nestes tempos de regresso da intolerância.

Sérgio C. Andrade

A Brigada Victor Jara faz 40 anos e vamos redescobri-la

Nasceu em 1975 quando uma série de jovens músicos ligados à União dos Estudantes Comunistas se encontraram para pôr mãos à obra e ajudar na abertura de uma estrada na Lousã. Não sabemos se a estrada aberta há 40 anos continua transitável, mas temos por certo que a música que a Brigada Victor Jara criou desde esse momento fundador perdura. E agora vamos poder reencontrá-la toda, com todos os dez álbuns reunidos numa caixa comemorativa.

Banda de relevo na reinvenção da música popular portuguesa, a Brigada Victor Jara editará *Ó Brigada* no final de Março. A caixa incluirá a dezena de álbuns de estúdio que lhe compõe a discografia, vários deles já descatalogados, a que se junta um livro onde se conta a história do grupo e onde encontraremos depoimentos de nomes como Manuel Freire, Carlos do Carmo, Vitorino, Janita Salomé, Zeca Medeiros ou Armando Carvalheda, dando conta da sua relação com a actividade do grupo.

Alguns fãs poderão aceder à edição antes do lançamento comercial em Março. De forma a financiar parte dos custos de



Ó Brigada, no final de Março, incluirá a dezena de álbuns de estúdio que lhe compõe a discografia

produção da caixa comemorativa, a Brigada iniciou a 21 de Janeiro uma campanha de recolha de fundos online (acessível em <http://ppl.com.pt/pt/prj/brigada-vitor-jara-40-anos>). Cada contribuição dará direito a diversos brindes. Assim, 10? resultam num CD e num poster autografado; 40? à caixa *Ó Brigada*, ao nome do apoiante inscrito na edição, a uma garrafa de Vinho do Porto e a um poster autografado; 250?, por sua vez, multiplicarão por cinco a oferta e incluirão ainda um almoço ou jantar com os membros da banda.

Mais relevante que tudo o resto, porém, é a certeza de que álbuns como *Eito Fora*, o primeiro, *Marcha dos Foliões* ou *Contraluz* voltarão para contar a história de um grupo de músicos (já passaram 40 pela Brigada desde a sua fundação) que partiu à descoberta dos sons, danças e palavras que o país guardava à espera de serem redescobertos, reinterpretados e recontextualizados.

Para assinalar as quatro décadas de história, a Brigada planeia ainda uma digressão a cumprir Portugal fora. No final do ano, para encerrar as festividades, será editada uma fotobiografia.

Guimarães Dance

05 – 14
Fevereiro
2015



Festival
Internacional
de Dança
Contemporânea
Guimarães

QUINTA 05 / 22H00
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

Nostos
(uma eventual
penumbra de
ambiguidade)

—
André Mesquita
[Estreia Absoluta]

SEXTA 06 / 22H00
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

**LAUF (in a course
of a lifetime)**

—
Silke Z./resistdance. & Deep-
er Drama apresentam António
Cabrita · [Estreia Absoluta]

SÁBADO 07 / 18H00
PAC / BLACK BOX

O Esplêndido

A partir de *Splendid's*
de Jean Genet
Máquina Agradável

SÁBADO 07 / 22H00
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

Planites

—
Patrícia Aperi
[Estreia Nacional]

QUINTA 12 / 22H00
PAC / BLACK BOX

432 Hz

—
Filipa Peralinha
[Estreia Absoluta]

SEXTA 13 / 22H00
CCVF / PEQUENO AUDITÓRIO

bear me

—
Cristina Planas Leitão
+

**Um Triste
Ensaio Sobre
a Beleza**

—
Mara Andrade

SÁBADO 14 / 18H00
PAC / BLACK BOX

**Projeto
Continuado**

—
João Martins
[Estreia Absoluta]

SÁBADO 14 / 22H00
CCVF / GRANDE AUDITÓRIO

**A Tecedura
do Caos**

—
Tânia Carvalho
[Estreia Nacional]

WWW.CCVF.PT

Avenida D. Afonso Henriques, 701 | 4810-431 Guimarães
Tel: 253 424 700 | email: geral@ccvf.pt



Patrocínio oficial do festival
Centro Cultural Vila Flor



M/12



Na sua história do cinema “com um S”, Godard percorre “todas as histórias que existirão, que existiram, que existiram” para interrogar “o poder da Babilónia” face à “actualidade da história” e à “história da actualidade”. Aí se sustenta que o cinema terá sido testemunha impotente do seu tempo, enquanto a fábrica-cinema produzia um dilúvio de histórias, senão mesmo imagens do horror, porque era necessário sonhar: eis a paradoxal “regra do jogo”.

A história que Godard nos conta é a de um cinema que sucumbe ao mesmo tempo que cumpre o seu dever de memória. Contrariando as expectativas, o cinema não morreu e, sem esquecer-se do passado, combate o esquecimento do presente. Este poderia ser o ponto de partida das *Mil e Uma Noites*, o novo filme

de Miguel Gomes que estreará em Portugal em Outubro. Usando como pretexto a mecânica narrativa dos contos orientais, Gomes reuniu uma equipa de jornalistas encarregada de seguir a actualidade da imprensa e seleccionar acontecimentos que seriam investigados no terreno e reescritos pelos argumentistas. Com toda a equipa técnica, artística e de produção sempre de piquete, a rotação podia, então, começar, sabendo-se apenas que a sequência do guião dependia do que estava para acontecer. Miguel Gomes assumiu, portanto, o leme de um filme à deriva entre as vagas da realidade e a tempestade dos *media*, uma e outra afrontadas com as armas da ficção. Assim foi ao longo de doze meses, desde Agosto de 2013. Esta é a crónica, não de um Verão, mas de todo um ano de filmagens e de sucessivas revisões de um guião que

só estará concluído no final da montagem. Tratou-se de construir uma linha de produção, um dispositivo que não sendo alheio ao de *Querido Mês de Agosto* (2008), leva mais longe o que já aí era um “cinema de campanha”. Percorrendo o país de Norte a Sul, esta caçada de acontecimentos inesperados é certa no modo económico como revela sentidos políticos e sociais. O ponto de partida parece simples: só a ficção pode salvar o real. A encenação de *fait-divers* jornalísticos, elevados a uma tonalidade mítica, quebra a superfície opaca da realidade mediática. Nela se afirma a urgência de destruir essa contra-realidade fabricada nos moldes de uma ideologia dos “factos” para, enfim, exumar as ruínas do real no seu inelutável devir, sempre em crise e sempre a um passo de se realizar como imaginário. Como em *Tabu* (2012), a peque-

na história não se distingue da Grande História. E se no genérico de abertura se precisa que o filme não é uma adaptação das *Mil e Uma Noites*, é por constituir antes a adaptação da actualidade de um país concreto (Portugal) a uma estrutura ficcional. As sequências que decorrem na antiga Bagdad, aí onde o champagne corre em abundância e se dança o samba, são o “paraíso” a partir do qual acedemos ao “paraíso perdido” do presente. A relação entre estes dois universos passa por uma inversão do exotismo: somos colocados do outro lado do espaço e do tempo. A realidade portuguesa é, assim, pensada no mesmo plano hipotético da ficção, como uma verdade condicional que se joga algures entre tapetes voadores e greves. O que o filme de Miguel Gomes demonstra é a insuficiência das visões jornalísticas, sociológicas ou

Como Xerazade, Miguel Gomes tem a cabeça a prêmio, as histórias são demasiado pesadas, por vezes tristes ou trágicas, noutros casos, cómicas, sempre absurdas



António Preto

As Mil e Uma Noites de Miguel Gomes tem a duração de uma noite: seis horas e meia (na actual montagem) distribuídas por três volumes que formam um filme. Um fresco contra o entorpecimento, estreia em Outubro.

Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes

estatísticas, a miopia objectiva que as impede de compreender as contradições de uma época. É necessário que o cinema possa cumprir a sua vocação mnemónica, convertendo a ficção em documento histórico de um tempo. Neste sentido, o filme é o jornal da revolução que não aconteceu. *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes tem a duração de uma noite: seis horas e meia (na actual versão da montagem) distribuídas por três volumes que, sendo distintos, formam um só filme. As histórias que ouvimos a esta Xerazade não nos fazem sonhar. Contrariamente aos contos, não propõem nem a suspensão da realidade, nem o adiamento de um desfecho fatal. Como Xerazade, Miguel Gomes tem a cabeça a prêmio, as histórias são demasiado pesadas, por vezes tristes ou trágicas, noutros casos, cómicas, sempre absurdas. Como se não

Gomes reuniu uma equipa de jornalistas encarregada de seleccionar acontecimentos que seriam investigados no terreno e reescritos pelos argumentistas

bastasse, muitas são as personagens do filme que se queixam de não conseguir dormir. Neste país onde a polícia se manifesta diante da Assembleia da República, onde desempregados saídos da prisão ensinam pássaros a cantar, tudo começa com um galo barulhento que desperta os vizinhos. Um galo madrugador que liberta o “primeiro grito de consciência” e, por isso, querem instaurar-lhe um processo em tribunal e cortar-lhe a cabeça. *As Mil e Uma Noites* é o filme da insónia, nele se ultrapassa todo o cansaço - o esgotamento do cinema narrativo, a extenuação da(s) história(s) - para criar um enorme fresco que corre o risco de ser, contra todo o entorpecimento, o novo *NON* ou a *Vã Glória de Mandar* do cinema português.

Lê-se no genérico de abertura que este filme não é uma

adaptação de *As Mil e Uma Noites*. É o quê?

Tentámos fazer coincidir dois objectivos. O primeiro era criar um dispositivo cinematográfico que se aproximasse da estrutura do livro *As Mil e Uma Noites*. Tenho com ele uma relação que vem da adolescência. É para mim a bíblia da ficção: não só enuncia que para continuar a viver é necessário continuar a contar, como ainda propõe uma escala imensa, onde dentro das histórias se inventam outras histórias. Uma estrutura barroca e uma fábrica narrativa que, a cada momento, pode surpreender-nos, onde uma série de unidades narrativas se vai repetindo, estabelecendo variações, mudando. Como se levantássemos uma pedra, dentro de uma história, e logo daí surgisse um novo narrador. Esta Xerazade faz filmes, como no filme *Tabu* a personagem Ventu- ►

ra recordava o passado. Há um pressuposto básico que determina que se os contos começarem a ser desinteressantes, a senhora que os conta perde a cabeça, morre. A ficção estabelece um pacto, um vínculo entre quem conta e quem ouve. Pretendia, por isso, ter no filme várias maneiras de contar, várias formas de narração que se relacionam com o cinema. Uma das coisas que sempre me interessou no cinema é o modo como se passa de uma coisa a outra, como se transita, como se muda de forma. É por isso que, até agora, sempre fiz filmes com duas partes. **Dizes algures que a experiência de fazer um filme é uma reacção aos filmes anteriores. É isso que acontece também neste caso?**

Aborreço-me muito se trabalhar dentro de um mesmo sistema. É normal que me ofereça novas possibilidades de jogo. Não sei se é tão consciente quanto “vamos lá agora contrariar o filme anterior”, é mais natural do que isso. Tenho consciência de que até aqui fiz longas metragens que estabeleciam uma relação importante entre duas partes e de que houve, neste filme, algo que ganhou outra escala e se estilhou. **Se o filme não se organiza em duas partes, ele coloca Xerazade face à realidade do presente.**

Ao mesmo tempo, o motivo principal era o de contar, de ficcionar um momento concreto da história do meu país. No cinema é preciso trabalhar com coisas muito concretas, não apenas com ideias. Por isso, definimos como baliza temporal o período entre Agosto de 2013 e Agosto de 2014, em que pretendíamos filmar, estar disponíveis com o material, a equipa e os meios necessários. Durante esse período, viveu-se e continua a viver-se em Portugal uma crise económica, mas também uma crise social, que tem a ver com as questões específicas, políticas e económicas deste tempo neste país. Portugal esteve sob um programa de austerida-

de, imposto pela necessidade de reduzir a dívida pública. Por isso, a maior parte dos portugueses empobreceu. Pensava fazer outro filme que deveria passar-se no México. Mas senti que, tendo oportunidade, depois do *Tabu*, de reunir mais financiamento e, com isso, filmar durante um período de tempo mais alargado, não fazia sentido sair daqui. Percebi que havia coisas que desejava filmar e que isso me obrigava a ficar por cá. Há quem diga que o cinema funciona através do conflito, o que geralmente é colocado dentro de um contexto narrativo. Pessoalmente, acho que esse conflito deve existir, independentemente da narrativa, entre dois pólos. Então, digamos que há um pólo das *Mil e Uma Noites* que evoca tapetes voadores, reis e princesas, génios da lâmpada (coisas que fazem parte de um imaginário fantasioso), e outro pólo que tem a ver com o contrário, com a realidade que me interpela a filmar um tempo, o presente. Era entre estes dois pólos que queria trabalhar, construindo um filme que pudesse ser um laboratório de narrativas e, ao mesmo tempo, um filme que desse conta de um tempo presente num país definido: o meu, Portugal. **Ensaías em *As Mil e Uma Noites* um método singular, tanto no que respeita à construção do guião como ao processo de filmagem. Qual foi o programa?**

Inventámos uma linha de montagem. Havia três jornalistas, cujo objectivo era recolher informações sobre o mais variado tipo de acontecimentos e disso informar o “comité central”, um grupo que existe desde *Tabu* e que é constituído pela equipa nuclear do filme. Na inexistência de um argumento pré-definido, esta equipa deveria, da forma mais rápida possível, preparar o guião (que poderia surgir da evocação de determinada história, de determinado acontecimento real, transformando-o numa ficção) e pôr em andamento a rodagem. Tínhamos também definido um conjunto

“Este filme tem algo de aberrante, em termos industriais: três volumes que perfazem 6h37 na actual versão. Se tive a oportunidade de fazer um filme tão extenso e de filmar durante tanto tempo, deveria inventar um espaço onde pudessem existir matérias diferentes”

***As Mil e Uma Noites* é o filme da insónia, nele se ultrapassa todo o cansaço – o esgotamento do cinema narrativo – para criar um enorme fresco contra o entorpecimento**

de actores que funcionava como o elenco de uma companhia de teatro e que devia estar sempre disponível. Nalguns momentos do filme há actores profissionais, noutros vemos as próprias pessoas que viveram os acontecimentos que são recriados, noutros, ainda, actores amadores: a diversidade deveria estar em conformidade com a diversidade de registos de representação que pretendia ter no filme. O mais frustrante era a impossibilidade de ter uma visão de conjunto. Mesmo com esta linha de montagem, não conseguimos nunca controlar o filme: estávamos ancorados na realidade do que acontecia no país.

Quando falas de “realidade”, referes-te a uma realidade jornalística, filtrada pelos *media*. Os protagonistas do filme são os protagonistas dos *media*, com tudo o que isso implica.

Sim. Houve uma altura em que tentámos criar um método científico, a que chamámos “método das três colunas”. Imaginemos, graficamente, que na coluna da esquerda iam surgindo as notícias do momento, uma série de matérias que ocupavam os jornais. Na coluna da direita inscrevíamos aquilo que nos apetecia filmar e que nada tinha a ver com aquele tempo e com o que se estava a passar ou que era relatado pelos jornais. Tentámos, por isso, produzir uma intersecção entre a coluna da esquerda, que funcionava como um inventário de acontecimentos reais, e a coluna da direita, de Xerazade, correspondente ao desejo de ficção, fazendo-as derivar para o centro. Dessa colisão entre fantasia e realidade deveria surgir uma terceira coisa.

O que descreves remete para Vertov, que aliás reclama na nota de intenções do filme. Tens, de um lado, uma “fábrica dos factos” e, do outro, uma “fábrica dos sonhos”, dois entendimentos diversos do que o cinema é ou pode ser. Como é que as duas coisas se tocam?

Quando fazia filmes em duas partes, precisava de inventar uma segunda parte: era como se a primeira apelasse à segunda. As senhoras idosas de *Tabu*, que tinham uma vida banal, precisavam daquela memória de África, um mundo exótico que era necessário preencher. Aqui, as duas partes não são visíveis, estão misturadas. São dois pólos e a corrente que os atravessa estabelece-se sempre, de maneiras diferentes, mas numa relação de complementaridade. É necessário que haja uma circulação entre estes dois campos.

Percebe-se uma grande diferença face ao discurso dos *media*, no seu mesquinho reclamar de um estatuto de realidade. Tu interpelas o anedótico para chegar ao político, ao social.

Agrada-me ouvir isso porque me parece que um dos problemas do caudal noticioso das televisões e dos jornais é a tendência para transformar casos particulares em alegoria. O problema é o modo como as notícias ignoram as especificidades, ficcionais ou reais, que existem por si mesmas e não para ilustrar ideias vigentes ou institucionais. A situação do país é multifacetada e gostaria que a extensão deste filme corresponda a uma diversidade e que traduza um movimento, no sentido em que não há instantâneos de realidade confortáveis com os quais possamos conviver tranquilamente e dizer: “sim senhor, sabemos tudo sobre a realidade”. Há, pelo contrário, um movimento de uma história a outra, de uma personagem a outra, que gera instabilidade e que corresponde ao lado multifacetado da minha percepção do que é a experiência de viver em comunidade neste país, neste tempo.

As notícias podem ter um lado intransitivo: os jornais funcionam, muitas vezes, como acumulação pornográfica de acontecimentos, geralmente catastróficos. No caso de *As Mil e Uma Noites*, há um





movimento que liga as mais diferentes ocorrências e mostra que tudo é interdependente. É quase como se tivesses ido à procura do “país real” para chegar à conclusão de que essa suposição é, por si só, um princípio de ficção.

E tem necessariamente que ser assim num filme onde um dos protagonistas é um cão, onde há árvores que falam, personagens tipificadas que têm uma existência mítica. Aparece no filme o primeiro ministro de Portugal, mas há igualmente um galo que fala. Ou seja, as histórias dizem respeito a figuras que vivem em mundos muito distantes. Interessa-me essa qualidade elástica da transferência de pontos de vista sobre o país, sem qualquer fixidez. Não pode haver apenas uma imagem. Uma imagem só existe para dar lugar a outra. O filme não pretende impor um discurso, apesar de não poder deixar de ser contaminado pelo sentimento de queda que se vive em Portugal. Como nos filmes do Robin Hood, ou como na *Guerra das Estrelas*, procurei iniciar cada um dos três volumes das *Mil e Uma Noites* com uma contextualização que tem a ver com Portugal. Só depois de entrarmos num mundo de grande injustiça, onde há um tirano, é que vem um senhor de collants verdes com um programa político de redistribuição da riqueza, tirando aos ricos para dar aos pobres. Essa contextualização é subjectiva, é minha e eu assumo-a. Tem um carácter político e por isso digo que o filme não é neutro.

É um filme militante?

Os filmes militantes apresentam, quanto a mim, um problema idêntico ao das testemunhas de Jeová: querem converter-nos. Têm um programa, acham que isso se deve expandir aos outros e, portanto, tentam convencer-nos de que aquilo é bom. Não sendo eu um homem de fé - nem política, nem religiosa ou outra -, o meu lado agnóstico faz com que me seja difícil tentar impor

valores aos espectadores. Não me vejo como um pregador.

Mas costuma haver nos teus filmes uma insistência na perda da inocência.

A perda da inocência interessa-me muito porque corresponde a uma crença que desaparece e é substituída por outras coisas. Há uma nostalgia da inocência, do momento em que duidávamos menos e acreditávamos mais. O cinema permite-nos dar tréguas à nossa consciência da realidade e acreditar no inacreditável. É isso que o cinema nos propõe: sermos tocados pela verdade, ao mesmo tempo que sabemos que tudo é falso. Um dos milagres do cinema é estabelecer esse pacto de crença. Nas *Mil e Uma Noites*, como não podia deixar de se esperar de um filme com este título, passam-se coisas inacreditáveis. O que eu gostaria era que essas coisas tivessem o mesmo peso, a mesma força e a mesma verdade daquelas que consideramos reais. É, portanto, como regressar à suspensão da hierarquia entre real e imaginário que nos era permitida na infância. O cinema consegue devolver-nos isso sem nos pôr num estado regressivo ou beato.

Este é um filme que, nesta fase da montagem, acaba com um grupo de homens que organizam concursos de pássaros, ensinam tentilhões a cantar. É isso apenas um comportamento infantil ou uma visão regressiva?

Vamos supor que o filme não sofre uma deriva na montagem e que se mantém assim. Essa última parte do filme, a dos homens que são passarinhos, é a derradeira história contada por Xerazade, depois de ter passado por uma crise. Essa história é precedida por um momento em que a narradora quase desiste. Um momento em que considera que não vale a pena continuar a contar histórias e em que percebe que o que conta tem demasiado peso. Obviamente que esse peso resulta da especificidade do presente no país de que es-

“O cinema permite-nos dar tréguas à nossa consciência da realidade e acreditar no inacreditável. É isso que o cinema nos propõe: sermos tocados pela verdade, ao mesmo tempo que sabemos que tudo é falso”

tamos a falar e, provavelmente, a própria Xerazade se ressentir por ter que contar coisas tão tristes. E, portanto, acha que se arrisca a perder a cabeça. Essa história final, a única que pode contar depois da crise, incide sobre um universo de pessoas sem muitas posses e com vidas complicadas, mas que no filme se dedicam empenhadamente a uma actividade que tem, de facto, um ar infantil. A vida dessas pessoas não difere muito da vida de outras que encontramos no filme, mas talvez faça sentido falar de inocência na medida em que há nelas uma crença e um investimento de energia em algo que existe independentemente das condições sociais. Não é uma história negra. Há uma leveza que tem a ver com o canto dos tentilhões.

Não sei se o facto daquelas pessoas estarem empenhadas até às últimas consequências na inverosímil tarefa de ensinar pássaros a cantar, quando seria espectável que se tivessem atitudes mais politizadas, não é uma história negra. Falas de Portugal, mas que possibilidade de país é essa num filme que começa com uma manifestação de polícias e acaba com o canto dos tentilhões?

Não sei se não estarás a dar um peso excessivo a essa cadeia. Uma das maiores particularidades dessa manifestação de polícias foi o facto de terem subido a escadaria da Assembleia da República. Falou-se muito disso em Portugal porque esse gesto inédito adquiriu um simbolismo que colocava em risco o regime. Eram aqueles que têm que zelar pela obediência à lei que desobedeciam e invadiam o espaço interdito do símbolo maior da República. Mas, voltando aos pólos opostos, essas imagens são acompanhadas em *off* pela história, contada em chinês, de alguém que não tem nada a ver com o país, o que desloca as questões políticas e sociais. Creio que isso faz toda a diferença. Se quiseses opor a abertura, com os polícias, aos pas-

sarinheiros que vivem, muitos deles, em condições bem piores e, em vez de se manifestam, organizam concursos para ver qual é o pássaro que canta mais, talvez exista, de facto, aí uma relação. O que é importante é que, ao filmar essas histórias agora, se constata que todas elas são reféns de um tempo presente, embora dêem passagem para outros tempos. Ao seguir, durante meses, os rituais de preparação dos pássaros, percebi que poderia contar também uma parte da história da minha cidade, Lisboa, através do tempo e da memória que o aparecimento de cada uma destas personagens traz consigo. Neste momento, o filme está organizado em três volumes. O primeiro, chama-se “O inquieto” porque há motivos de inquietação que vão surgindo às personagens em várias das histórias. Este é o volume dos contos, aquele que tem que estabelecer a primeira ponte com o livro. Nele existem histórias mais curtas que propõem, no modo como passamos de umas para as outras (de homens para animais, de políticos para desempregados), em correspondência com géneros cinematográficos diferentes, transições rápidas e instituem a musicalidade do filme. Depois, há um segundo volume, “O desolado”, em que a comunidade atingiu um outro patamar e já passou a inquietude. Há qualquer coisa que parece estar perdida e partida, sem possibilidade de se reerguer. É o volume trágico, o menos crente em qualquer redenção. Por fim, há um terceiro volume que tem por título “O encantado” (a que comecei por chamar “Toda a memória”). A memória que cada uma dessas personagens, os passarinhos, traz consigo é a memória de outra cidade, que não era necessariamente melhor. A maior parte destas personagens nasceu em bairros de lata e, tendo entretanto sido realojados em bairros sociais de que não gostam, sentem saudades dos sítios onde nasceram. Aí coexistiam rituais de campo e, ao mesmo ►

tempo, já de cidade. É, por isso, uma sequência abrangente, que remete para outros tempos, comporta passagens entre o campo e a cidade e trata da memória de coisas que já não existem. Para mim, concentra o que era a proposta das *Mil e Uma Noites*: fazer coabitar um tempo presente com todo um conjunto de tempos imaginários.

Redemption é o título de outro filme teu. Além de remeter para a ideia de redenção da realidade física, proposta pelo Krakauer, é um filme onde também se cruzam histórias que se reflectem umas nas outras. Será que poderíamos dizer que a ficção é a única possibilidade de salvação do real? Xerazade tem a cabeça a prêmio e é pela via da ficção que ela se pode salvar.

Essa é a questão do livro. Se Xerazade é sobretudo um dispositivo para contar histórias, neste filme parece afirmar-se que a realidade serve de pouco se for apenas um inventário de acontecimentos sem dimensão ficcional. A literatura diz-me tanto sobre a experiência de viver num determinado tempo como a História. No cinema temos a possibilidade de trabalhar com as duas ao mesmo tempo.

Para o fazer, colocas-te do outro lado do mundo.

Exactamente. Esta questão é formulada concretamente no último volume. Numa das cenas em Bagdad, as crianças querem saber como é o outro lado do mundo. A imagem que surge é Lisboa, que aparece de pernas para o ar por ser do outro lado do mundo. Toda a gente sabe que, de um pólo ao outro, as coisas devem estar invertidas. Além de me colocar do outro lado do mundo, ponho-me também do outro lado do tempo.

Xerazade conta histórias de um país real, mas essas histórias são formuladas a partir de um ponto de vista edénico, ou seja, a partir de lugar nenhum. Tratar a situação difícil que o país atravessa exteriorizando-se dessa realidade não é politicamente problemático?

Creio que não, porque a personagem principal dos três volumes é a comunidade. A comunidade vai adquirindo diferentes rostos, ora de personagens que se inserem no sistema, ora de figuras que se exteriorizam, que estão fora da lei, à margem. Não quero restringir esta comunidade a uma coisa só. Dela fazem parte os humanos, mas também os animais e os vegetais, além das diferentes classes. Xerazade pode até tornar-se uma personagem antipática. O seu drama é sobreviver a contar histórias. Apesar de não se inscrever na comunidade das histórias que conta, tem que olhar com suficiente sabedoria e interesse para essas histórias. Talvez não possa fazer parte dessa realidade porque, nesse caso, perderia a capacidade de contar.

O tempo do filme é anacrónico: a Antiga Bagdad é um sítio onde se dança samba.

Há anacronismo porque o tempo do

cinema é o tempo da memória, da memória de outros tempos. Por isso, é possível fazer de um tempo ficcional passado o tempo presente e propor como tempo ficcional da ficção, a realidade, por mais absurda que ela pareça. Dois dias depois de termos iniciado o trabalho com o método de produção que nos propusemos, a equipa entrou em pânico. Tínhamos um filme para fazer e, logo na primeira semana começámos de imediato a filmar. O Comité Central decidiu ir para uma pequena cidade no Douro, Resende, porque estavam por lá a acontecer coisas que pretendíamos investigar. Isso dá origem a uma das primeiras histórias que Xerazade conta, tendo sido a primeira que filmámos. Nessa altura não havia ainda um guião e, portanto, tratámos de conhecer as pessoas que estavam a viver o caso que era relatado nos jornais. Eram, na verdade, duas histórias. Uma delas tinha a ver com uma situação insólita: um galo com um processo em tribunal por cantar à noite e acordar os vizinhos. Queriam o galo morto, degolado como Xerazade. Isto estava a acontecer, era real, mas ao mesmo tempo era de ordem surreal, imaginário em estado puro. No dia seguinte, apareceu outra notícia sobre a mesma cidade. Contava-se que alguém tinha sido detido porque, estando apaixonado, punha fogo para se vingar do facto da namorada o ter trocado por um bombeiro. Para dar trabalho ao bombeiro, arrancando-o, assim, dos braços da sua amada, começou a incendiar metade do concelho. A junção entre o galo que cantava à noite e o homem que punha fogo por ciúme deu o primeiro movimento do filme. Era um desafio perceber como poderíamos juntar estas duas histórias, sendo que a localização era a única coisa que tinham em comum. Isto coincidiu com o momento em que decorriam as eleições autárquicas, que quisemos integrar. Cada notícia colocava-nos questões diferentes que tentávamos reformular e incorporar nas *Mil e Uma Noites*, fazendo com o que o real parecesse imaginário e o imaginário, real.

Portanto, a selecção das notícias que investigaram ao longo do processo foi obedecendo à tentativa de colocar as diferentes histórias em ressonância com o que já tinham filmado. Que outros critérios orientaram a selecção das notícias?

Gosto de inventar os meus rituais de filmagem, que variam de filme para filme. Por vezes, estes rituais podem até ser absurdos. Por exemplo, uma coisa que costumo fazer é eleger uma bebida oficial, neste caso foi o Madeira. Estabelecemos que às segundas-feiras haveria uma assembleia do Comité Central em que decorria a cerimónia de votação das propostas que os jornalistas apresentavam às sextas-feiras, a partir daquilo que fossem recolhendo. Nas diversas fases do processo, os critérios de selecção das notícias foram mudando. Para garantir a diversidade, seguimos notícias que tinham

“A ficção tem a possibilidade de assumir a realidade sem lhe impor uma visão redutora, mas conferindo-lhe uma ambiguidade que, não sendo confusão, acentua a complexidade do real”



um perfil divergente das que havíamos filmado. Antes disso, durante um período de seis meses que corresponde a cerca de metade do processo de realização do filme, estive-mos às escuras: era apenas o nosso desejo de ficção ou de realidade, o facto de estarmos interessados em ouvir histórias de desempregados num momento em que passávamos pelo pico do desemprego, ou a circunstância de querermos de facto saber se o galo cantava de madrugada. Os desejos iam mudando. Felizmente, os jornalistas eram bastante anárquicos e, por isso, acabavam sempre por investigar aquilo que lhes apetecia.

Se *As Mil e Uma Noites* não é um filme militante, será o filme da insónia? São histórias para despertar ou histórias para adormecer?

Um dos episódios do filme responde a isso. Chama-se “Crónica de fuga de Simão sem tripas” e não “crónica da fuga”. Se fosse “crónica da fuga” seria uma coisa concreta, isto é, o modo como a fuga se processa. Enquanto “crónica de fuga” tem a ver com a insónia, com os sonhos e com a possibilidade de escapar à realidade. Esse episódio do filme é protagonizado por um criminoso que está a monte. Foi um caso bastante falado em Portugal: um tipo que esteve escondido durante quarenta e tal dias, depois de ter atirado contra a mulher, a filha e duas outras mulheres, que acabaram por morrer. Foi recebido como um herói a caminho da esquadra, com aplausos, por ter conseguido ludibriar a polícia e sobreviver tanto tempo sozinho. Enquanto crónica de fuga, posso colocar-me no lugar dele e imaginar uma série de coisas. Não há no filme distinção entre as actividades de sobrevivência

e aquilo que poderão ter sido os seus desejos: não há qualquer tipo de chamada de atenção do ponto de vista da *mise-en-scène*. Para mim, aí está condensado o projecto do filme. Perceber como se organizam os desejos e medos que fazem parte do imaginário e, ao mesmo tempo, não escapar à realidade, tê-la presente e fazê-la passar de uma coisa à outra. A insónia não resulta do delírio que o cinema propõe, através da ficção. A fantasia não é, aqui, algo que escape à realidade, ela é contaminada pelo contexto político e por uma espécie de estado de alma que o filme tenta captar de diversas maneiras, em diferentes momentos.

Esse episódio insiste na reversibilidade que atravessa todo o filme. O actor que interpreta a personagem do foragido é o mesmo que, no volume seguinte, vai capturar pássaros.

Na penúltima sequência vê-se um plano muito longo desse indivíduo, o Chico Chapas, a caminhar. Isto não se explica. Não sei se será apenas uma questão de motricidade, mas há pessoas que caminham no cinema de uma maneira que obriga os outros a olhar. Talvez porque nesse caminhar não exista um cálculo, mas um investimento que dispensa o cinema. E o cinema só tem que fazer um esforço para acompanhar essa caminhada. Depois de o ter visto caminhar, tornou-se para mim evidente que havia ali uma transcendência. Alguém que caminha, independentemente de ser ou não filmado, uma história em que a personagem tinha simplesmente que caminhar. Num momento, vemo-lo numa caminhada solitária, noutro, vemo-lo inserido numa comunidade, onde cumpre um papel importante.



BRUNO DUARTE

O ponto de partida do filme parece simples: só a ficção pode salvar o real

Um dos episódios do filme mais radicalmente diferenciado dos restantes é aquele em que representas uma reunião do governo, uma sequência asneirenta. Percebe-se aí uma certa revolta.

Comparado com alguns filmes do João César Monteiro é bastante pudica. Se no imaginário deste filme há um lugar central para os governantes, tendo em conta este tempo e a actuação da autodenominada troika, de que resultaram diversas consequências sociais, pareceu-me que seria importante encenar isso. Os representantes da classe política existem ao mesmo nível do galo. Vemos um grupo de pessoas que têm ou tiveram poder em Portugal, desde o primeiro ministro à ministra das finanças, passando pelos membros da troika. Todos têm uma existência real e não me parece que o filme queira, nesse momento, instituir uma dicotomia entre o bom e o mau exemplo.

Essas figuras são interpretadas por actores profissionais...

Vamos chamar o actor que interpreta o papel de primeiro ministro para fazer a voz-off do galo. Esse momento do filme é o mais próximo da farsa. O episódio em questão parte de uma premissa que tem a ver com afrodisíacos e com os seus respectivos efeitos. É uma história que se relaciona com o poder, com a força do poder e com os seus limites. Acho que era impossível filmar isso sem mostrar que estamos no domínio das convenções.

Se há pouco falávamos de desejo de ficção, aqui parece-me haver um desejo tragicamente insultuoso.

Há vários momentos no filme, como no caso do julgamento, que tendem

para a tragédia. Talvez esse seja o momento mais explícito, dentre os episódios que tendem para a farsa. Ele corresponde a um universo de fábula que me parece ter relações com o poder, essencialmente masculino, e com a tragédia que decorre do facto desse poder afectar muita gente, embora seja transitório e irrisório. A transição entre o que há de mais íntimo ao nível da erecção e o modo como o poder determina politicamente a vida de uma comunidade, eis a tragédia no filme.

O segundo momento igualmente marcado, do ponto de vista da farsa, relaciona-se com outro poder: o do realizador.

Isso é um momento de *As Mil e Uma Noites* em que o realizador, que sou eu, aparece e, num certo sentido, comunga da crise. O processo de realização teve, de facto, momentos angustiantes. Nos projectos que, até aqui, desenvolvi com a mesma equipa, uma das coisas que fomos trabalhando foi a perda de controle. Nas *Mil e Uma Noites*, chegámos a um extremo. Sabíamos apenas que estávamos a rodar partes de um filme fantasma, coisas que poderíamos aproveitar ou não no final. Mas eram as regras. Como representar a realidade transformada pelas ferramentas da ficção, garantindo ao mesmo tempo que estas sejam evidentes, que toda a construção seja visível? Uma das coisas que me interessa ao fazer filmes é tentar não ocultar os dispositivos, atirar à cara do espectador uma estrutura, torná-la muito visível e, apesar disso, assegurar um investimento, mesmo emocional, no que está a ser mostrado. Uma das coisas que me obceca é, precisamente, como fazer coabitar estas duas dimensões, não esconder o artifício da construção e ao mesmo tempo fazer com que isso não impeça um relacionamento emocional com as personagens.

Essa carga emocional passa pelo modo como recorre à música que, sem medo, colocas numa relação enfática e empática com o espectador. A dada altura lê-se no filme “abaixo a ditadura cultural: música para todos”.

No que toca à música, tentámos que no filme houvesse de tudo: música clássica, contemporânea, medieval, pop dos anos 1980, heavy metal e punk, folclore... música para todos e todas as músicas. Este filme tem algo de aberrante, em termos industriais, que é manifesto na sua duração: três volumes que perfazem 7h37 na actual versão, embora a duração final possa ainda variar. Se tive a oportunidade de fazer um filme tão extenso e de filmar durante tanto tempo, deveria inventar um espaço onde pudessem existir matérias diferentes. Isto só foi possível por ter havido um efeito pós-*Tabu*, um filme que correu bem e nos ofereceu a possibilidade de ter um financiamento maior do que alguma vez tivemos. Portanto, se assim é, parece-me normal fazer um filme com três sessões, correspondentes a três longas metragens, apesar de

ser um só filme. Todo este processo foi singular porque a candidatura apresentada às entidades financiadoras, ao contrário do que é suposto, incluía um argumento que era apenas a simulação de um processo. O que foi financiado foi o processo, não o argumento. Deram-nos carta branca, havia só um dispositivo. Não aplicámos esse dinheiro na realização de um filme mais rico, mas investimos na possibilidade de filmar mais do que o inicialmente previsto. Isto originou um monstro. Mas um monstro que me parece constituir a justa medida das duas dimensões, dos dois objectivos a que me havia proposto. Construir algo que, em termos ficcionais, fosse tão rico quanto o livro *As Mil e Uma Noites*, com todas as suas bifurcações ficcionais, e que, ao mesmo tempo, fosse uma radiografia do estado de alma de uma comunidade, de um país, durante o período de um ano.

Diz-se a dada altura do filme que “só há um antídoto porque há um veneno”. Quais são aqui os reagentes?

A partir do momento em que recibes a suposta realidade, reages a ela. A informação mediática usa constantemente o argumento dos factos concretos, dos dados estatísticos. Mas, alguém que queira ver a realidade de outra maneira e combater as estatísticas, vai ver outras coisas. Parece-me que a ficção tem a possibilidade de assumir a realidade sem lhe impor uma visão redutora, mas conferindo-lhe uma ambiguidade que, não sendo confusão, acentua a complexidade do real. Há uns tempos, fui convidado para ser editor por um dia do jornal PÚBLICO. Propus a um conjunto de pessoas que prolongassem as notícias, assumindo que a partir do ponto em que escreveriam já não estaríamos no domínio da realidade, do que é a matéria jornalística ortodoxa, mas no campo do que poderia corresponder a uma continuação para o espaço dos leitores. Quando alguém lê uma notícia, por mais objectiva que pretenda ser, há sempre uma participação dos leitores que não podem deixar de investir sobre o que lêem ou vêem o seu imaginário. Cada leitor apropria-se da realidade projectando sobre ela uma carga ficcional. Se a realidade pode ser a mentira, uma espécie de processamento da realidade para proveito próprio, parece-me que o antídoto é a ficção. A ficção assumida como realidade paralela à realidade, mais honesta do que a falsa verdade.

Isto é uma espécie de cinema de campanha, já ensaiado em *Aquele Querido Mês de Agosto* ou em *Tabu*.

Exactamente. Mas desta vez foi levado a um ponto mais angustiante: o facto de durante seis meses estarmos a convocar toda uma equipa e toda uma estrutura para fazer um filme, sem saber sequer qual seria o papel da narradora. Tínhamos escolhido a actriz, mas não sabíamos se entraria ou não no filme. O mais angustiante foi a rodagem. Estáva-

mos a construir parcelas de um filme que não conseguíamos ver porque dependia de acontecimentos que ainda não tinham acontecido. **Xerazade aparece como a figura do artista. De certo modo, faz filmes. Qual pode ser, hoje, o papel de alguém que faz cinema, concretamente em Portugal?**

Fizemos este filme porque não podíamos deixar de o fazer. A realidade do país afectava-nos e era preciso contar as histórias deste tempo. Este filme tem um lado cruel, relacionado com o presente. Nunca me aproximei tanto da violência como neste filme, mas a realidade sobre a qual trabalhámos era já por si violenta. Não é um filme para crianças. Tenho uma filha de oito anos, a quem pretendo dedicá-lo. O que me interessa é ter vivido um período da história do meu país, à minha maneira, e ter tido a oportunidade de construir ficção a partir disso e, desse modo, constituir uma possibilidade de transmissão. Como um contador de histórias, gostaria de legar este filme à minha filha para que ela possa ter uma memória disto.

Queres dizer que *As Mil e Uma Noites* é o teu *NON* ou a *Vã Glória de Mandar*? Há semelhanças evidentes: a reflexão sobre o país, o narrador que morre ou vive ameaçado de morte, o facto dessas histórias serem para memória futura, dedicadas aos filhos.

Não sei se é o meu *NON*. O *NON* é um filme com uma ambição que se expande pelo tempo, assume uma relação com Portugal através do tempo e eu tenho uma relação concentrada porque trabalho durante um ano específico, passando de uma personagem a outra, de uma história a outra. A ambição de ter um filme que se relacione com o país e que possa existir numa escala maior do que é habitual, talvez seja um ponto em comum com o filme de Manoel de Oliveira. O que me interessa é poder continuar a contar histórias, mesmo a partir das crises. E *NON* também o faz. Esse filme tem uma relação com o modelo épico, sendo que é um épico ao contrário. Reúnem-se as condições de figuração do épico, relatando ao mesmo tempo acontecimentos que não fazem parte desse imaginário. Que todos os elementos surjam na sua espectacularidade, não para celebrar o destino grandioso de um país, mas para reafirmar a sua tragédia e a sua queda, isso é a inteligência daquele filme. É um dos pólos desse filme que transfere a imponentia figurativa não para aquilo que normalmente associamos ao épico - o passo em frente, a vitória, a afirmação -, mas para o contrário disso. Uma das coisas com que me debati nas *Mil e Uma Noites*, é que, reconhecendo que há momentos em que o filme é combativo e revoltado, pensei que pudesse ser ainda mais convulsivo. Quando o terminei, pareceu-me, como os filmes anteriores, relativamente melancólico. A derrota e a perda surgem de um modo triste e tranquilo.

O ano de todos os regressos

De Rossellini à *Guerra das Estrelas*, das *Cinquenta Sombras de Grey* a Robert Bresson, de Lucrecia Martel e Edward Snowden a *Mad Max* e Schwarzenegger, 2015 promete ser um ano rápido. Por Jorge Mourinha



Rossellini

A partir de finais de Março, dez filmes ocuparão em rotação o Nimas, em Lisboa, e o Teatro do Campo Alegre, no Porto

É obra: quando o número de espectadores que vão ao cinema em Portugal continua em queda, a dezena de distribuidoras activas no nosso país tem neste momento em carteira nada menos de duas centenas (!) de filmes para os próximos doze meses. Razão mais do que suficiente para tentar marcar já na agenda um roteiro possível do que vai acontecer.



Bresson

Integral do mestre francês na Cinemateca, em Fevereiro

E vale a pena reservar já data para o ciclo do mestre neo-realista Roberto Rossellini com que a Leopardo Filmes sucede a reposições de Ozu e Satyajit Ray. A partir de finais de Março, dez filmes ocuparão em rotação o Nimas, em Lisboa, e o Teatro do Campo Alegre, no Porto: *Roma Cidade Aberta* (1945), *Libertação* (1946), *Alemanha Ano Zero* (1948), *L'Amore* (1948), *Stromboli* (1950), *La Machina Amazzacattivi* (1952), *O Medo* (1954), *Viagem em Itália* (1954) e *India* (1959), e os 35 minutos de *La Forza e la Raggione*, uma entrevista ao chileno Salvador Allende realizada em 1971. É a mais “visível” das “operações especiais” que se anunciam para 2015, às quais se devem juntar, já em Fevereiro, a integral do mestre francês Robert Bresson na Cinemateca. Mais para a frente, anunciam-se igualmente os restauros de *Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (acompanhados pela estreia do seu “testamento” cinematográfico, *Se Eu Fosse Ladrão Roubava*). Rocha é, com Miguel Gomes e João Salaviza, o “ponta de lança” do cinema português para 2015, que contará também com Yvonne Kane, de Margarida Cardoso, e o novo documentário de Catarina Mourão, *A Toca do Lobo*. Até lá, 2015 arranca - como sempre - sob o signo dos Óscares, com os últimos títulos “em falta” para a cerimónia deste ano (a ter lugar a 22 de Fevereiro) a chegarem às salas durante as próximas semanas. Entre eles estão duas das favoritas ao galardão de melhor actriz - Julianne Moore por *O Meu Nome É Alice* (5 de Fevereiro) e Reese Witherspoon por *Livre* (26) - e o filme de Laura Poitras sobre Edward Snowden, *Citizenfour*, nomeado para o Óscar de documentário (a 12). E 2015 arranca também com os filmes que “falharam” as nomeações: a 5 *Um Ano Muito Violento*, com Oscar “Llewyn Davis” Isaac e Jessica Chastain numa Scorsesiania história de crime assinada por J. C. Chandor (*Quando Tudo Está Perdido*); a 26, *Olhos Grandes*, onde Tim Burton reencontra os argumentistas de *Ed Wood* para contar a história verídica da pintora Margaret Keane, com Amy

Adams e Christoph Waltz nos papéis principais; a 19 *Vício Intrínseco*, a adaptação de Thomas Pynchon por Paul Thomas Anderson, com Joaquin Phoenix e Josh Brolin. A 12, entretanto, já terá chegado a adaptação por Sam Taylor-Johnson do best-seller *As Cinquenta Sombras de Grey*, o primeiro dos “filmes-evento” que alimentam os grandes estúdios. Terá de se esperar por Dezembro para o maior deles todos - o retomar da saga da *Guerra das Estrelas*, agora entregue nas mãos de J. J. Abrams, com *O Despertar da Força*. Até lá, regressam 007 (*Spectre*, em Outubro, de novo com Daniel Craig e o realizador Sam Mendes), Schwarzenegger como Exterminador (*Terminator: Genisys*, em Julho), e Parque Jurássico com uma quarta aventura, *Mundo Jurássico* (Junho). Mais intrigante é a “ressurreição” de *Mad Max* pelo criador original, George Miller, sob os traços do britânico Tom Hardy (*Mad Max: Estrada da Fúria*, em Maio). Do lado do cinema de autor, com projectos em vários estados de avanço, anunciam-se para 2015 os regressos de cineastas demasiado raros como Paul Verhoeven (a rodar em França *Elle*, com Isabelle Huppert), Lucrecia Martel (*Zama*), Jerzy Skolimowski (*11 Minutes*), Andrzej Zulawski (*Cosmos*, produzido por Paulo Branco) ou Hou Hsiao-Hsien (*The Assassin*). Também com novos filmes este ano: Apichatpong Weerasethakul (*Love in Khon Kaen*), Abdellatif Kechiche (*La Blessure*, com Gérard Depardieu), Michael Haneke (*Flashmob*), Jia Zhangke (*Mountains May Depart*), Emir Kusturica (*On the Milky Road*, com Monica Bellucci), Abbas Kiarostami (ainda sem título e rodado na China), Philippe Garrel (*L'ombre des femmes*), Pedro Almodóvar (*Silencio*) ou Brillante Mendoza (*The Embroiderer*). A maioria deles deverão vir a lume a tempo de Cannes (Maio) ou Veneza (Setembro). Berlim, já na semana que vem, abre hostilidades com os novos de Werner Herzog (*Queen of the Desert*, com Nicole Kidman), Pablo Larraín (*El Club*) e Terrence Malick (*Knight of Cups*, com Christian Bale e Natalie Portman). Se estes serão alguns dos filmes que marcarão o ano de 2015, em Portugal veremos ainda algumas obras importantes de 2014. De Cannes, ainda aguardam estreia *Leviã* do russo Andrei Zvyagintsev, *Timbuktu* do maliano Abderrahmane Sissako, *As Maravilhas* da italiana Alice Rohrwacher ou *As Nuvens de Sils Maria* de Olivier Assayas, todos agendados para Março/Abril. De Veneza, ainda vamos ter (sem data) o Leão de Ouro *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* do sueco Roy Andersson ou *The Look of Silence* de Joshua Oppenheimer (a “sequela”/“complemento” de *O Acto de Matar*).

Escalada a adolescência



João Salaviza acaba de escalar a adolescência num estúdio de Paris: fechou *Montanha*, a sua primeira longa-metragem.

Vasco Câmara, em Paris

ar escência



Não há país em *Montanha* - isto é, não há Portugal como paisagem ou actualidade sociológica.

“Quando comecei a escrever o argumento, em 2009, logo a seguir a *Arena* [a curta-metragem de João Salaviza que recebeu Palma de Ouro em Cannes], quis, inicialmente, ter o Portugal da crise, do desemprego, da falta de esperança...”, conta o realizador. “Com a rotação, fui reescrevendo, e percebi que o ponto do filme é não existir país ou mundo para além das coisas cotidia-

nas. Não há país no sentido sociológico.”

Não se vêem telemóveis ou computadores em *Montanha*, primeira longa-metragem do realizador que vai estrear este ano. “Parece um filme antigo”. Parece. Soa. Ouve-se como...

Há uma sequência, a que estão a ser dados toques finais - mistura de som, num estúdio de Paris -, em que três corpos adolescentes num sofá, dois rapazes (um reconhecemos, é o Rodrigo Perdigão de *Rafa*; o outro é o protagonista, David Mourato, que vem directamente do Infatado

para o cinema português) e uma rapariga, a Paulinha (Cheyenne Rodrigues), flutuam numa espécie de absoluto. Vêem um filme na televisão, divertem-se, aborrecem-se, ficam com sono. Eis um trio num cume de languidez.

Inútil indagar, procurar a referência daquilo que estão a ver: o som que se ouve é de um filme que não existe, Salaviza fabricou-o com as imagens de um programa antigo de TV e música de Lopes Graça. Soa a antigo, como num filme dos anos 50. É uma hipótese de banda sonora para *Montanha*, coisa que o realizador

diz continuar a não ser capaz de fazer: música para (os seus) filmes. “Acho que não há espaço, há o risco de isso poder ser sempre interpretado como um determinado discurso do realizador sobre uma determinada cena.” O máximo que acontece é a música sair do interior da sequência, dos quartos, das casas, e as personagens encontrarem-na nas suas deambulações - mas haverá uma primeira vez para uma canção de Norberto Lobo no genérico final.

Voltando a esse momento a três: mesmo se não se anda à procura de referências, há um eco que se ►

“As cenas de interiores parecem-me sempre ser coisas em suspensão, como o lado sensorial da adolescência”



FRANÇOIS GUILLOT/AFP

senti que devia estar mas é a sair com eles e a beber copos.” A rodagem foi interrompida, para reequacionar tudo.

Salaviza assume que as suas ficções são alibis para seguir os protagonistas - para estar perto de David, por exemplo, para o cheirar, estar perto do narcisismo desse corpo (David dizia na rodagem que estar ali como actor não lhe servia de nada, não era nada de especial, tudo lhe era facilimo de fazer; João nota: “Era como filmar um cão: ele está sempre a existir e não se transforma para o filme”).

Mas porque é necessário erigir um pilar que sustente o edifício, o realizador construiu a história de um rapaz que vive com o avô, cuja morte aliás é iminente, e do seu reencontro com a mãe (Maria João Pinto). Um e outro não vivem juntos (Carloto Cotta, depois de *Arena*, regressa numa cena como ex-marido da mãe do miúdo).

“Está-me a parecer mais claro porque é que os filme servem: a história da intimidade. Ninguém sabe como um casal antes se beijava. Isso desapareceu. A história oficial não deixou espaço para que a intimidade sobrevivesse. A pintura, a literatura, o cinema permitem-nos perceber como é que era essa história, como é que eram os gestos mais simples, pousar um copo no chão ou fazer xixi: pequenos gestos que são a expressão de uma coisa enorme. Cada vez mais o que me interessa é filmar a intimidade. Tudo o que acontece dentro de casa”, diz o realizador.

“O meu gosto de filmar com não-actores tem a ver com isso: o cinema pode ser um dos momentos em que se consegue que alguém seja ele próprio. Filmar - senti isso aqui e no *Rafa* [Urso de Ouro da curta-metragem em Berlim 2012] - é uma relação muito próxima com a verdade, a intimidade, com a possibilidade de chegar a esse lugar. Os grandes actores foram sempre eles próprios: o [Marlon] Brando, o [John] Wayne, a Isabel Ruth. São grandes porque são eles próprios. Há uma construção de ficção, mas há também vestígios das pessoas. O filme faz-se para chegar a esses pequenos momentos. A ficção permite-me reconstruir um espaço para as coisas emergirem. Só consegui chegar a esses espaços com o David porque entre nós existia um compromisso que era fazer um filme”.

Os últimos adolescentes

Porquê o título, *Montanha*? *Montanha* é isso: escalar a adolescência - Salaviza diz que ainda não se consegue desembaraçar do tema, não vai ficar por aqui. O filme passa-se muito nas alturas, no oitavo andar de um edifício, no bairro dos Olivais, em Lisboa. “É a suspensão do tempo e do espaço. As cenas de interiores parecem-me sempre ser coisas em suspensão, como o lado sensorial da adolescência” - há sempre a passagem, nos seus filmes, do interior para o exterior, como um teste final, uma prova olímpica, uma possibilidade abertura que se pode revelar, afinal, horizonte de fechamento. “O



FABRIZIO BENSCH/REUTERS

ouve, um fulgor que se acende, quando Salaviza conta que andou a ver *Fúria de Viver* (1955), de Nicholas Ray. A personagem interpretada por David Mourato “não é inspirada no James Dean, mas há semelhanças físicas, é um tipo bonito a quem corre tudo mal, um tipo que, mais do que interagir com o mundo, deambula por ele, pelos seus tempos e lugares”. É um tipo - e basta confirmar nas anteriores curtas do realizador - roído por uma angústia que está para além de questões e problemas concretos. “Uma coisa de que me apercebi na montagem é que ele está sempre a perder coisas. Há imensas cenas em que ele acaba sozinho...”, nota o realizador.

A história da intimidade

Este filme a três não era o que estava escrito no argumento, esse que “sobreviveu mais ou menos uma semana” de rodagem. “Há sempre improvisação nos meus filmes, há sempre realidade, mas foi ao fim de uma semana de rodagem que encontrei essa relação entre as três personagens: os três actores”, David, Cheyenne, Rodrigo, “tinham saído à noite, havia uma energia grande,

À esquerda, Cannes e Berlim, Palma de Ouro e Urso de Ouro para *Arena* e *Rafa*; à direita: em Lisboa como miúdo do bairro, nostalgia que vive no seu cinema





ENRIC VIVES RUBIO

“A história oficial não deixou espaço para que a intimidade sobrevivesse. A pintura, a literatura, o cinema permitem-nos perceber como é que era essa história, como é que eram os gestos mais simples”

título, tal como a música, não é vinculativo. Não se impõe.”

Montanha era para se passar no Bairro de Alvalade, em Lisboa, onde Salaviza cresceu, onde terá experimentado os últimos momentos de vida de bairro numa cidade - digamos que o seu cinema procura vestígios de um mundo, de uma intimidade, de uma fisicalidade, já desaparecidos, alimenta-se da nostalgia de um miúdo de bairro, e quando se sabe que foi ali que o Cinema Novo floresceu, quando Lisboa se estendia, não surpreende que *Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1963 e 1966), sejam títulos míticos para o realizador de 30 anos.

Não é Alvalade que fica gravado na memória de *Montanha*, é a arquitectura dos Olivais, que para Salaviza foi um receptáculo onde se transcendiam as classes - fala de uma sequência do filme em que coloca os protagonistas no que sobra hoje daquilo que para uma geração foi uma espécie de Monument Valley da utopia da vida de bairro: as Piscinas dos Olivais. Como se ali, tivessem vivido os últimos adolescentes que experimentaram isso de andar sem telemóvel, isso de atravessar a rua para ir tocar à campainha do prédio de um amigo ou isso de fazer uma declaração de amor. O cinema de Salaviza situa-se num plano de memória e faz-se de um “encontro tácito” entre aquilo que foi a sua adolescência e aquilo que é a adolescência dos corpos com quem trabalha. “Filmámos uma cena de declaração de amor. Como se fazia nos anos 50. O David dizia-me: ‘Mas hoje mandaria primeiro uma mensagem de telemóvel a ver se havia abertura da parte dela’. Filmar um ecrã de iPhone? É desinteressante. Se calhar ainda há uma incapacidade do cinema em lidar com a tecnologia, com esse lado virtual. Respondi-lhe logo: não ia filmar telemóveis.”

SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL



TEATRO
3 A 8 FEV
EXCEPTO SÁBADO
A SÉRIO?
SOLO ACOMPANHADO
COM DEAD COMBO E
ANTÓNIO JORGE GONÇALVES
M/12

VISITAS GUIADAS
7 FEV E 7 MAR



DANÇA
6 A 14 FEV
RETROSPECTIVA
COMPANHIA
OLGA RORIZ



6 E 7 FEV
A CIDADE
M/12
13 E 14 FEV
PETS
M/12



MÚSICA
16 FEV
13º FESTIVAL
DA ESML
M/6

TEATRO
19 A 22,
27 E 28 FEV
OS BELOS DIAS
DE ARANJUEZ
DE PETER HANDKE
M/14

MÚSICA
20 E 21 FEV
PEDRO BURMESTER
E QUARTETO DE CORDAS
DE MATOSINHOS
M/6
MAIS NOVOS
21 FEV

TEATRO
25 FEV
A 1 MAR
PORTUGAL,
MEU REMORSO
ANA NAVE
E JOÃO REIS
M/12



WWW.TEATROSAOLUIZ.PT

BILHETES À VENDA EM WWW.TEATROSAOLUIZ.PT,
WWW.BILHETEIRAONLINE.PT E ADERENTES;
BILHETEIRA DAS 13H ÀS 20H; TEL: 213 257 650;
BILHETEIRA@TEATROSAOLUIZ.PT

BILHETES A €5
PARA MENORES
DE 30 ANOS.



EGEAC

Cambridge, Reino Unido, finais dos anos 1970. Sentados à volta da mesa de jantar estão Stephen Hawking, numa cadeira de rodas, a sua mulher Jane e um convidado. Hawking tem dificuldade em falar e Jane vai “traduzindo” algumas das suas palavras. E, quando o cientista se engasga a engolir umas ervilhas, ela aproveita para descrever ao convidado o trabalho do seu marido. com ervilhas e batatas cozidas.

Num ápice, esta linguista especializada na poesia espanhola da Idade Média explica-nos as dificuldades com que se defrontam os especialistas que tentam unificar as ervilhas (as partículas subatómicas) e as batatas (os corpos celestes) numa “teoria de tudo” – ou seja, reconciliar as leis da física quântica com as da relatividade de Einstein. Uma espectacular aula-relâmpago, feita por uma mulher que, anos antes, nunca teria imaginado que viria um dia a interessar-se pelas grandes questões da física.

Na passada semana, Jane Hawking, ex-mulher do brilhante físico, esteve em Lisboa para apresentar à imprensa o filme *A teoria de tudo* (realizado por James Marsh), que retrata os 25 anos do seu casamento com Stephen Hawking e foi nomeado para os Óscares. A propósito da cena das ervilhas e das batatas, perguntámos-lhe até que ponto

tinha conseguido perceber a investigação do seu marido ao longo dos anos. “De facto, percebia muito pouco”, respondeu-nos. “O céu fascinava-me, mas em termos poéticos mais do que científicos. Mas ele descrevia-me sempre, em imagens, o trabalho que fazia.”

Muito cedo, Stephen Hawking decidiu que queria estudar o tempo. E hoje, décadas depois, permanece convicto de que viajar no tempo é teoricamente possível. Porém, mesmo que o seja, a tecnologia que permitirá fazê-lo provavelmente não estará ao alcance dos seres humanos num futuro remotamente próximo.

Mas como no cinema tudo é possível, o filme foi, para Stephen Hawking, um incrível rebobinar da fita do seu tempo pessoal.

25 anos em duas horas

Quando assistiu pela primeira vez ao visionamento de *A teoria de tudo*, Hawking foi literalmente transportado para o passado: sentiu que era ele quem fazia dele próprio na tela. A sua identificação com o actor Eddie Redmayne foi tal que Hawking foi outra vez jovem, falador, correndo atrasado para uma aula de cosmologia na Universidade de Cambridge ou participando em regatas com os colegas.

“Stephen ficou muito perturbado, era tudo tão real”, diz Jane, cujo livro *Viagem ao Infinito - A Extraordinária História de Jane e Stephen Ha-*

wking (publicado em Portugal pela Marcador) deu origem ao filme estreado esta semana em Portugal. E acrescenta: “Também me revi totalmente na personagem interpretada por Felicity Jones. A interpretação dela é incrível.”

O filme permite descobrir o mais famoso cientista do mundo desde Albert Einstein – uma espécie de rock-star da ciência, como dizem alguns – na sua vida pessoal, enquanto filho, marido, pai, amigo. Mas essa máquina do tempo também nos leva para os anos em que Stephen Hawking ainda era um estudante como muitos outros, com toda a sua vida, física e intelectual, pela frente.

Hawking, que tinha chegado a Cambridge em 1962 para fazer um doutoramento em cosmologia, não se mostrava então particularmente empenhado em estudar. Mas já era reconhecido como uma mente fora de série: uma cena no filme mostra como, tendo acordado tardíssimo, Hawking consegue resolver num instante uma série de problemas de física particularmente difíceis.

A vida parece correr-lhe muito bem em todos os planos: suscita a admiração do seu eminente professor, conhece e apaixona-se por Jane Wilde, que estuda na mesma universidade. Porém, já se nota nele qualquer coisa de errado – uma certa fraqueza no andar, a mão que treme quando escreve intermináveis fórmulas matemáticas no quadro,

Stephen Hawking tem 73 anos e a sua doença continua a progredir – ao ponto que os seus médicos receiam que a sua mente brilhante fique “presa” dentro da sua cabeça

os dedos que ficam “congelados” em estranhas posições.

Hawking parece suspeitar que algo se passa, mas deixa correr os meses. Até que, em 1965, os seus sintomas se tornam impossíveis de ignorar e acontece o cataclismo: aos 21 anos, é-lhe diagnosticada uma doença degenerativa, progressiva e sem cura, que afecta os nervos que controlam os movimentos voluntários dos seus músculos. Chama-se esclerose lateral amiotrófica e é a mesma doença que vitimou, em 1941, o célebre jogador norte-americano de beisebol Lou Gehrig.

O filme permite descobrir o mais famoso cientista do mundo desde Albert Einstein – uma espécie de rock-star da ciência, como dizem alguns – na sua vida pessoal, enquanto filho, marido, pai, amigo

Ana Gerschenfeld

Stephen Hawking, o cientista vivo mais famoso do mundo, acredita nas viagens no tempo. Porém, a ser possível, ainda não existe tecnologia para o fazer. Excepto no cinema.



A vida de Stephen rebob

No hospital, o médico dá a Hawking dois anos de vida, em condições crescentes de incapacidade motora. Um cenário de pesadelo que o irá deixando sem conseguir andar, falar, engolir, respirar.

Nos dias que se seguem, Hawking fecha-se no quarto da residência universitária, recusa ver os amigos, diz a Jane que já não casam. Diz que não tem tempo para nada mais a não ser resolver importantes questões de física fundamental antes de morrer. Ironia das ironias: já decidira que o tema da sua tese seria o tempo. Mas Jane não cede ao desespero: “Acha-va que ele era brilhante”, explica. “E nesse momento, senti que a minha missão na vida era ajudá-lo a realizar essa promessa.” Casam nesse mesmo ano.

Tempo, Big Bang e buracos negros

Nos anos que se seguem, Hawking doutora-se com uma tese sobre os inícios do Universo, começa a estudar os buracos negros - que, na altura, eram estranhos e incompreensíveis “monstros” cósmicos -, torna-se famoso no meio científico quando postula que os buracos negros, que até aí se pensava que “engoliam” tudo o que caía dentro deles, incluindo a própria luz, afinal emitem uma radiação, baptizada “radiação de Hawking” (cuja existência ainda hoje não foi comprovada pela observação) e torna-se numa celebridade mundial junto do grande público com o seu livro *Uma Breve História do Tempo*, que vende dezenas de milhões de exemplares e é traduzido em dezenas de línguas.

E Jane? Cuida da casa, dos filhos e do marido - e escreve. “Viajava no tempo à minha maneira. O que escrevi permitiu-me dizer o que tinha a dizer. E foi graças a isso que consegui continuar a viver.” Um primeiro livro de memórias será publicado em 1999, onde faz revelações sobre a deterioração do seu casamento.

Jane e Stephen Hawking divorciaram-se em 1995 e só muito recentemente se reconciliaram. *Viagem ao Infinito* foi publicado em 2007. O filme é fiel ao livro? “O filme comprime 25 anos em apenas duas horas. Por isso, não entra no lado escuro da nossa vida, como o livro, que vai muito mais ao pormenor”, frisa Jane. “Para mim, aqueles anos foram de completa exaustão, de desespero. Isso não transparece no ecrã. O filme é mais uma celebração da nossa vida juntos.”

Um dos diferendos que Stephen e Jane Hawking tiveram desde o início da sua relação diz respeito à religião: ela sempre foi crente e ele um ateu declarado. No filme, o casal tem conversas à volta do tema, mas a religião não parece tê-los separado.

“A minha fé foi o rochedo que me deu a força de cumprir a missão que me tinha proposto [em relação ao meu marido]”, diz Jane. “Stephen respeitava a minha fé, não era um ateu agressivo - e eu, pelo meu lado, não o tentava converter, a minha fé é algo de muito pessoal.” Contudo, com o passar do tempo, ele tornarse-ia mais provocador face à religião - “e difícil de suportar”, acrescenta Jane.

“Stephen foi sempre um cientista absolutamente racional. Mas também percebi que ele tinha boas razões para não ser crente: alguém que é diagnosticado com uma doença tremenda aos 21 anos não consegue acreditar num deus bom.”

Voz de robô

Hoje, Stephen Hawking tem 73 anos e a sua doença continua a progredir - ao ponto que os seus médicos receiam que a sua mente brilhante fique “presa” dentro da sua cabeça, incapaz de comunicar, nem pelo mais leve movimento, com o exterior. Uma situação muito semelhante à da chamada “síndrome de encarceramento” (*locked-in syndrome*) que atinge certos doentes que parecem estar em coma.

Quando, em 1985, Hawking deixou de conseguir falar - na sequência de uma traqueotomia que lhe salvou a vida -, o mundo já tinha acordado para os computadores pessoais. Foi assim que ele pôde continuar a comunicar, através de uma voz sintética, registando primeiro os seus pensamentos num computador ao clicar num botão com os dedos que ainda conseguia mexer.

Actualmente, já só consegue controlar um derradeiro músculo - da bochecha - e é através de um sensor de movimento ligado a esse músculo que continua a partilhar as suas descobertas com o mundo. Todavia, os avanços tecnológicos dos últimos anos com doentes paralisados por lesões da espinal medula permitem esperar que, quando mesmo esse gesto subtil desaparecer, seja possível ir “ler” certos sinais eléctricos, directamente no cérebro de Hawking, para que possa continuar a dizer o que pensa.

Como é que Hawking conseguiu sobreviver tantos anos a uma doença que, ao que tudo indicava, lhe tiraria a vida em poucos anos? Acontece que padece de uma forma de evolução extremamente lenta de esclerose lateral amiotrófica.

“Stephen ainda é vivo e é provavelmente o maior cientista vivo”, diz Jane. “Acredito que esse foi o maior milagre da nossa vida.”

Ver crítica de filme pág. 38 e segs.

inada por Jane

GRANDE PRÉMIO DE TEATRO PORTUGUÊS 2015

SOCIEDADE PORTUGUESA DE AUTORES / TEATRO ABERTO



Entrega de obras concorrentes até
27 de Fevereiro de 2015

Regulamento do concurso disponível em
www.spautores.pt e www.teatroaberto.com

90 anos
TEATRO ABERTO
SPAUTORES

TEMPORADA 2015
/
DESTAQUES
JANEIRO
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO
WWW.TEATROMUNICIPALDOPORTO.PT



TEATRO
SÁB 31 JAN / 21H30

**NA
SOLIDÃO
DOS
CAMPOS
DE
ALGODÃO**

MARIA JOÃO LUÍS, RITA BLANCO
E MARCELO URGEGHE
TEATRO DA TERRA

GRANDE AUDITÓRIO TM RIVOLI
7,50 EUR • M/12

MÚSICA
SÁB 31 JAN / 23H30

UNDERSTAGE
/ STURQEN

SUB PALCO TM RIVOLI
5,00 EUR C / 1 BEBIDA • M/12



Teatro Municipal do Porto
Rivoli ● Campo Alegre

9389

Porto.



Vulnicura
Björk
One Little Indian



O universo pode esperar, é a hora do diário íntimo de Björk

Nos últimos anos a islandesa concentrou-se no mundo exterior. No novo álbum, *Vulnicura* vira-se para si própria.

**Vítor
Belanciano**



Ainda há semanas quando entrevistávamos Noah Lennox (Panda Bear) este nos dizia que só no final do processo de feitura de cada disco, vai tomando consciência sobre o que o motivara e o que está por detrás de determinada criação.

A semana passada, em entrevista à publicação *Pitchfork*, a islandesa Björk dizia qualquer coisa de idêntico, expondo que só no final do processo foi tendo percepção que acabara de gerar um disco confessional, como se as canções de *Vulnicura*, assim se chama o álbum, funcionassem como uma espécie de diário.

Em 2007, numa outra entrevista, desta vez ao veterano Robert Wyatt, velho conhecido e colaborador de Björk, este dizia-nos que existem momentos em que existe a pulsão

de criar discos à volta do estado do mundo e outros em que só consegue tratar dos frágeis mecanismos que suportam as relações humanas.

“Há momentos em que não conseguimos, ou não sabemos, como nos relacionar com o resto do mundo”, dizia-nos. “Por exemplo, quando perdemos algo que sempre considerámos como fazendo parte da nossa vida. Quando nos separamos de alguém que fez parte da nossa vida, por exemplo, há uma mudança que não pode ser colmatada. Temos que nos adaptar à perda e nesses momentos o resto do mundo não conta.”

Dir-se-ia que Björk terá passado por uma situação semelhante. Depois de nos últimos álbuns se ter centrado nas relações entre natureza e tecnologia, eis que se vira para si própria, interrogando as estruturas que sustentam as relações hu-

manas, sejam elas familiares ou amorosas, no contexto da dissolução da sua ligação de cerca de dez anos com o artista plástico Matthew Barney, da qual viria a resultar uma filha, Isadora.

É uma obra bem mais pessoal do que os três anteriores registos, que funcionavam como projectos globais. Não significa que *Vulnicura* não o venha a ser, mas é mais um álbum clássico e menos um ponto de partida, como *Biophilia* (2011), no sentido de activar outros desenvolvimentos artísticos.

As letras reflectem esse maior recolhimento, parecendo reflectir estados de alma relacionais. Não são interpelações acerca da ciência, da natureza ou da tecnologia, por exemplo.

Nesse sentido é uma obra que se aproxima mais de *Vespertine* (2001), um disco doméstico, de poesia digi-



Depois de nos últimos álbuns se ter centrado nas relações entre natureza e tecnologia, eis que se vira para si própria, interrogando as estruturas que sustentam as relações humanas

lhe é impossível trabalhar só. Assegura que essa costela lhe vem do pai, antigo líder sindical, nela existindo espaço para a reflexão pessoal e para a troca. Não espanta que tenha dito que ter encontrado Alejandro Gherzi, nascido na Venezuela, de 24 anos, mais conhecido por Arca, tenha sido determinante. Foi o jovem músico e produtor, agora a residir em Londres, que a procurou.

Numa conversa com a revista francesa *Les Inrockuptibles* disse que se encontraram há ano e meio, na Islândia, ainda antes de ela ter ouvido o seu trabalho com FKA Twigs, Kanye West ou Kelela e muito menos o seu álbum a solo do ano passado, *Xen*.

Ela afirma que, apesar da grande diferença de idades, são como almas gémeas, emocionalmente e musicalmente, e que ele conhece bem melhor o seu trabalho do que ela própria. A verdade é que estava num certo impasse criativo e ele ajudou-a. Num par de meses, na Islândia, completaram o álbum.

Há dias, Arca, veio a público dizer que foi depois de trabalhar com ela que ganhou coragem para criar o seu próprio álbum, sem qualquer tipo de compromisso, a não ser com a sua arte.

Existem alguns pontos de contacto com o trabalho que ele fez com FKA Twigs - até no design visual do disco - mas muito menos do que seria de esperar, com o envolvimento sonoro restringido ao mínimo, orquestrações e motivos digitais voando no espaço, rodeando a excelente performance vocal.

É um álbum de detalhes sonoros e líricos, com os arranjos dramáticos a atribuírem ao todo uma qualidade emocional. Em canções como *Family*, por entre batidas marciais, ouvimo-la cantar “*is there a place where i can pay respects for the death of my family?*”, terminando com “*love will*

keep us safe from death”, numa das muitas canções que parecem resultar num misto de interrogação, vulnerabilidade e superação da dor.

Quando se soube que Arca e o inglês Bobby Krlic, ou seja The Haxan Cloak (este último apenas na mistura final do disco) tinham estado a trabalhar com a islandesa, antecipámos que poderia ser um álbum de canções retorcidas, viscosas e metalizadas, possuídas por grande sentido de experimentação.

Não está longe disso. Mas mesmo assim ficámos surpresos, até porque a presença de Arca é mais subtil do que se poderia supor (vale a pena ouvir a excelente banda-sonora para um desfile de moda, intitulada *Sheep*, que lançou a semana passada na Internet) e essencialmente porque o todo resulta numa obra mais inteligível e transparente do que os anteriores álbuns *Biophilia* (2011), *Volta* (2006) ou *Medulla* (2004).

Um canto só seu

A veia exploratória contínua presente, mas ao serviço de processos de composição bem mais tradicionais. Ao contrário da larga maioria dos músicos oriundos da pop, a islandesa foi aprofundado e radicalizando o seu trabalho, para desagrado de alguns dos admiradores da década de 1990 que se reviam na pop mais convencional de *Debut* (1993), *Post* (1995) ou *Homogenic* (1997).

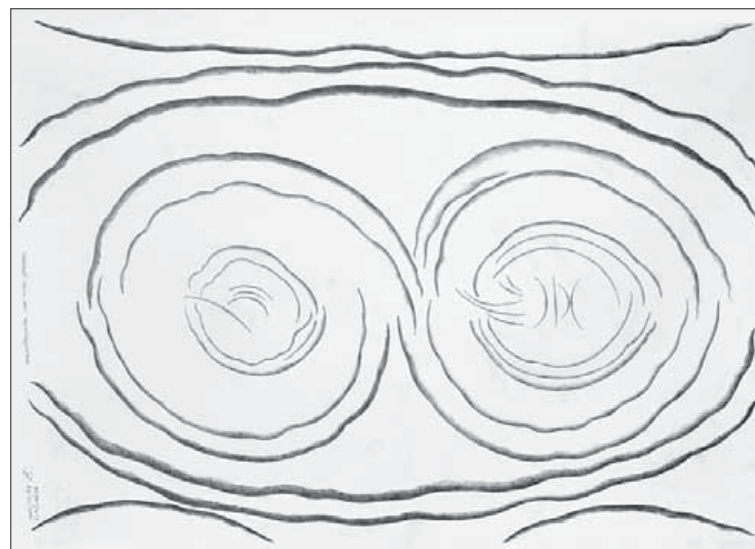
A Björk de 2015 é alguém que tem um canto só seu. Percebe-se ouvindo algumas das baladas mais afectuosas deste disco - como a canção inicial *Stonemilker* ou *Atom dance*, que conta com a prestação vocal de Antony - que lhe seria relativamente fácil compor temas de maior apelo popular, mas nitidamente isso já não a satisfaz hoje em dia.

As circunstâncias da edição do novo álbum, dois meses antes do previsto, são conhecidas. Há duas semanas ficámos a saber que pretendia lançar o álbum em Março para coincidir com os seus 50 anos de idade e com a retrospectiva de que irá ser alvo no Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque (MoMA). O facto de o disco ter ido parar ilegalmente à Internet fê-la mudar de ideias e aí está o nono álbum de originais, para já apenas em edição digital - o CD ou o vinil só em Março.

Nas primeiras declarações acerca do álbum, efectuadas através das redes sociais, não existiu nenhum comentário ao sucedido.

Faz sentido. Ela deseja que a forma como o álbum foi lançado não acabe por gerar mais interesse do que a obra em si, como tem sido norma nos últimos anos com muitos músicos de nomeada. Não tem que se preocupar, porque *Vulnicura* é magnífico, feito de ambientes serenos, quase solenes, e uma arquitectura ambiental onde as orquestrações sobressaem por entre climas digitais metalizados.

É obra revigorante, de climas futuristas, mas profundamente humana, sem concessões ao imediatismo. Magnífico.



ALBERTO CARNEIRO ÁRVORES, FLORES E FRUTOS DO MEU JARDIM DESENHOS E ESCULTURAS

curadoria: Catarina Rosendo

Exposição: até dia 21 de Fevereiro de 2015

Horário: de quarta-feira a sábado, das 15h00 às 20h00 (excepto feriados)

fundação carmona e costa

Edifício Soeiro Pereira Gomes (antigo edifício da Bolsa Nova de Lisboa)
Rua Soeiro Pereira Gomes, Lte 1-6.ºA/C, 1600-196 Lisboa
(Bairro do Rego / Bairro Santos) | Tel. + 351 217 803 003 / 4
www.fundacaocarmonaecosta.pt

Parque de estacionamento mais próximo: Hotel Sana
Metro: Sete Rios / Praça de Espanha / Cidade Universitária | Autocarro: 31



TNSJ
TEATRO NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

**Teatro Nacional
São João**
5-22
Fev
2015

de **TENNESSEE
WILLIAMS**

GATA

em **TELHADO
de ZINCO
QUENTE**
ARTISTAS UNIDOS

encenação **Jorge Silva Melo**
com
Catarina Wallenstein, Rúben Gomes,
Américo Silva, Isabel Muñoz Cardoso,
João Meireles, João Vaz, Tiago Matias,
Vânia Rodrigues, Rafael Barreto,
Inês Laranjeira e Margarida Correia
tradução **Helena Briga Nogueira**
cenografia e figurinos **Rita Lopes Alves**
luz **Pedro Domingos**
som **André Pires**
produção executiva **João Meireles,
João Chicó**
coprodução **Artistas Unidos,
Teatro Viriato, Fundação Centro
Cultural de Belém, TNSJ**
apoio **Centro Cultural do Cartaxo**
dur. aprox. **1:50**
M/12 anos

www.tnsj.pt
LINHA VERDE 800100850

João
Bonifácio

Há exactamente seis
pessoas que gostam
das canções de Nuno
Prata - o que é um
crime. Precisamos
de mais, muitas
mais.

A estrela renitente

**Prata
apresenta
ao vivo o seu
mais recente,
terceiro,
homónimo e
delicioso
álbum –
lançado
em Novembro
do ano
passado**



Quando aventamos a hipótese de haver, ao redor do seu nome, um pequeno culto, Nuno Prata torce o nariz, franze os lábios e responde: “Não sei se esse culto existe, para ser sincero”.

Estou a mentir: não faço ideia de ele torceu o nariz ou franziu os lábios, porque falámos por telefone. A resposta é verdadeira, contudo. Bem, como a *punchline*, entregueada com humor: “O meu culto deve ser de umas seis pessoas. Conheço-as todas pelos nomes”.

Pelo que é em nome da reputação deste jornal, cujo cuidado com os factos é famoso e vem de longe, que fazemos o seguinte apelo: pelo menos sete de vós têm de se deslocar hoje à Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, onde Prata apresenta o seu mais recente, terceiro, homónimo e delicioso álbum – lançado em Novembro do ano passado, mas ainda não teve direito a concertos de apresentação. Sete hoje na ZDB, ok? E sete na FNAC de Leiria amanhã. Outras tantas seis dias depois, na FNAC do NorteShopping, no Porto. E mais sete na Casa da Guitarra, também na mui nobre e invicta, dia 14. E dia 19, no Teatro Municipal de Bragança, sete de novo. No dia seguinte, no Club Vila Real da

cidade homónima, já sabem: sete pessoas pelo menos. E por aí fora, a cada concerto de Nuno Prata.

É o mínimo que merece o antigo baixista dos Ornatos Violeta, até porque só faz discos de quatro em quatro anos. É assim, diz porque não está “ligado à indústria”. *Todos Os Dias Fosse Estes/Outros*, a estreia, de 2006 “foi uma edição de autor apoiado pela Turbina, associação aqui do Porto que ainda trata dos meus concertos. Foi o último recurso para gravar o disco, já que eu não conseguia editá-lo sozinho”. *Deve Haver*, de 2010, a que Prata chama “o do meio”, como se de um filho birrento se tratasse, “foi quase da mesma maneira - tive um pouco mais de recursos, gravei no estúdio do Helder Gonçalves e o disco foi editado com mais capacidade de edição e promoção por ter sido lançado numa etiqueta da Valentim de Carvalho, mas também investi financeiramente no disco”.

De modo que para este disco Prata “nem sequer” procurou “agentes nem editoras”. Um amigo, “ao ouvir algumas canções, insistiu que me candidatasse à fundação GDA [que cuida dos direitos dos artistas]”. Por via das dúvidas, Prata fez o disco “a contar com não ter apoios”. Gravou-o numa sala que tem no Porto, onde



B Fachada costuma dizer a Prata que este “apareceu antes do tempo”, isto é: que quando lançou o seu disco de estreia ainda não regressara a vontade de cantar em português

ensaia, com o seu trio. A única participação extra é a de Manuel Cruz, antigo vocalista dos Ornatos, “que era o inquilino da sala onde estou, num andar de escritórios. E então vamo-nos encontrado e ele cantou numa”.

Por sorte, Prata obteve o apoio e agora temos uma dúzia de refrões imaculados, canções feitas de quase

nada, uma guitarra, a voz, um baixo, umas percussões, que ecoam - por alguma razão - uma certa herança de Sérgio Godinho. Talvez por causa da dicção particular de Prata, que enfia sílabas onde não esperamos.

“A ideia”, conta, “era fazer uma coisa muito simples. Porque gosto das coisas assim. O Nico [Tricot, comparsa musical e metade da dupla que acompanha Prata ao vivo] tem uma bateria; mas era mais simples montar aqui só um timbalão e uma tarola que ele não precisasse e foi isso que usámos”. Vai andando sobre as águas, a primeira música do disco, que escolheu para fazer o vídeo e apresentar o álbum, “tem umas percussões muito simples, um ovo tipo maraca. É assim que faço canções”.

Sem feito

Assim: com um assobio em *Às voltas*, uma melódica na magnífica *Simplemente* é isso, e palmas a fazerem de percussão; ou um ukelele e uns xilofones em *A minha inveja*. “Os instrumentos que uso”, explica, “são muito rudimentares: guitarra, voz, ukelele”. Uma parte do charme do disco reside, aliás, na simplicidade e particularidade dos sons: “um tecladozinho electrónico da Yamaha, muito simples, um harmónio, um órgão a pedais com fole”.

Se Prata “fosse um gajo mais expedito”, diz, “talvez o disco tivesse saído um ano antes”. Como não é, a sua produção vai “saindo conforme calha”, o que não é o ideal para um músico, mas que “já foi mais frustrante” de aceitar: “Acabei por habituar-me a isto”, diz, como quem encolha os ombros perante o que não pode mudar.

Nem sempre foi assim: em 2006, quando lançou *Deve Haver* pela Valentim, achou “que, com um produtor e um estúdio a sério, uma editora por trás, isso seria um passo para subir”. Mas não: os resultados de mercado foram fracos, acabou por não ter muitos concertos e “a coisa acabou por esmorecer”. Por coisa entenda-se: o interesse da indústria. Agora, com o primeiro? Com o primeiro doeu. “Quando tinha as canções para o primeiro disco fiquei frustrado porque achei que aquilo merecia outra atenção.

O primeiro encontro de Prata com o público foi atrás de uma guitarra-baixo, a bordo dos Ornatos Violeta. Nessa altura não lhe dava para compor: “O Manel [Cruz] assumia o capítulo da composição, muito porque sempre que o gajo fazia uma canção ela era incrível. Sentíamo-nos todos um bocado inferiores. Até que chegou a uma fase em que o Manel estava cansado de fazer sempre tudo e começou a motivar o pessoal para mostrar as ideias e isso ajudou a que eu assumisse as minhas canções”.

Depois veio um elemento que mudou tudo: a idade. “Nós éramos muito unidos desde putos; e passa algum tempo, começas a crescer e já não vêm todos tudo da mesma maneira como antes”. Antes, as canções de Manuel Cruz diziam “as coisas que [Prata] pensava”; depois “continuavam a dizer coisa que [Pra-

ta] pensava”, mas “havia coisas que não dizia e só eu poderia dizer”. Foi quando Prata começou a mostrar as suas canções, que foram bem recebidas pela banda. Nessa altura os Ornatos estavam a acabar e nenhuma das canções em que Prata andava a trabalhar saiu pela banda. Ficou para o que viria a ser a sua obra a solo, que diz dever a Manuel Cruz, cuja energia diz ser contagiante.

Pois é: já lá vai uma década. Em Janeiro 2004, Prata começou a tocar as suas canções (já então com Nico Tricot). Gravou uma maquete, andou por aí com ela, “à procura de interesse em edição e agenciamento”. O resultado, pelo menos para quem vinha do êxito dos Ornatos, deve ter chocado Prata: “Não encontrei nada”. O que aconteceu tornou-se uma marca da sua carreira: “Em 2004 tinha todas as músicas que saíram no disco; só as consegui gravar em meados de 2005 e o álbum acabou por sair um ano depois”. Tem sido assim desde então.

De modo que por vezes Prata precisa de arranjar outras coisas para fazer - em vez de estar a escrever discos uns atrás dos outros, como B Fachada, um dos seus admiradores, e “talvez o músico com quem mais [fala] de composição, de como se põe uma palavra aqui, ou se trabalha uma melodia”. Prata diz ser tão ausente do meio musical que não tem muita gente com quem conversar sobre isto.

Em 2008, quando a filha nasceu, foi trabalhar para a FNAC, a vender discos. Entretanto resolveu acabar o curso de Escultura, que tinha deixado parado por causa dos Ornatos, e candidatou-se a dar aulas, o que fez durante um ano. No segundo ano não obteve resposta - mas “no dia em que ia gravar o segundo disco” ligaram-lhe a dizer “que tinha sido colocado”. É irónico: um tipo demora quatro anos a fazer cada disco. Quando, sem cheta no bolso, lá consegue arranjar maneira de gravar o segundo, aparece-lhe um emprego. Acabou por gravar o disco ao mesmo tempo que dava aulas de escultura.

B Fachada costuma dizer a Prata que este “apareceu antes do tempo”, isto é: que quando lançou o seu disco de estreia ainda não regressara a vontade de cantar em português, que se tornou a língua nacional da pop com a geração da Flor Caveira, com que Fachada também surgiu (apesar de já lançar discos antes de se associar a eles).

Por outro lado, talvez não tenha feito para estrela pop. Tem o talento, tem as canções - que não são bem pop, são uma folk artesanal com muita pinta - mas não tem o feito. É uma estrela renitente, que brilha mas só para aquela meia-dúzia que sabe para onde olhar.

Neste momento diz estar a zero, isto é, não tem canções na gaveta e até anda com vontade de fazer uma nova banda em que só tenha de tocar um instrumento em vez de compor. Por amor à santa, façam favor de ir aos concertos deste homem e dar-lhe amor, que é para ele se sentar e parir um disco antes de 2018.

Informações 21 790 51 55 · culturgest.bilheteira@cgd.pt · www.culturgest.pt
Ticketline Reservas e informações: 1820 (24 horas) · Pontos de venda: Agências Abreu, Galeria Comercial
Campo Pequeno, Casino Lisboa, C.C. Dolce Vita, El Corte Inglés, Fnac, Megarede, Worten e www.ticketline.sapo.pt

Hootenanny

Ciclo comissariado por Ruben de Carvalho

MÚSICA DE SEX 30 DE JANEIRO A QUA 4 DE FEVEREIRO · 21H30 · M6

Sex 30 de janeiro Ronnie Baker Brooks (15€) **Seg 2 de fevereiro** Trio Joe Colombo (5€) **Qua 4 de fevereiro** Mingo & The Blues Intruders (5€)
Em 2015, o Hootenanny inicia o seu programa com um concerto de Ronnie Baker Brooks, filho do lendário Lonnie Brooks, considerado pelo crítico David Brais como parte da “realeza dos blues”, ao nível de Willy Dixon, B.B. King ou Luther Allison. Blues de Chicago. Seguido de muito bom blues europeu.

‘No Church in the Wild’: A Estética da Anarquia

com Jack Halberstam

CONFERÊNCIA SEX 6 DE FEVEREIRO · 18H30 · ENTRADA GRATUITA

Organização: António Fernando Cascais e Mónica Guerreiro
Uma das mais destacadas vozes da teoria *queer* debate performance e cultura de protesto, tendo as Pussy Riot como referência.

Toumani & Sidiki Diabaté

MÚSICA SEX 6 DE FEVEREIRO · 21H30 · 20€ · M6

(...) *uma viagem épica de deslumbramento acústico.* (Martin Longley, allaboutjazz.com, crítica ao concerto no Warwick Arts Centre) · *Um prazer raro, um dos álbuns do ano.* (Evening Standard, crítica 5 estrelas) · *Tocado por um profundo sentido de melodia e pura beleza.* (Uncut Magazine, 9/10)

Eurovision + Israel + Tear Gas

Três espetáculos de Pedro Zegre Penim para o Teatro Praga

TEATRO SEX 13, SÁB 14, DOM 15 FEVEREIRO · 1/2/3 ESPETÁCULOS: 12€/15€/18€ · M12

Sex 13 *Tear Gas* (21h30) Sáb 14 *Eurovision* (19h); *Israel* (21h30)
Dom 15 *Eurovision* (17h); *Israel* (19h); *Tear Gas* (21h30)

A Europa e Eu: três espetáculos e dez anos de trabalho entre o universal e a autobiografia, o mistério e a razão, gregos e judeus. *I AM EUROPE* é o título oficioso deste retrato a três velocidades de um mapa antropomórfico.



Toumani & Sidiki Diabaté © Youri Lenquette

JOVENS
ATÉ 30 ANOS
5 EUROS

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

Em poucos anos, despontou e criou uma linguagem autónoma da Orquestra de Jazz de Matosinhos, tornando-se uma trompetista a que o mundo da música improvisada está atento.

Gonçalo Frota

Hoje é Susana Santos Silva a receber emails de importantes festivais internacionais: ela que apareça, com qualquer formação que escolha levar

Carta-branca para a trompete de Susana Santos Silva

Susana Santos Silva não tem uma memória furiosamente enciclopédica. Não pertence àquele grupo de músicos de jazz que sabe de cor fichas técnicas de centenas de discos e consegue seguir o rasto do mais secundário dos instrumentistas, citando sem dificuldade as suas maiores proezas num autêntico lodaçal de edições. Tem, por exemplo, uma vaga recordação de ter começado a tocar trompete, ela e todos os irmãos e primos, por influência do avô, e da sua estreia em concerto logo aos oito anos com a Banda Marcial da Foz do Douro. Mas já inquiriu a família para perceber se a trompete foi, de facto, escolha sua. Pela amostra das respostas recolhidas convenceu-se que ninguém a forçou ou a empurrou na direcção do instrumento. Seria até inverosímil que uma criatividade tão febril e livre pudesse brotar de uma imposição.

A memória menos longínqua diz-lhe com clareza, no entanto, que em 2011, no ano em que se estreou à frente do seu quinteto com o álbum *Devil's Dress*, a sua irrelevância para o mundo do jazz era quase total. Dos emails e contactos que tentou na altura estabelecer com festivais internacionais, raras foram as respostas que obteve. Uma ou outra, mais simpática, dava-se ao trabalhar de agradecer dizendo que “não, obrigado, não pode ser”. Era o primeiro passo da sua afirmação - o ano de *Devil's Dress* mas também do primeiro álbum do trio LAMA, partilhado com Gonçalo Almeida e Greg Smith, formado por alturas da ida de Susana para Roterdão atrás de um mestrado em Jazz Performance. O que encontrou foi, afinal, uma cena musical que desconhecia, uma liberdade de mexer no jazz e não ter medo de sujar as mãos, uma facilidade de circulação que não obrigava a adoptar o *mainstream* ou o vanguardismo sem ficar marcada com um carimbo que lhe limitasse os movimentos. “Abri-me portas e horizontes e, de repente, comecei a perceber que havia espaço para mim, que não era tolinha de todo”, ri-se.

Tudo mudaria rapidamente. Em pouco tempo, a participação na European Movement Jazz Orchestra, ao lado de alemães e eslovenos, daria frutos que ultrapassavam a acção de uma orquestra que não demorou a ser desactivada - embora não extinta - devido aos custos de cada concerto. Depois, a gravação do segundo álbum dos LAMA, com o saxofonista

Chris Speed, no Portalegre Jazz Fest de 2012, coincidiria ainda com o momento em que se cruzou com o contrabaixista sueco Torbjörn Zetterberg. Pedro Costa, da editora Clean Feed, apadrinhou o encontro ao enfiar os dois dentro de um jipe e avançar pelo campo fora, evitando vacas e outros animais pelo caminho. A experiência acabaria por dar nome a um dos temas (*Cow Safari*) que gravaram num álbum em duo, *Almost Tomorrow*, sumptuoso registo realizado durante a primeiríssima partilha musical entre os dois. São duas pessoas a tactear-se, a perceber como as suas linguagens se encaixam, complementam ou contradizem.

O primeiro tema de *Almost Tomorrow* funciona então também um documento da primeira vez que tocaram juntos, ignorando ainda se a empatia a dois saberia encontrar caminho para a relação negociada com os instrumentos. Puseram a gravar, entabularam as primeiras notas e saiu *Knights of Storvålen*. “Às vezes [um encontro destes] resulta musicalmente, mesmo que a nível pessoal a relação não seja brilhante”, testemunha a trompetista. “Mas a longo prazo, para ter um projecto a acontecer, com quem se viaja e toca concertos e passa montes de tempo na estrada, é muito importante haver essa empatia.”

As raízes na orquestra

Não é fantasia de Susana ou manifestação de um sonho remoto esta menção a passar muito tempo na es-

trada com outros músicos. Quando o ÍPSILON a apanha no skype, acaba de chegar a Berlim vinda de Estocolmo, onde esteve a gravar o novo álbum do sexteto de Zetterberg. Na capital alemã tem cinco concertos a bordo de diferentes formações, agendados para aproveitar uma semana entre o estúdio na Suécia e as apresentações na Bélgica com o trio local De Beren Gieren, com quem lançou *The Deteour Fish*, magnífico exercício de gestão de estilhaços estilísticos inspirado pelo Quinteto A Truta, Op. 114, de Franz Schubert. Em Bruxelas, aproveitará ainda para continuar a colocar mais uns tijolos na construção de um duo que se estreará em disco este ano, com uma das mais estimulantes pianistas da actualidade, a eslovena Kaja Draksler.

“Neste momento, se não fosse a orquestra iria viver para Estocolmo – por motivos musicais e não só”, confessa, reconhecendo a facilidade com que, hoje, pode accionar uma rede de contactos que lhe permite preencher a semana entre Estocolmo e Bruxelas com uma série de concertos em Berlim. Mas quando refere “a orquestra”, fala-nos da sua ligação umbilical à Orquestra de Jazz de Matosinhos (OJM), capital na sua assunção do jazz como primeira língua. A OJM, para onde entrou em 1996, aos 17 anos, depois de pescada por Carlos Azevedo numa audição de combos de jazz do Conservatório, representa as raízes fincadas no Porto, estando igualmente envolvida na associação Porta-Jazz e próxima de uma

“Estou sempre a pensar que isto pode acabar amanhã. É uma sensação de viver sem rede. E isso é tão assustador quanto libertador”

comunidade que se reúne em torno da Sonoscopia.

Na altura que se juntou à OJM seguia ainda dois percursos paralelos e prioritários – estudava Engenharia e Trompete Clássica. E só em 2004, depois de concluir os estudos do instrumento em Karlsruhe, quando se preparava para se fixar na Alemanha e iniciar pós-graduação, foi assaltada por um pensamento: “Não quero tocar Haydn o resto da vida.” “Não consigo explicar, mas numa semana decidi que ia regressar para o Porto e queria tocar jazz. Tocar clássica era demasiado restritivo.” Voltou à escola, mas a sua verdadeira formação larvar tinha já sido garantida pela OJM e pela oportunidade, ao longo

dos anos, de tocar com gente do calibre de Lee Konitz, Chris Cheek, Kurt Rosenwinkel, Maria João e João Paulo Esteves da Silva.

Assustador, libertador

Se os alicerces jazzísticos são fáceis de identificar na presença contínua enquanto membro da versátil OJM, o seu autodiagnóstico de *outsider* – “estava em Engenharia e não gostava, estava a estudar Trompete Clássica mas também não era bem aquilo, fui para a escola de jazz mas nunca me integrei”, resume – conduziu-a até à conclusão obrigatória de que o jazz aprumado não lhe servia. “Nunca consegui perceber como se pode imitar o que está para trás, recriar o que já foi feito e fazer disso a nossa vida – quando isso não é a nossa vida, não é a minha vida e nunca poderia ser”, argumenta. “O que foi feito na altura, e incrivelmente bem feito no jazz, adoro ouvir por quem de direito. Mas hoje em dia bandas a tocar como se tocava há cem anos. não consigo. Por isso precisava de encontrar o meu caminho, senão não fazia sentido.” Daí a importância da chegada a Roterdão e a revelação de um mundo ligado à música improvisada que desconhecia em Portugal – muito embora, admite, já existisse.

A revolução musical na vida de Susana Santos Silva não a tem largado nos últimos anos. Se muitos continuam a ouvir ecos de Kenny Wheeler no seu fraseado, foi neste período que Peter Evans lhe escancarou

as portas para as possibilidades da trompete. Se em 2011 dizia em entrevista que se sentia mais confortável a tocar com uma partitura à sua frente, hoje o seu discurso encaminha-se com naturalidade para a defesa do sentimento contrário, devido a uma ausência de expectativas de como a música se deve comportar – “Gosto muito de poder esquecer tudo o que está à volta e concentrar-me no que estou a ouvir e na música que sai”, diz. “Gosto de misturar tudo. Gosto que haja ritmo, sentido de harmonia, melodias, *noise*, *extended techniques* e algum tipo de composição e estrutura. Se penso num projecto meu, é isso que quero fazer, tentar integrar tudo.”

É o que encontramos na sua música actual e continuaremos a ouvir nos próximos meses, com o generoso plano de edições que a espera: LAMA com Joachim Badenhorst, em duo com Kaja Draksler, em duo com Torbjörn Zetterberg com um convidado organista (gravado em Paris, na Église du Saint-Esprit), um novo quinteto a registar no Festival de Jazz de Guimarães e a editar pela Porta-Jazz. Razões de sobra para que continue a inversão daquilo que acontecia em 2011. Agora, já é Susana Santos Silva a receber emails de importantes festivais internacionais trocando os termos da proposta: ela que apareça, com qualquer formação que escolha levar. “Estou sempre a pensar que isto pode acabar amanhã. É uma sensação de viver sem rede. E isso é tão assustador quanto libertador.”

FUNDAÇÃO ORIENTE MUSEU

FEVEREIRO 2015

MAIS INFORMAÇÕES EM www.museudooriente.pt

CONTACTOS
Av. Brasília
Doca de Alcântara (Norte)
Tel. 213 585 200
info@foriente.pt

BILHETEIRA
Tel. 213 585 244
bilheteira@foriente.pt

SERVIÇO EDUCATIVO
Tel. 213 585 299
servico.educativo@foriente.pt

mecenas principal
NOVO BANCO

mecenas dos espectáculos
Central Cervejas e Bebidas

seguradora oficial
MACIF PORTUGAL

EXPOSIÇÕES

19 Fevereiro a 29 Março
FRAGMENTOS (I)MATERIAIS



26 Fevereiro a 19 Abril
OS PESCADORES DE MACAU E O CULTO DE CHU TAI SIN

Até 26 Abril
JÓIAS DA CARREIRA DA ÍNDIA

ESPECTÁCULOS

22 Fevereiro
AS AVENTURAS DO PRÍNCIPE ACHMED



CURSOS E WORKSHOPS

7 Fevereiro
CURSO DE CHÁ
HÁ VOZES NO MUSEU

7 Fevereiro a 9 Maio
SÁBADOS GRÁFICOS

7, 14, 21 e 28 Fevereiro
FABRICO DO PAPEL APLICADO ÀS ARTES PLÁSTICAS

12 Fevereiro a 26 Março
“JÓIAS DA CARREIRA DA ÍNDIA”
CICLO DE CONFERÊNCIAS

11 Fevereiro
FLORES DE INVERNO – KANZASHI

17 Fevereiro a 16 Maio
VII ESCOLA DE GAMES

18 Fevereiro
CALIGRAFIA JAPONESA

21 Fevereiro
SASHIKO CIRCULAR

25 Fevereiro
ORIGAMI – FIGURA ANIMAL

27 Fevereiro
“MUSEUS E PATRIMÓNIO INTANGÍVEL”
MESA REDONDA



27, 28 Fevereiro e 1 Março
TÉCNICA CHINESA DA FOLHA DE OURO

28 Fevereiro
PLANTAS QUE MUDARAM O CURSO DA HISTÓRIA

28 Fevereiro e 7 Março
XILOGRAVURA JAPONESA MOKUHANGA

SERVIÇO EDUCATIVO

1 ou 15 Fevereiro
MAS QUE GRANDE SALGANHADA

7 ou 21 Fevereiro
AQUI HÁ GATO!

8 ou 22 Fevereiro
JÓIAS E CORES

9 a 16 Fevereiro
COMEMORAÇÃO DO ANO NOVO CHINÊS

14 ou 28 Fevereiro
WENCESLAU DE MORAES? MORAES SAN!

16 e 18 Fevereiro
MONSTRUÁRIO NAS FÉRIAS DO CARNAVAL

25 Fevereiro
“O TRAJE NAS CORTES DOS SÉCULOS XVI E XVII”
VISITA TEMÁTICA

27 Fevereiro
AS PEÇAS DE QUE OS LIVROS FALAM?

Live Low ou o êxodo urbano de Ghuna X

Mariana Duarte



DINIS SANTOS

Pedro Augusto despiu a capa de Ghuna X e criou novo alter-ego, Live Low. Para ouvir hoje no Porto e amanhã em Guimarães.

Pedro Augusto deixou de ser ghuna, pelo menos a tempo a inteiro.

Conhecido desde 2005 como Ghuna X, na música (na criação em nome próprio e na mistura e produção para outros, como Capicua) mas também nos trabalhos regulares para cinema e artes performativas, o músico e artista português lançou em Dezembro o primeiro registo sob o novo alter-ego, Live Low. A cassette, homónima, saiu pela editora Tesla Tapes, dos britânicos Gnod

Primeiras impressões: onde está a electrónica terrífica, hiperactiva e delirante de Ghuna X? Onde está aquele dubstep do esgoto atravessado por sintetizadores a pingar azeite? Onde estão os gunas, os carros tuning, as ruas escuras e os agarrados do Porto que habitavam as suas produções e as mixtapes do seu colectivo, a Faca Monstro? Estão muito longe daqui. Live Low é o êxodo urbano de Pedro Augusto, idealizado num trabalho de dub desalinhado, com ecos e pulverizações sonoras que circundam estruturas de sons concretos e telúricos, arquitectados de forma a marcarem um ritmo biológico. É música que drena impurezas, que escapa ao frêmito urbano - e fá-lo de uma maneira surpreendente.

“Estou a limpar, não quero tanto caos”, diz, enquanto explica a transição para Live Low num camarim de Serralves, nas vésperas de inaugurar uma instalação criada a propósito da exposição sobre o processo SAAL. “Estava farto de tocar o material de Ghuna X, há muito que não tinha música nova. Se calhar era o sinal de que estava a chegar a um limite. E, na verdade, sempre achei que aquilo não funcionava enquanto concerto. Era bastante cacofónico, não havia uma unidade, uma estrutura.”

Guardou uma semana no Verão do ano passado para “corrigir esses problemas” e fazer um conjunto de músicas novas, pensadas exclusivamente para tocar ao vivo. Quando essa semana chegou ao fim percebeu que tinha muito material, com uma marca identitária forte, e os planos mudaram. Aquilo merecia “uma edição nova, um contexto diferente, um nome novo”. E assim nasceu Live Low, que vai buscar o nome a Live Low To The Earth, In The Iron Age, álbum de tranquilidade ecologista do compositor Eyvind Kang.

“Live Low é sobre uma vida despojada, uma existência frugal”, esclarece Pedro Augusto. É um trabalho com conceito e ideologia, onde se nota uma preocupação com a ecologia e a voragem do capitalismo, uma vontade de largar tudo e viver no meio do nada. Uma das grandes inspirações para este registo, conta, foi *Yama No Anata - Para Além das Montanhas*, filme de Aya Koretzky (premiado no DocLisboa de 2011) sobre os próprios pais, que fugiram da poluição e das centrais nucleares de Tóquio para se instalarem, com a filha pequena, numa serra perto de Coimbra, dando início a um modo de vida auto-suficiente.

“Não quero ser o gajo da Greenpeace ou fazer disto uma total apologia do zero impacto humano, mas senti necessidade de pensar sobre isto.” Sem lições de moral, até porque “as músicas não são literais”. E continua: “Quero deixar espaço para as pessoas criarem as suas próprias ideias sobre o que estão a ouvir.”

Aceitando o desafio, Live Low puxa pela absorção do ouvinte e promove territórios imaginados, num encadeamento narrativo especialmente bem conseguido. Há um ritmo de caminhada (uma caminhada solitária) que pontua todos os temas: o arranque parece atribulado, com o drone assombrado de *In Frugal Existence*, como se alguém estivesse a sair da cidade e a entrar no deserto ainda meio atordoado - ouça-se logo depois o esfumar dos ecos e a electrónica circular e enfeitada de *Decay*, que provocam uma espécie de alucinação cognitiva, como se estivessemos a furar aquelas ondas de calor do deserto, ao pôr-do-sol. *Evil Money* são os uivos e as criaturas estranhas que se encontram à noite, no faroeste, com guitarra ritualesca e lânguida. O tom vai serenando, com o ritmo cardíaco a tornar-se cada vez mais evidente (*At Atomic Pace*, molecular e orgânica, ou *Echoes I*, mantra dub hipnótico), terminando no eflúvio de *The Antipilot*, com uma melodia entoada pela turca Ece Canli, entre respirações, em jeito de final de percurso.

Dead Combo e Allen Halloween

“Há essa ideia de caminhar no deserto até desapareceres, até ficares sem a sola dos sapatos”, diz Pedro Augusto. “Tem a ver com o [Layne Staley] de Alice in Chains: há o mito de que a última vez que ele foi visto, antes de morrer, foi a caminhar no

deserto e a desaparecer”. Esse imaginário vem também dos álbuns que o músico usou como referências para esta nova investida: *Lisboa Mula-ta*, dos Dead Combo, e *A Árvore Kriminal*, do rapper Allen Halloween.

Dois discos que, à primeira vista (e à segunda), não têm nada a ver. “Eu acho que têm tudo a ver, aquele lado *western spaghetti*, do faroeste. Há um tipo de guitarras parecido com as de Dead Combo em Halloween, se bem que o gajo que toca parece estar todo bêbedo, a fazer tudo ao lado, e é isso que me agrada. Eu nunca gostei de guitarras e estes dois discos mudaram a minha perspectiva sobre elas”. Na cassette só há guitarra em *Evil Money*, mas nos concertos ela tem presença por inteiro, tocada por Luís K., o novo companheiro de estrada de Pedro Augusto.

Os instrumentos utilizados, a sua selecção e a interacção instintiva com eles durante o processo de gravação foram essenciais para traçar a identidade estética de Live Low: latas, pedaços de madeira, almofadas, ferragens; materiais concretos para ritmos concretos. “Depois usei um sintetizador para fazer as linhas de baixo, e tudo o que eu tenho funciona muito mal, tudo tem ruído”, refere Pedro - daí a constante distorção analógica de fundo, o drone que funciona como o plano horizontal e contínuo. Tudo de acordo, portanto, com a filosofia live low. “Sim, é safares-te com o que tens à frente, usar aquilo um bocado à trolha e ver no que dá”.

E deu coisa certa. Enquanto não sai o longa duração, já no caderno dos planos, há uma série de concertos agendados até Março. Hoje, dia 30, é no Porto (Passos Manuel, cortesia da Lovers & Lollypops), e amanhã, dia 31, é em Guimarães (Convívio, cortesia da Revolve). As duas noites contam ainda com Fujako, o excelente projecto de Jonathan Saldanha (HHY & The Macumbas) e de Nyko Esterle, e com os DJs Lynce e Phantasma.



Live Low
Live Low
Tesla Tapes



BRUNO SIMÃO

Barbora já pode correr na rua sem medo



BRUNO SIMÃO

Após ter anunciado em Junho de 2014 a sua despedida como bailarina, Barbora Hruskova regressa ao Teatro Camões, em Lisboa. Em *A Perna Esquerda de Tchaikovsky*, cruza memórias de coreografias com um tom confessional escrito por Tiago Rodrigues e acompanhado ao piano por Mário Laginha.

Gonçalo Frota

Aperna esquerda de Tchaikovsky não é de Tchaikovsky. A perna esquerda de Tchaikovsky é de Barbora Hruskova. É a perna estragada de Barbora, baptizada com o nome do compositor russo porque a lesão que ali carrega e apressou o seu final de carreira deve-se a Tchaikovsky. Ou melhor, deve-se a *Lago dos Cisnes*. Ou melhor ainda, deve-se à traição de um movimento que em conluio com a perna a invadiu de dores ao interpretar o clássico. O corpo de Barbora Hruskova, primeira bailarina da Companhia Nacional de Bailado (CNB) que em Junho de 2014 anunciou a sua despedida ao dançar *Giselle*, é um detalhado mapa das suas lesões, das suas dores, dos seus sacrifícios e das suas provas de superação: a perna esquerda de Tchaikovsky, o pé de Prokofiev, o quadril de *Sonho de Uma Noite de Verão*, o dedo de *Carmina Burana*, o cóccix de Händel, o joelho de Sylphide. “Cada dor é uma música”, diz a ex-bailarina, traçando as correspondências.

A Perna Esquerda de Tchaikovsky, em cena no Teatro Camões de 5 a 15 de Fevereiro, não passa por cima da retirada oficial de Hruskova. Não finge ter-se distraído do discurso emocionado com que se despediu, aos 42 anos, do público da CNB. É um espectáculo entre a dança e o

teatro, numa escala íntima e confessional, um rememorar em palco por parte de Barbora dos seus tempos de bailarina clássica, desde a consciência precoce dos limites físicos - “o teu corpo não foi feito para dançar”, diziam-lhe pai e mãe, bailarinos, ainda em criança - e da constante firmeza em não se deixar tombar por estas evidências, até ao crescendo de dores que reclamava descanso mas era eclipsado por um prazer que gritava sempre mais alto. Essa é uma das ideias nucleares explorada pelo texto de Tiago Rodrigues, convidado por Luísa Taveira - directora artística da CNB - a trabalhar a história de uma bailarina em fim de carreira. Na verdade, já após o fim da carreira. A ideia de que “o que a Barbora quer não é necessariamente o que o corpo quer”, segundo o autor. “Vivem juntos, trabalham juntos, mas são diferentes. Tentamos levar para palco esse diálogo entre uma bailarina e o seu corpo, em que nem sempre concordam.”

A falta de concordância, apesar de Barbora falar longamente com os seus pés, ilustra também uma relação diferenciada com as várias partes do corpo. Com os pés há intimidade, com os braços uma ligação cordata, com os ombros um péssimo entendimento. Foi também nesta cartografia de Barbora que

descobriram um dos relatos mais marcantes das entrevistas à ex-bailarina que alimentam a peça: na sequência de um acidente de corrida aos 14 anos, em que fracturou os dois pés, Barbora nunca mais correu na rua com medo de poder magoar. “Como o meu corpo estava frágil e maltratado”, confidencia, “tentava não o maltratar fora do estúdio. Agora vou poder fazer outras coisas - como correr ou dançar na discoteca.” Correr e dançar por mero prazer fizeram parte das proibições que se impôs. Até o momento de ter um filho, sabendo que o corpo não voltaria a ser o mesmo, foi decidido em função da profissão. Está também no texto e na boca de Barbora, em mais uma ocasião em que as ingerências permanentes da dimensão pública na privada se infiltram no discurso artístico de Tiago Rodrigues. Desta vez, guiadas pelo “cânone vivo” que é Barbora Hruskova.

Vulnerabilidade e combatividade

Há então um movimento de libertação interrompido. Se o final da carreira de um/a bailarino/a traz consigo o fim de uma vida de severidade, de uma certa prisão, do rigor de um catálogo rígido de movimentos - ou se faz bem ou mal -, o dia depois do último espectáculo significa o regresso a um corpo natural, como se terminassem os expedientes artificiais e o corpo fosse novamente devolvido às regras e aos limites da biologia. *A Perna Esquerda* cria, por isso, um cenário de confusão nesta luta entre a vontade de Barbora e do seu corpo. Agora, está a contrariá-lo depois de ter anunciado o abandono, está a pedir-lhe um último esforço. E chegou mesmo a retomar uma preparação que tinha afrouxado, deixando-a dorida durante os primeiros dias de trabalho com Tiago Rodrigues e Mário Laginha. “Ela estava a preparar-se para dançar um clássico, a preparar-se como se fosse dançar a Giselle, com um grande nível de exigência”, lembra o autor. Até que Tiago lhe disse: “Este espectáculo é o contrário - é para dançares aquilo que o teu corpo te deixa dançar hoje. Se dançares

mais do que isso já não estou interessado.”

Foram semanas de busca por uma aceitação de que não era a perfeição nem a superação dos limites que deveriam subir a palco, mas sim o reconhecimento e o conforto com esses limites. Assim, Barbora colocase diante de um espelho inexistente, contando a história de uma bailarina em fim de carreira (construída a partir da sua biografia), e abandona-se a um relato entrecortado pelas recordações dançadas dos momentos da sua vida artística que lhe ficaram desenhados no corpo de forma mais impressiva. A memória, equívoca e não linear, implica também que aos excertos dançados correspondam passagens musicais de Laginha ao piano - só na evocação de *Lago dos Cisnes* se cola à música original, para logo em seguida a largar e insistir neste movimento pendular, entrando e saindo de Tchaikovsky à medida que também Barbora o vai fazendo com o movimento. Num tema de Hermeto Pascoal sobre um discurso de Collor de Mello, Laginha encontrou ainda o rastilho para justapor o piano à voz de treino de Barbora.

Por toda esta “dissecação poética e musical” de um momento frágil e vulnerável na vida da uma bailarina, ao reconhecer que o seu corpo já não se encontra apto para o extremo físico a que sempre foi sujeito, passa a ideia de uma vida em que a profissão se impõe em todas as escolhas. Mas também na vulnerabilidade de Barbora se deixar ver assim, sozinha em palco e sem perseguir a perfeição, Tiago Rodrigues encontra outro tanto de combatividade. “Não tenho treino militar”, diz ele, “mas numa questão de vida ou morte não levava comigo soldados, levava bailarinos. Têm uma espantosa coragem física e emocional, uma grande resistência à dor e esfolam-se todos só por uma ideia - beleza. São esses que quero ao meu lado numa cena de porrada.” Acabada a batalha, *A Perna Esquerda* é um novo agradecimento de Barbora. Já não ao público ou à CNB, aos coreógrafos ou aos colegas. Agora é a hora de agradecer ao corpo que a deixou dançar.



Elena Ferrante: este nome é um mistério

Quem é Elena Ferrante?

A pergunta atravessa o mundo literário que procura saber da identidade de uma italiana que desafia classificações e se afirma como uma das mais geniais autoras da actualidade. A Relógio d'Água está a publicar a sua obra completa.

Isabel Lucas

Nápoles, onde nasceu, está nos gestos e na linguagem das personagens de Ferrante. Explora o dialecto e fala da língua enquanto grande marca identitária, vinca contrastes, a violência e a pobreza do subúrbio

Já fiz o suficiente por esta história. Escrevi-a.” O resto é privado. O nome Elena Ferrante começa e acaba nas páginas de cada um dos seus livros, a sua verdade é exclusivamente literária. Para lá disso, surge a lenda.

Nasceu em Nápoles há uns 60 anos. Por vezes, aparece uma data associada: 1943. Será mulher, terá sido mãe? É especulação, como tudo o que ultrapassa a literatura sempre que se fala de Elena Ferrante. Das poucas entrevistas que deu, todas por escrito e sempre intermediadas pelos editores italianos, foi-se sabendo que tem formação em literatura clássica, que gosta de Tchekhov, que viveu na Grécia. Numas dessas entrevistas, pergunta-

ram-lhe porque escolheu não ser uma figura pública. “Talvez por qualquer desejo neurótico de intangibilidade”, respondeu. E ainda que o anonimato lhe permite maior liberdade, livra-a de qualquer espécie de auto-censura. “Escrever sabendo que não vou aparecer produz um espaço de absoluta liberdade criativa.” Talvez esteja aí a génese de uma escrita tão limpa quanto furiosa, “brutalmente honesta”, quase sempre sobre mulheres em situações limite, desapontadas, marcadas por um passado de que não se conseguem livrar, a viver momentos de paixão ou abandono; uma escrita capaz de descrever o asco que tantas vezes faz calar quem o sente e baseada numa premissa: a de que se a realidade permite a mentira, a escrita não.

A literatura é o compromisso exclusivo de Elena Ferrante. Tudo o resto é uma tentativa de construção de biografia que pertence à esfera do privado e tem como protagonista outro nome. Ao contrário dos grandes eremitas da literatura, Ferrante escolheu esconder-se na sua própria identidade. Não há um rosto, não há um nome. Apenas um pseudónimo que está a conquistar admiradores por todo o mundo depois de ter conseguido o respeito dos italianos desde que publicou o primeiro romance, *L'Amore Molesto*, em 1991. É desse momento a frase inicial deste texto: “Já fiz o suficiente por esta história. Escrevi-a.” Está

numa carta dirigida aos seus editores sobre a promoção do livro que seria adaptado ao cinema por Mario Martone, em 1995. “Não pretendo fazer nada (...) que possa envolver qualquer compromisso público em que eu apareça pessoalmente.”

Vinte e quatro anos depois, com sete romances publicados – o último uma série de que se espera este ano o quinto volume – e uma obra a ser traduzida um pouco por todos os continentes, Ferrante permanece tão privada quanto em 1991. “Não quero aceitar a ideia de uma vida em que o sucesso privado seja medido através do sucesso da página escrita”, lê-se na compilação de entrevistas, cartas e notas recentemente publicada em inglês pela Europa Editions, *Fragments, Elena Ferrante on Writing, Reading and Anonymity*, um pequeno volume que tenta dar o retrato possível de uma autora com reputação em ascensão, com muitas páginas de críticas e artigos elogiosos publicadas nos suplementos literários de maior prestígio mundial. James Wood dedicou-lhe um extenso artigo na *New Yorker*, em 2013, que tem servido como carta de recomendação não oficial; o inglês *The Guardian*, além da crítica, tentou traçar-lhe o perfil e desmontar o mistério no final de 2014; na mesma altura, a escritora Lydia Davis escolheu o terceiro volume da série de Nápoles como o melhor livro do ano de 2014 publicado nos EUA. O inglês *The Independent* ►

COMO É A SUA ESTANTE?

A NOSSA É ASSIM.

NÚMERO 4 JÁ DISPONÍVEL
NAS BANCAS DE TODO O PAÍS



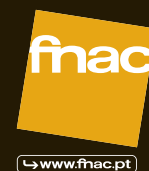
FAÇA AQUI O DOWNLOAD
DA REVISTA ESTANTE

“



”

Uma revista **Fnac** para apaixonados por livros



fez a mesma escolha, como o *Telegraph* ou o *New York Times*. São exemplos que ditam muito do que se passa no mercado mundial.

Portugal seguiu o fenómeno. A Relógio d'Água começou a publicar Ferrante em Maio, com *Crônicas do Mal de Amor*, um volume que reúne três dos seus romances curtos, entre eles o muito aclamado *Os Dias do Abandono*, original de 2002. Em Novembro foi a vez de *A Amiga Genial*, primeiro título de uma série centrada em Nápoles, sobre a relação entre duas mulheres desde a infância até ao momento em que uma delas escolheu “apagar o rasto”. Seguir-se-ão os restantes livros de Ferrante, um a cada três ou quatro meses, até que se complete a edição da sua obra em português, conforme disse ao Ípsilon o editor Francisco Vale que comprou os direitos da escrita desta mulher para Portugal. “Acho que é uma mulher pela forma íntima e até biológica como fala do feminino”, diz sobre uma das possibilidades em aberto, a de Elena Ferrante poder ser o pseudónimo de um homem. O crítico James Wood concorda. O que chama de “honestidade brutal” na escrita de Ferrante encerra, segundo ele, um feminino a que um homem dificilmente chegará. Imaginem Jane Austen zangada, alguém arriscou a comparação.

Francisco Vale descobriu Elena Ferrante em 2004, quando foi pela primeira vez editada em português, uma edição D. Quixote de *Os Dias do Abandono*, o seu romance mais aclamado, um original de 2002, traduzido por Miguel Serras Pereira, que passou ao lado dos leitores portugueses. Ainda houve outro título no ano seguinte, *Um Estranho Amor* (tradução de Maria do Carmo Abreu), mas teve sucesso semelhante. O destino de Ferrante fora de Itália só mudou quando em 2012 foi publicada em inglês pela Europa Editions, sempre pela mesma tradutora Ann Golshtein. “O mercado inglês tem a capacidade de alterar quase tudo, eles ditam as tendências. Veja o que aconteceu com o norueguês Karl Ove Knausgaard [autor de *A Minha Luta*, um romance autobiográfico em seis volumes; o primeiro foi recentemente publicado em português com o título *A Morte do Pai*]”, nota Francisco Vale sobre o modo como voltou a Ferrante, “uma das descobertas mais interessantes que fiz recentemente”, sublinha, e a quem tinha admirado desde o primeiro dia “a intensidade narrativa, o despojamento, o modo como descrevia a ruptura de uma relação, falando sem pudores de sentimentos difíceis de admitir numa linguagem que invade todos os sentimentos.” Iria editá-la em Portugal. O texto que Wood escrevera na *New Yorker*, em 2013, serviria de prefácio a *Crônicas do Mal de Amor*, que recuperava as traduções anteriores, revistas e a que juntava *A Filha Obscura*, traduzida por Margarida Periquito, a mesma que iria traduzir *A Filha Genial*. Em Maio deste ano segue-se o segundo volume da série de Nápoles, o terceiro virá no Outono.



“As minhas mulheres existem. Conheci-as. Estou nelas.” São mulheres em lutas desesperadas com a vida e que tentaram quebrar com a tradição, libertando-se. Conseguem?

Ao contrário dos grandes eremitas da literatura, Ferrante escolheu esconder-se na sua própria identidade. Não há um rosto, não há um nome. Apenas um pseudónimo que está a conquistar admiradores por todo o mundo

O mapa e a linguagem

Com Elena Ferrante o ponto de partida é quase sempre Nápoles, terra a ditar identidade, conflito ou até a fuga – física ou emocional – como uma quase inevitabilidade. Será essa a paisagem onde tem início a busca por Ferrante. Nasceu por ali, viveu lá até aos 20 anos, terá partido dessa cidade tomada pelo “medo da violência”, uma cidade que lhe serve inda para escrever que a lingua-

gem é indissociável da essência de cada um e que ser de Nápoles e falar um dialecto não é o mesmo que ser de outro sítio em Itália. Marca, como marca o mal da primeira vez que há consciência dele. E disse mais, que “as cidades, como as pessoas sem amor, são perigosas, para si mesmas e para os outros.” É uma das poucas frases da pessoa que assina literariamente Elena Ferrante e que surge com outra formulação em *A Amiga Genial*, um livro de formação, sobre uma escritora, Elena Greco, a narradora, e a sua amiga “má”, a sua outra face, Lila Cerullo.

É uma relação tão cúmplice quanto conflituosa entre duas mulheres que se estão sempre a medir, indispensável para traçar o universo feminino que caracteriza a sua escrita. “As mulheres das minhas histórias são ecos de mulheres reais que, por causa do seu sofrimento ou da sua combatividade, influenciaram muito a minha imaginação: a minha mãe, uma amiga de infância, mulheres conhecidas cujas histórias eu sabia”, disse numa entrevista ao *New York Times* publicada em Dezembro. Mais uma possibilidade de acrescentar traços ao retrato que Ferrante vai deixando que se construa de si. Combina essas experiências com as suas próprias e nascem personagens como Delia, Amalia, Leda, Olga, Nina, Elena, Lila. “As minhas mulheres são fortes, educadas, cientes dos seus direitos, mas ao mesmo tempo objecto de rupturas inesperadas, a vários tipos de subserviência”, continua dando outra pista sobre si própria: “Também experimentei essas oscilações. Conheço-as bem e isso afecta o modo como escrevo.”

Mais do que escritora, diz que se vê como uma contadora de histórias, quebrando a tradição literária italiana, que considera “pobre” nessa

área. “O que escrevo está cheio de referências a situações e acontecimentos que são reais e verificáveis, mas organizados e reinventados como se nunca tivesse acontecido”, diz numa entrevista reproduzia em *Fragments*, sabedora do que andam sempre à procura do nome atrás de Ferrante, mas não dizendo nunca mais do que deve para se revelar. Quando começa uma entrevista perguntando “como está?”, ironiza: “O que espera que eu diga? Se começar a divagar à volta do ‘como’ nunca mais paro.” Desarma, como nos livros, sem de demorar em considerações, e cada personagem sua adquire uma densidade que a torna real a quem a lê.

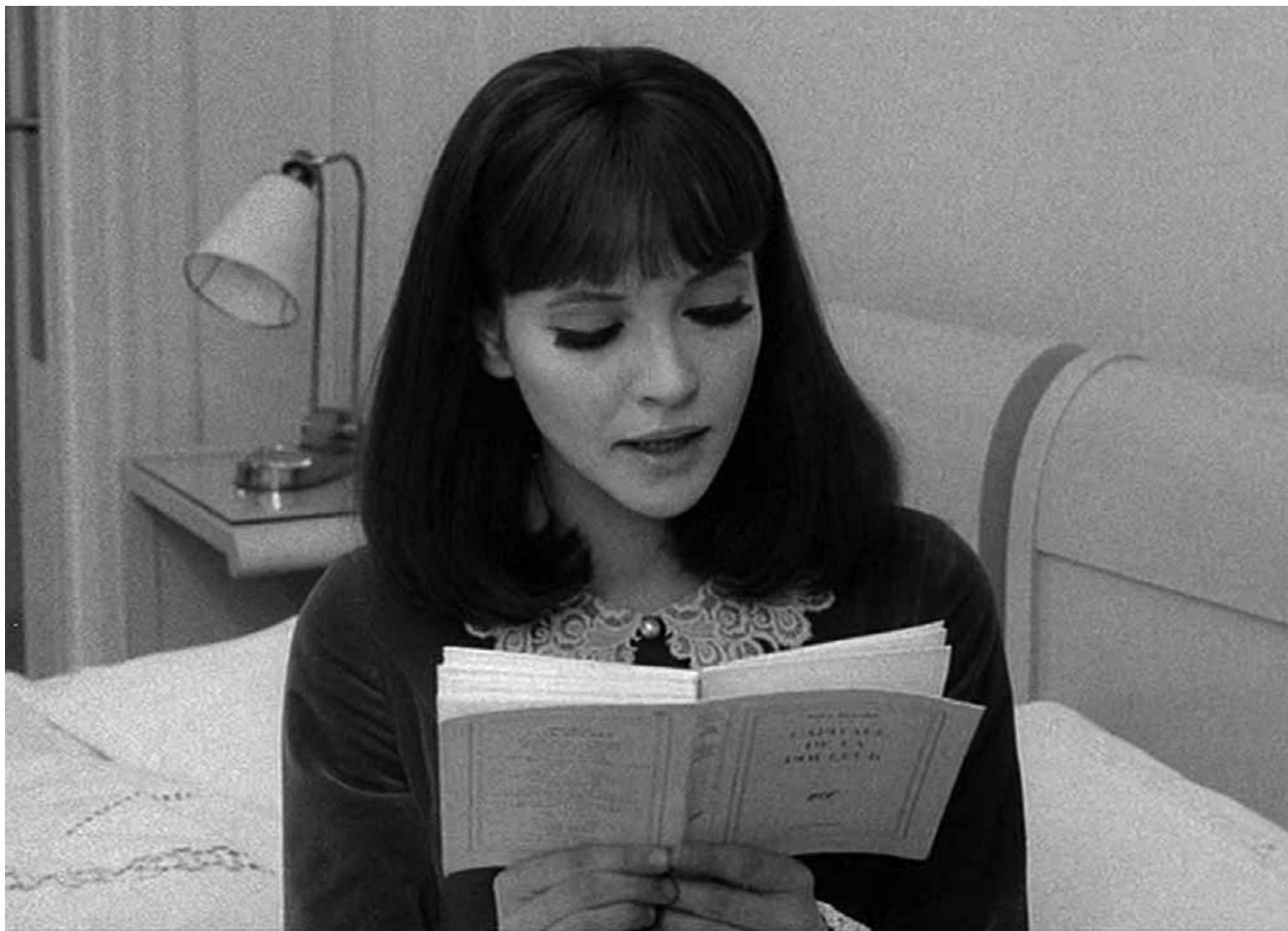
Elena Greco – “Lenù” – e Lila, as protagonistas de *A Amiga Genial*, o primeiro dos volumes que compõe a tal série de Nápoles, têm profundidade suficiente para carregar essa capacidade de contar o mundo como se o mundo fosse íntimo e cada um dos que o lêem se sintam a carregar uma revelação sagrada. Cada um partilha com a narradora – o eu de “Lenù” – o indizível, como já o tinha acontecido, por exemplo, com Olga – outro eu – em *Os Dias do Abandono*. Estamos perante mulheres que se permitem questionar na maternidade, no sexo ou no amor, desafiando a moral e os escrúpulos mais enraizados. É a tal liberdade do anonimato, a de saber que não terá de sujeitar-se ao efeito espelho, a que procurem numa imagem real sinais de qualquer destas mulheres. A biografia de Ferrante é a que ela quer dar de si. Não há um corpo. É intangível. “A questão em qualquer história é sempre: é esta a história certa para contar o que se cala silenciosamente no mais profundo de mim, essa coisa viva que, se capturada, se espalha por todas as páginas e é capaz de as animar?”, volta a ler-se numa das páginas de *Fragments*. Ou é a certa ou não vale a pena. Por isso muito do que escreve não vem a público. Há cartas onde fala de livros que não foram entregues. É outra pista para ajudar na biografia que inevitavelmente se procura nas suas personagens. Como quando põe Lenù à procura da escrita, do modo honesto de escrever que a persegue desde que leu *Mulherzinhas* em criança com a amiga Lila, aparentemente a mais dotada das duas, perfeccionista, multitalentosa, a que “parecia falar através da escrita”. Lenù perseguiu essa capacidade de Lila de se fazer ouvir no que escrevia sem deixar qualquer sinal de falta de naturalidade. “Não se sentia o artifício da palavra escrita”. E é como se Ferrante quisesse ser como Lenù quando Lenù quer ser como Lila, “perfeitamente depurada das escórias da linguagem coloquial, da confusão do discurso oral”. Se há uma ordem no discurso, seria aquela, como se tivesse “a felicidade de nascer da cabeça de Zeus”.

As referências aos clássicos são transversais a toda a obra sem que nunca se note qualquer esforço nesse sentido. “Nunca vi o mundo clássico como um mundo antigo”, confessa na mesma entrevista ao *New York Times*. Refere que sente uma

enorme proximidade com os textos gregos e latinos e que eles a ajudaram a juntar palavras. Praticava nas traduções que ia fazendo enquanto imaginava as sirenes dos barcos na Baía de Nápoles a falar grego, como numa “bela história de Giuseppe Tomasi di Lampedusa”. É o território familiar. “Nápoles é uma cidade onde coexistem muitos mundos. O grego, o latino, o oriente; a Europa moderna, medieval e contemporânea; até os Estados Unidos, estão lado a lado, vizinhos, especialmente no dialecto e na história da estratificação social da cidade”. Isso tudo está também n’*A Amiga Genial* e em toda a série que dedicou a Nápoles, onde um subúrbio popular, com a sua violência e exclusão, pode ser equiparado a Cartago e haver um Eneias que se apaixona por Dido, uma “paixão de fugitivos”, condenada. Isso é imaginação e é aí que Ferrante se quer situar, num mundo onde não pode ser impostora. Como se notaria essa mentira? Sempre que ficassem visíveis “as costuras entre as frases”.

Que rosto terá Ferrante? A pergunta persegue. O de todas as suas mulheres. Os homens estão nos seus livros para as revelar nos seus medos, fantasmas, alegrias, nas conquistas, na maldição que as persegue. Mas não são livros contra eles. Ferrante já brincou com o facto de lhe atribuírem uma identidade masculina, disse que no princípio queria escrever como um homem porque era deles a escrita não sentimental, a que reunia os aplausos e a admiração, a que lia, sobretudo. Mas seria mentir. Escolheu a verdade. Emenda. Não foi uma escolha. Impôs-se, ao mesmo tempo que sentiu que não iria aparecer. Sente que tem de esclarecer este ponto à medida que lhe vai atribuindo histórias, adensando o enigma até ele quase se sufocar a sua escrita: “Não escolhi ser anónima, os meus livros estão assinados”. É ainda a mesma entrevista o *New York Times*, talvez aquela onde aparece mais definida. Em vez disso diz que escolheu a “ausência”, um pouco como Lila, a mulher que quis apagar o seu rasto depois de 66 anos. É nesse ponto que começa a história das amigas, quando Rafaella Cerullo, a que Lenù chama Lila, quis volatilizar-se e a amiga se sentou ao computador para escrever tudo o que lhe ficara na memória.

O rosto de Ferrante será então o de todas as suas mulheres, mas sobretudo o de Lenù e Lila, uma o oposto da outra, em luta, nunca pacificadas. “São elas que melhor me capturam”, confessa Ferrante, consciente de que é incapaz de apagar a “polémica”, como lhe chama, ou a atenção dos media para a sua identidade. Não quer que isso ultrapasse o interesse pela literatura, mas é impossível estabelecer fronteiras. O nome Ferrante já traz implícito esse mistério. Outro território ambíguo, o que lhe dá a liberdade criativa, mas atrai os holofotes de que se quer distanciar. O que fazer? “Só me quero distanciar da história acabada”, afirma.



Anna Karina,
Alphaville, Godard

As muitas dobras do livro

Em Paris,
na Fundação
Calouste
Gulbenkian, uma
grande exposição
convida-nos
a reflectir sobre
o livro e o acto
de ler.

**Luísa Soares
de Oliveira
em Paris**

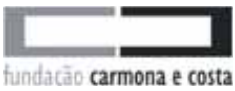
Pliure. Prologue (la part du feu), o título da exposição que inaugurou na Fundação Calouste Gulbenkian de Paris, tem uma tradução aparentemente fácil: *Dobra. Prólogo (a parte do fogo)*. Contudo, os seus dois primeiros termos possuem significados que ultrapassam em muito a literalidade de cada palavra.

A dobra é o acto fundador do livro. Aquele que significa, na indústria gráfica, a acção de dobrar o papel já impresso. Coser e encadernar, as duas tarefas finais, sobrepõem-se a este dobrar inicial ao mesmo tempo que antecedem a passagem da obra para as mãos e olhos do leitor. Dobrar não é, pois, passar um dedo pelo ecrã do *tablet*, como hoje fazemos quando queremos passar a página de um livro digital. A dobra é outra coisa. Como dizem os nomes dos núcleos desta exposição, ela é uma fenda, uma incarnação, um desejo de totalidade, um incêndio, um começo, enfim, que é também um fim.

O comissário, Paulo Pires do Vale, parte assim de um lugar prévio - a dobra e o prólogo - para conceber uma exposição em torno do livro. Em torno do livro, mas não sobre livros. Há aqui fotografia, pintura, escultura, cinema. E livros de artista. E mesmo um *ready-made*. *Pliure* dá continuidade a um outro projecto que esteve na Gulbenkian de Lisboa em 2012: *Tarefas infinitas, quando a* ►

CONFERÊNCIAS 2015

curadoria Manuel Costa Cabral

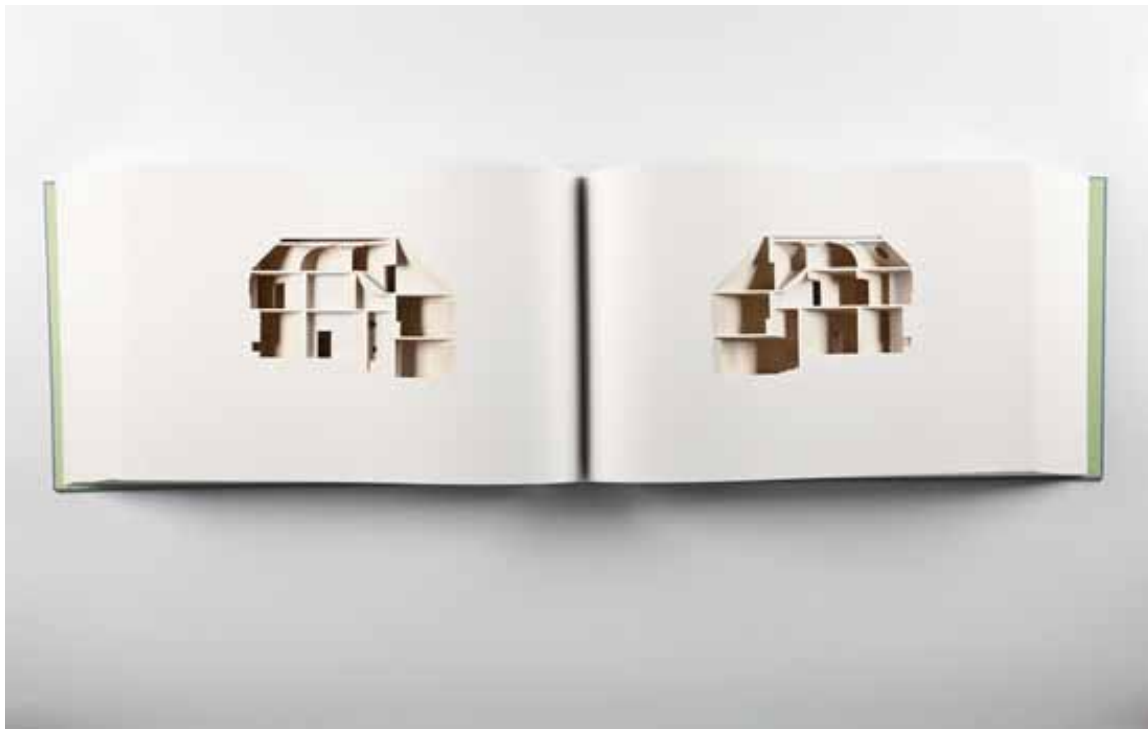


Sotaques

1ª Sessão entrada livre	31 Janeiro	Jürgen Bock Mark Deputter Natxo Checa
	Sábado às 17h30	
2ª Sessão entrada livre	7 Março	Miguel Wandschneider Rui Horta
	Sábado às 17h30	
3ª Sessão entrada livre	28 Março	Augusto M. Seabra Jorge Listopad
	Sábado às 17h30	

para mais informações consultar www.fundacaocarmona.pt

Peças de Olafur Eliasson (à direita) e Lawrence Weiner



arte e o livro se iluminam. Algumas obras que aí estiveram mostram-se outra vez em Paris. Outras são inéditas, obedecendo ao novo conceito que orienta a exposição, bem como aos condicionalismos impostos pela distância e o lugar. Em Lisboa, de facto, a Galeria de Exposições Temporárias da FCG dispõe de uma única sala dividida por expositores, que condiciona um percurso em forma de gancho. Em Paris, pelo contrário, o palacete haussmaniano que alberga as instituições da fundação permite ao visitante flunar pela exposição, avançar e recuar entre os diversos núcleos, e certamente ficar com uma leitura da mesma que não se esgota no momento da visita.

A exposição, que terminará a 12 de Abril, terá uma segunda parte a inaugurar a 10 do mesmo mês no Palais des Beaux-Arts. Ficará até 7 de Junho e, com o título *Pliure. Épilogue (La bibliothèque, l'univers)* completará aquela que aqui vemos. Contudo, Pires do Vale afirma-nos desde já que esta será sempre uma exposição incompleta. Que nunca, como agora, é dada ao espectador a possibilidade de construir ele próprio aquilo que vê através de infinitos caminhos, sem que estes jamais se fechem ao conhecimento e ao sentido.

O prólogo de que aqui se fala, com efeito, é aquele que todos os escritores conhecem tão bem: o que é escrito no fim, depois de terminada a obra, qualquer coisa que conhece inúmeras re-escritas desde o começo, e que só chega à sua versão final depois desse último ponto que termina o livro. O prólogo é assim uma espécie de epílogo antes da letra: uma conclusão que não o será no leitor, visto que, supostamente, possui como função introduzir o conteúdo do livro. Do mesmo modo, a dobra ou prega não é, ainda nas pa-

lavras do curador, um simples acidente do livro. Ela fecha a página, mantém unidas duas manchas de texto ou imagem que não o estão no momento da impressão, fazendo confluir aquilo que abre a multiplicidade de sentidos do livro. Paulo Pires do Vale introduz aqui o conceito de montagem cinematográfica para falar desta junção surpreendente de duas entidades distintas, não se esquecendo de a associar ao seu próprio trabalho como autor da montagem da exposição. Menciona ainda as notas, as setas, os sublinhados que cada leitor faz na margem do livro, junto à dobra ou à aresta da página, para nos dizer que cada leitura é única: o que cada um de nós retém de cada livro não é o que outro reterá. E também não é o que dele ficará numa segunda leitura. Pode mesmo dizer-se que cada livro constrói o leitor, e que o leitor é-o plenamente no momento de ler o livro.

O desejo de saber

Uma das primeiras obras que se podem ver na exposição refere-se justamente a este encontro. Trata-se de uma peça de Lawrence Weiner, *Deep blue sky*, onde se podem ler as palavras *alone at last with you* - escritas de ambos os lados da dobra do papel. Muito perto, pendurado de uma varanda no exterior (e por isso só acessível através da visão que dele temos a partir de uma janela), o *Ready-made malheureux*, uma cópia do livro que foi enviado à irmã de Duchamp para dele fazer um *ready-made*. A peça de Weiner pertence aliás ao primeiro núcleo dos cinco em que a exposição está dividida, *Uma fenda no mundo*. Aqui se incluem outras obras tão diversas como, por exemplo, uma sombra de um amigo leitor em acrílico colorido, por Lourdes Castro, um livro de Richard Long, uma misteriosa ilus-

O palacete haussmaniano que alberga as instituições da fundação em Paris permite ao visitante flunar pela exposição, avançar e recuar entre os diversos núcleos, e ficar com uma leitura da mesma que não se esgota no momento da visita

tração numa edição antiga de *A Caça do Snark*, de Lewis Carroll, representando um mapa do oceano como um rectângulo branco, um livro perfurado com a imagem de uma casa de Olafur Eliasson e, sobretudo, uma gravura anónima sobre uma coluna historiada de Constantinopla. Aqui, o gravador transcreveu minuciosamente, além das figuras da coluna, uma enorme falha no mármore branco original.

Incarnação, o segundo núcleo, trata do livro como “instrumento fecundante”, como qualquer coisa que “modifica a ordem do mundo”, que a “reescreve”, nas palavras do comissário. Cabem aqui um livro de horas que pertenceu à colecção pessoal de Calouste Gulbenkian, uma escultura anónima portuguesa do século XVI representando a *Virgem ensinando o Menino a ler*, e apenas mais uma obra: uma série de fotografias de Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, onde a mão se deixa ver, translúcida, passando as páginas de um livro.

Tudo no mundo existe para chegar a um livro, um verso de Mallarmé, anuncia o núcleo seguinte, que se ocupa do desejo de saber, do catálogo, da enciclopédia, e sobretudo, porque se trata aqui de arte, da biblioteca infinita da imaginação. Tem aqui lugar, como é evidente, um exemplar da edição original da *Enciclopédia* de Diderot e d’Alembert, aberta como que por acaso na página onde se reproduz um anagrama da palavra “abracadabra”. Há também obras de artistas plásticos para quem a interrogação sobre o arquivo e a memória são fulcrais: Boltanski (*Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*), Wolf Vostell, Claude Closky, Sol LeWitt, e mesmo dois livros que ensinam como jogar xadrez, de Duchamp: um escrito pelo próprio em colaboração,

e uma tradução. Um excerto do filme de Resnais, *Toda a memória do mundo*, antecede o ponto mais enigmático deste núcleo, uma peça de Francesca Woodmann feita sobre livros de geometria e aritmética encontrados em casa de sua avó: sobre os diagramas lógicos e racionais, Woodmann colou algumas fotografias suas que convocam o paradigma do fantasma, como é tão usual na obra desta fotógrafa. O núcleo conclui-se com outra obra surpreendente: uma *Vanitas* italiana do século XVII, na qual o pintor representou um fragmento escrito do que apenas se distinguem algumas letras. É que a tentação de tudo coligir tem também uma leitura moral: a de um acto de suprema vaidade.

O livro que se incendia começa com duas pequenas peças, de Ed Ruscha e Bruce Nauman: o primeiro, em *Various small fires and milk*, mostra fotografias de pequenos fogos. O segundo, com *Burning small fires*, fotografa o arder literal dos primeiros. A *Biblioteca em fogo* de Vieira da Silva e uma gravura antiga de Dürer, um *São João devorando o livro de fogo*, anunciam um excerto do filme de Truffaut *Fahrenheit 451*, em que as personagens declaram o livro que guardam em memória depois de o terem queimado. Os blocos de ferro de Rui Chafes, que englobam as cinzas dos cadernos de apontamentos do escultor, recebem uma montagem à parte. O último núcleo é também o menor da exposição, mas provavelmente o mais forte. Apenas duas peças: um excerto de *Alphaville*, de Godard, e uma obra de Raffaella della Olga, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*: um livro escrito à mão com tinta fosforescente, que apenas guarda a luminescência característica do mineral durante alguns minutos. Depois, é a escuridão, a cegueira total.

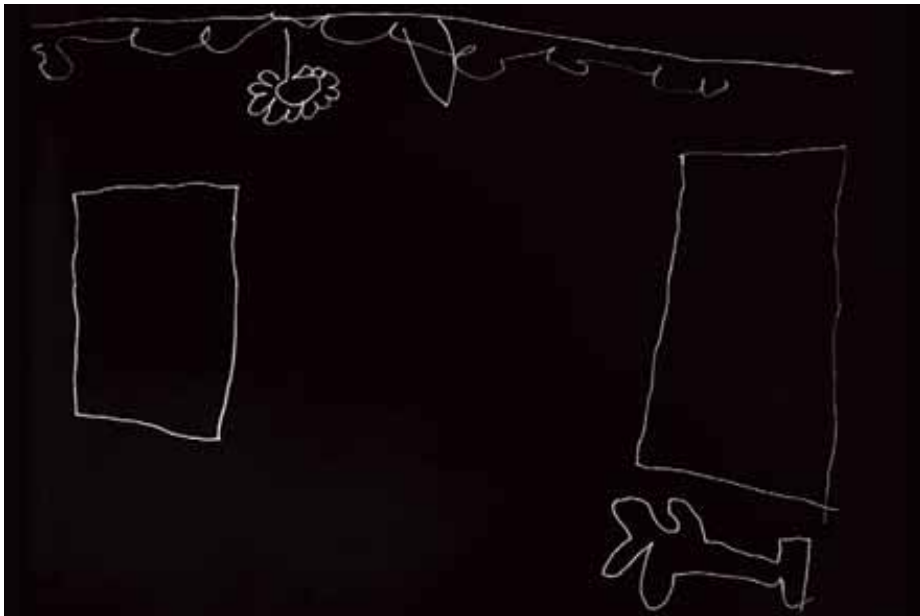


NOVO TALENTO FNAC FOTOGRAFIA 2014

culturafnac.pt

JÚRI

AUGUSTO BRÁZIO, FOTÓGRAFO E MEMBRO DO COLETIVO [KAMERAPHOTO]; **MARGARIDA MEDEIROS**, PROFESSORA UNIVERSITÁRIA E AUTORA NAS ÁREAS DE CULTURA VISUAL E DE TEORIA DA FOTOGRAFIA; **MÁRIO TEIXEIRA DA SILVA**, DIRETOR DO MÓDULO - CENTRO DIFUSOR DE ARTE; **SÉRGIO B. GOMES**, JORNALISTA DO PÚBLICO E AUTOR DO BLOGUE ARTE PHOTOGRAPHICA.



VENCEDORA

LUZ INTERIOR
HELENA FLORES

FNAC SANTA CATARINA
10 FEV—10 MAI



MENÇÃO HONROSA

A ÁGUA DA LUZ
RITA PINHEIRO BRAGA

FNAC MAR SHOPPING
24 FEV—24 MAI



MENÇÃO HONROSA

VIAGGIO IN LAPPONIA*
MÁRCIA NASCIMENTO

FNAC GUIMARÃES SHOPPING
09 MAR—09 JUN

JORNAL OFICIAL

ípsilon

APOIOS

Canon



↳ www.fnac.pt



São figuras de um conto de fadas cada vez mais distante que a fotografia resgata

EXPOS

Reencantamento

A nova individual de Tito Mouraz liberta o espectador das certezas do mundo contemporâneo para o devolver à infância e aos terrores da noite. A partir de uma lenda da Beira-Alta. *José Marmeleira*

Casa das Setes Senhoras

De Tito Mouraz
Módulo (até 21 de Fevereiro)
Fotografia

★★★★★

Depois de apresentações no ano passado, nos Encontros da Imagem de Braga (2014) e no Museu de Ourense, em Galiza, a série *Casa das Setes Senhoras*, de Tito Mouraz (Canas de Senhorim, 1977) chega ao circuito galerístico, numa exposição na Módulo. Eis, assim, uma oportunidade para apreciar um trabalho que, tendo na paisagem da Beira Alta o seu motivo central, se furta ao documental, ao etnográfico e ao realismo. Tal evasão, que não é definitiva, explica-se pelos elementos que animam a fotografia de Tito Mouraz: a imaginação, a memória, a consciência de que a deambulação pelo território cria ficções. Mas nas imagens, a preto-e-branco, de *Casa das Sete Senhoras*, sobressai um gesto que antes permanecia discreto: a procura de um reencantamento, de lugares que resistam à matematização da vida. Inspirada numa lenda da sua vila natal, Tito Mouraz introduz o espectador ao mundo da (sua) infância, com os seus fundos escuros, as suas silhuetas inquietantes, as suas histórias e paisagens. Das sete

senhoras, que seduziam os homens incautos nas noites de lua cheia, uma era bruxa, escreve o artista na folha de sala.

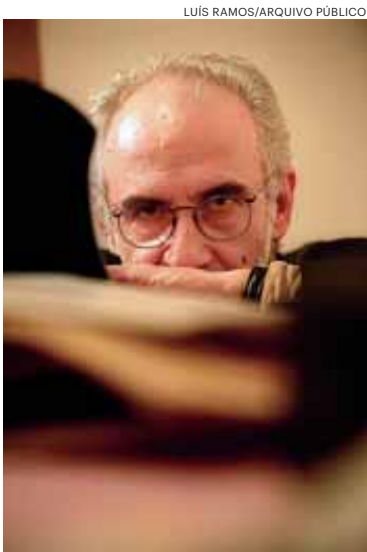
A cidade e a ciência estão arredadas desse conto e são invisíveis no quotidiano que as imagens vão revelando. Não se vê o progresso, apenas as suas carcaças (carros, construções desabitadas), pressente-se o ruído exterior de um declínio, a ameaça de um desaparecimento. *Casa das Sete Senhoras* não rejeita um olhar sobre o presente. Ele está lá, no cansaço e nas perdas dos idosos, na falsa impassibilidade das mulheres de negro, no crescimento da vegetação, na desertificação dos sítios. Os únicos jovens ou crianças que a habitam estarão porventura nos próprios espectadores.

Mas o presente de que nos fala não é facilmente identificável. Não há nada que nos permita situar, com precisão, a origem das fotografias. Não pretendem documentar um período da vida no campo ou qualquer prática agrícola. Esse não é o seu fim; Tito Mouraz constrói um outro tempo, irredutível a classificações, indefinido, porventura regido ainda pelo ciclo das estações, pela relação profunda das pessoas com a terra e os seus espíritos. Ferozmente anti-abstracto.

É um mundo reencontrado e recriado pelos limites da fotografia. Há cortes, enquadramentos, selecções, escolhas. Não nos mostra tudo, não vemos tudo. Daí a inquietação que as suas imagens nocturnas despertam. O que está fora de campo? O que se esconde em segundo plano? Há um cavalo que avança na escuridão, uma escada que se sustém de pé sem intervenção humana aparente, duas formas brancas que deslizam numa superfície negra. A noite em “Casa das Setes Senhoras” sugere o movimento, a ameaça de terrores obscuros, com os seus nevoeiros, os seus fumos (que resultam de práticas e rituais que o artista preferiu não fixar). O realismo das fotografias abate-se, ao ponto de surgirem dúvidas sobre o que se olha. Aquelas árvores foram de facto fotografadas? Serão fotografias? Ao espectador é solicitada uma aproximação que não garante qualquer certeza ou segurança.

A noite como território disforme, perigoso e fascinante encontra o seu reflexo nas imagens diurnas. Mas nestas, a transparência ou o reconhecimento imediato continuam ausentes. A Beira Alta que Tito Mouraz nos mostra, depois de ouvir as pessoas e de observar os lugares, surge assombrada por uma estranheza muda. É ela que envolve o caçador de arma em punho (figura ameaçadora e inusitada), a mulher que cobre o rosto ou a árvore sinistra. São figuras de um conto de fadas cada vez mais distante que a fotografia resgata.

SOUS DISCOS



A reunião de Judas e Requiem, obras muito importantes de António Pinho Vargas

Clássica

Momentos vivos

Gravação de duas das mais ambiciosas e emocionantes peças do compositor. *Pedro Boléo*

António Pinho Vargas

Requiem
Judas
Edição Naxos

★★★★★



Não é tarde para saudar a edição (no final de 2014) de um disco que reúne duas obras importantes de António Pinho Vargas: *Judas*, oratória estreada em 2004, que parte de excertos dos quatro Evangelhos para rever a figura deste “traidor” de Cristo; e o seu *Requiem* de 2012. Ambas as obras foram tocadas na Gulbenkian, dirigidas, respectivamente, por Fernando Eldoro e Joana Carneiro, em apresentações que ficarão na memória. Agora, com a ajuda deste disco que fixa esses dois acontecimentos a partir dos concertos ao vivo, a memória pode avivar-se e lembrar estes dois momentos marcantes da produção mais recente do compositor.

Judas Iscariotes pode ser lido nos Evangelhos como um traidor “necessário”, um traidor previsto e trágico, indispensável para dar sentido à vida de Cristo e ao seu exemplo de fidelidade, mas também à sua morte anunciada. A obra exigiu de Pinho Vargas não apenas um estudo aprofundado dos textos bíblicos, mas uma “tradução” (que é também uma traição, afinal) da figura de Judas para a sua linguagem musical, para a “sua” tragédia, obrigando-o a uma reflexão sobre a possibilidade de compor uma obra de fundo religioso, nova e absolutamente pessoal, mas profunda e conscientemente ligada à história da música anterior. A interpretação da Orquestra Gulbenkian é brilhante, desde o *Dies festus* inicial, e o Coro Gulbenkian - aqui com destaque para as vozes femininas que têm um papel central - foi muitíssimo bem orientado por Fernando Eldoro para a construção desta oratória dramática. Nas seis partes da obra e no “comentário” final, ressalta o carácter reflexivo da composição de António Pinho Vargas, autor de uma “música que pensa” não apenas os temas que se propõe tratar, mas a própria obra e o processo da sua criação.

O *Requiem* é talvez ainda melhor exemplo disso mesmo, pois constitui-se como uma obra que enfrenta a morte tanto quanto o

desafio de escrita de “mais um” *Requiem*. Resposta humana à ideia de perda e de ausência, com o seu lado frágil, ora enfrentando os medos, ora procurando refúgios melancólicos. Mas ambas as obras - e talvez ainda mais intensamente Judas - são marcadas ao mesmo tempo por uma busca de comunicação com os outros - incluindo os potenciais ouvintes -, sem para isso ter de “ceder” o que quer que seja da sua linguagem própria e do seu questionamento atento do mundo e da existência. Duas obras em que expressão e construção, intensidade e tempo, se equilibram e desequilibram a par e passo, sem se formatarem por um método único de composição ou por um “estilo” a priori.

O que fica é uma gravação com muita qualidade de duas das mais ambiciosas e emocionantes peças do compositor, com as naturais limitações de um registo ao vivo, mas também com o que de bom isso tem, fixando momentos vivos e irrepetíveis de comunicação artística a partir de concertos excelentes.

Notável maturidade musical

Aliando subtilidade interpretativa, profundidade expressiva e domínio técnico, Filipe Quaresma captou a essência de cada uma das obras que integra o seu disco. *Pedro M. Santos*

Filipe Quaresma - portuguese music for solo cello
Artway



Tal como publicado na página web da Artway - empresa de produção e agenciamento artístico sediada no Porto, responsável pela edição do disco - “*portuguese music for solo cello*” de Filipe Quaresma é “uma edição fonográfica inédita na discografia portuguesa”. O interesse e a novidade deste disco devem-se a vários factores,



Filipe Quaresma é um dos mais interessantes músicos portugueses da actualidade

destacando-se o intérprete e o repertório. Filipe Quaresma é um dos mais interessantes músicos portugueses da actualidade, tal deve-se em particular à sua enorme versatilidade interpretativa. O violoncelista aborda com o mesmo à vontade repertório barroco, clássico, romântico, moderno e contemporâneo. É membro da Orquestra Barroca da Casa da Música e do Ensemble Darcos, colabora regularmente com o Remix Ensemble Casa da Música e com o Sond'Ar-te Electric Ensemble, para além disso apresenta-se regularmente em recitais a solo e em formações de câmara. Possui ainda considerável experiência orquestral, destacando-se a sua recente colaboração como membro do naipe de violoncelos da Orchestre Révolutionnaire et Romantique dirigida por Sir John Elliot Gardiner, que culminou na edição em disco das *Sinfonias nº 2 e nº 8* de Ludwig van Beethoven pela etiqueta SDG.

A inclusão de cinco obras para violoncelo de compositores portugueses contemporâneos, que se encontram em plena actividade criativa, é o outro ponto de interesse do disco, destacando-se ainda o facto de integrar quatro obras em primeira edição fonográfica. O universo expressionista de *Antagonia* de Alexandre Delgado, o melodismo de *Labirinto* de Carlos Azevedo, o espectralismo de *Moment à l'extremement* de Miguel Azguime,

a relação música-poesia presentes em *Bicicleta do poeta* de Nuno Côrte-Real e a gestualidade sonora de *Ostinati* de Ricardo Ribeiro demonstram a diversidade estilística da música contemporânea portuguesa. Se por um lado as evidentes diferenças entre as cinco obras possibilitam uma interessante panorâmica do repertório português para violoncelo solo, por outro exigem diferentes recursos técnicos e abordagens interpretativas - as obras de Delgado, Azevedo e Côrte-Real são para violoncelo solo, as de Azguime e Ribeiro integram *live electronics*.

Neste excelente registo fonográfico Filipe Quaresma captou com notável maturidade musical a essência de cada obra, aliando subtilidade interpretativa, profundidade expressiva e um perfeito domínio técnico do seu instrumento. O *booklet* do disco é disponibilizado em formato digital na página da Artway, deste modo quem desejar adquirir as suas faixas *on-line* terá a possibilidade de aceder ao seu conteúdo.

Jazz

Dupla rítmica

Contrabaixista e baterista, parceiros em diversos grupos, editam discos de estreia quase em simultâneo. *Nuno Catarino*



António Quintino
Prólogo
Ed. Autor



Joel Silva
Geyser
Sintoma



António Quintino e Joel Silva formam uma das mais sólidas duplas rítmicas da cena jazz nacional. Respectivamente contrabaixista e baterista, colaboram juntos em diversos grupos e formam uma base rítmica estável. Músicos jovens, acabam ambos de editar os seus discos de estreia e, curiosamente, mantendo a parceria em ambas as gravações: Silva chamou Quintino para o

contrabaixo de *Geyser*, Quintino chamou Silva para a bateria de *Prólogo*.

António Quintino apresenta a proposta mais directa. Além da bateria de Joel Silva, o contrabaixista juntou apenas a guitarra de André Santos e o saxofone de Gianni Gagliardi. Este é um disco de afirmação como compositor, com Quintino a assinar seis das oito faixas - as excepções são os temas *Down Home* de Fred Hersch e *Ouro Preto* de Sérgio Godinho e *Milton Nascimento*. Desde logo sente-se a força do contrabaixo do líder, mas Quintino mostra também saber expressar a sua imaginação - ouça-se a agilidade melódica no solo de *Down Home*. Gagliardi destaca-se pelo dinamismo do seu sopro, puxando o quarteto para a frente - saxofonista nascido em Barcelona, cruzou-se com Quintino em Paris e reside actualmente em Nova Iorque. Outro destaque inevitável do disco é a guitarra de André Santos, jovem promessa que se estreou com o óptimo *Ponto de Partida*, fazendo-se aqui notar e bem (impecável no tema de Hersch). O disco fecha com a toada melancólica de *Ouro Preto*, bela despedida para um bom cartão-de-visita de um excelente músico.

Da mesma geração mas um pouco mais experiente, o baterista Joel Silva optou por uma estratégia diferente. Contratou um reforço de peso, o piano do veterano João Paulo Esteves da Silva, que funciona como eixo central do disco. Juntam-se depois os convidados: os trompetes de João Moreira e Diogo Duque e a voz de Sofia Vitória. Silva é responsável por todas as composições e surpreende pela qualidade dos temas, salientada pelo nível alto com que os músicos trabalham cada interpretação. O piano e o trompete são as estrelas, desenvolvendo os temas, fazendo a melodia evoluir, cumprindo o papel na perfeição. A bateria de Joel Silva soa irrequieta, nunca se deixa levar por soluções simples, fervilha ideias e guia sempre a música. Quintino é um parceiro ideal, complementando e dialogando, com uma presença equilibrada e inteligente. Entre os vários temas, poderemos destacar a sequência *Geyser* e *Terra Branca*, pela diversidade de ambientes e contrastes, e pela evolução de cada composição. O disco fecha com a

voz sussurrada de Sofia Vitória. Um dos grandes discos jazz editados em Portugal.

Pop

Hanni El Khatib
Moonlight
Popstock



Podia chamar-se apuramento da raça: Hanni El-Khatib partiu de uma matriz garage-rock e a cada disco vai deixando cair este ou aquele elemento menos eficaz, enquanto adiciona truques resgatados aos géneros aparentados da dita matriz inicial. Não há purismo: em *Will The Guns Come Out*, o disco de estreia, o garage-rock de Khatib podia até sustentar-se em malhas sujas de guitarra, mas não dizia que não a melodias orelhudas quase pop; numa canção, *Dead wrong*, havia u-á-ús melosos saídos do doo-wop, uma guitarra surf e palminhas. O ponto de rebuçado da procura da imaculada combinação de rock com açúcar será talvez *Penny*, de *Head In The Dirt*, o segundo álbum, que fez de Khatib um nome a ter em conta: quem brilha ali são os órgãos vintage e uma noção de ritmo que vem mais da soul que do prefixo do roll. Chegado ao momento de gravar o disco após o primeiro grande êxito, Khatib podia repetir fórmulas, disparar em todas as direcções, enfiar o rock no saco e transmutar-se num ser pop mas na realidade limitou-se a minúsculas afinações. Cá estão os riffs redondos (*Melt me*, *The teeth*, a óptima *All Black*), a batida e os metais soul (*Chasin'*, deliciosa), a faixa garage-pop perfeita, *Home*, e cá estão as faixas que lhe vão valer as críticas que os Black Keys ouviram (adocicou o som, etc): a inesperada *Two Brothers*, que começa em balada melancólica e acaba num magnífico disco-sound pejado de violinos, e *Dance-Hall*, garage-pop talvez demasiado polida. A verdade é que isto é o que Khatib sempre fez. E continua a fazê-lo muito bem. **João Bonifácio**



Veja os videoclips na edição do ípsilon para tablets

LisbonWeek
10-19 Abril'15

Pré-venda na Ticketline até 5 de fevereiro

Actu. LISBOA ALVALADE

Ficção

“Não me apaziguo”

No livro de contos *Meninas*, Maria Teresa Horta traça e explora uma espécie de cartografia pessoal, na qual ela própria se desvenda num jogo de revelações e ocultações que faz desta obra uma misteriosa charada. *Helena Vasconcelos*

Meninas

Maria Teresa Horta
Ed. Dom Quixote

★★★★★



Maria Teresa Horta é uma autora ímpar. A sua singularidade assenta em vários factores, nos quais se incluem uma linguagem inconfundível, fluida e apaixonada, um imaginário riquíssimo, uma vasta cultura humanista – de raízes clássicas – e uma capacidade invejável de escrever continuamente, sem limites nem amarras, reinventando em cada linha as mais profundas e inefáveis questões que desafiam – e angustiam – a humanidade.

Rebelde, inconformada e iconoclasta, Maria Teresa Horta acaba de publicar um livro de contos, constituído por um conjunto de textos que se vão desenrolando num crescendo de emoções, imagens, memórias, momentos, servidos por uma voz encantatória e com tonalidades proféticas.

Apesar de ser mais conhecida – e detalhadamente estudada – pela sua obra poética, Maria Teresa Horta tem regressado ocasionalmente à prosa (a partir de 1970, com *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, reeditado recentemente), como se lhe fosse necessária essa incursão, como forma de “balanço” ou reflexão. E se na monumental e esplendorosa biografia de Leonor de Almeida (*As Luzes de Leonor*, ed. Dom Quixote) desfia os factos, alternando entre o privado e o público, entre a emoção e a razão, entre o feminino e o masculino num universo que abarca tanto os mínimos detalhes como uma visão amplificada desse “Século das Luzes” que definiu a nossa civilização, em *Meninas* traça e explora uma espécie de cartografia pessoal, na qual ela própria se desvenda num jogo de revelações e ocultações que faz desta obra uma misteriosa charada. Porque é sobre ela própria – sobre a “menina” que



Maria Teresa Horta nunca perde o seu rasgo inconfundível, numa obra em que é quase impossível separar o imaginário do real, a ficção romanesca da liberdade poética

ela é, e que abarca o mundo maravilhoso de tantas outras “meninas” que a habitam – que Maria Teresa Horta escreve, criando personagens que, de tão próximas da autora, lhe povoam o tempo e o espaço de mitos e símbolos, de linhas da sorte, de sulcos abertos, de clarões ofuscantes, de memórias antiquíssimas que canalizam as emoções e os pensamentos que a avassalam. A autora colige uma espécie de “canções de experiência e de inocência” – remetendo para os poemas visionários de William Blake – e para a fantasmagoria de um universo que tudo contém, matéria e espírito, erotismo e morte, memória e esquecimento.

Companheira de poderosas escritoras como Clarice Lispector, Sylvia Plath, Hilda Hilst, Christina Rossetti ou Elizabeth Barreth-Browning, Maria Teresa Horta deixa-se contaminar por esta herança ardente, sem nunca perder o seu rasgo inconfundível numa obra em que é quase impossível separar o imaginário do real, a ficção romanesca da liberdade poética. Maria Teresa Horta é enfática quando reitera o uso de “palavras, e depois palavras e depois das palavras... as palavras dos versos”, marcando o ritmo, o desfiar de sons, numa melopeia encantatória.

Na impossibilidade de referir todos os contos, um a um, note-se que o primeiro texto remete para *Lilith*, essa figura mitológica, com origens na Mesopotâmia que se insinua em textos sagrados judaicos – seria ela a primeira mulher na Terra, feita do mesmo barro que Adão e não uma excrescência do ser masculino, como Eva – mas que foi rechaçada com violência ou simplesmente relegada para a sombra. Maria

Teresa Horta marca, com ela, o início de todas as coisas, o nascimento, o magma primordial, prolongando a ideia da feminilidade triunfal no texto *Daninha*, ligado à grande deusa Deméter, essa “mãe-terra” que providencia, que orquestra os ciclos da Natureza, continuando, em *Recém-Nascida*, a lembrança nebulosa de um repúdio a que “outra menina” responde com *Desobediência*, a recusa precoce em se deixar dominar. Os textos seguem-se, acompanhando as múltiplas metamorfoses – algumas doces, outras brutais – de um “eu” feminino que se rebela, que levita, que fala com anjos e que reconhece os clarões de luz a rasgarem as trevas da submissão, da ignorância e da humilhação. Na condição de “meninas”, todas elas mães, filhas, irmãs, avós, próximas ou distantes, e até mesmo as figuras reais” – a rebelde Carlota Joaquina, a leitora insaciável, Katie Lewis, pintada por Burne-Jones, a sanguinária condessa húngara Elizabeth Báthory, obcecada pela sua própria beleza – ganham especial relevo nas suas relações conturbadas, marcando uma linhagem de paixões arrebatadas e ódios intempestivos.

Assim, *Meninas* poderá ser lido como uma sequência de contos que subvertem os modelos tradicionais e que constituem, também, uma espécie de dicionário (no sentido original de aglomerado de palavras ao qual é dado uma certa ordem) da condição feminina. Estas marcantes figuras – sempre em contraponto ou mesmo em luta aberta com o ser masculino – são assombrações, prodígios, guerreiras e sobreviventes, deusas, figuras históricas e projecções autobiográficas, matéria

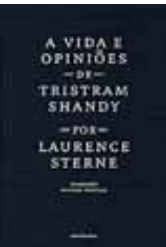
primordial de mitos e lendas. Parafraseando a sua antepassada Leonor de Almeida, também ela uma grande dama das Letras, Maria Teresa Horta, com mais esta obra, reclama bem alto: “Não me apaziguo!”

Sterne, nosso contemporâneo

Livro dos livros, romance e anti-romance, este clássico de Sterne interpela-nos com a sua rebeldia. Esta nova edição, publicada num único volume, foi objecto de uma revisão na tradução. O prefácio foi igualmente revisto e ampliado e junta-se-lhe, agora, uma notícia bibliográfica. *Hugo Pinto Santos*

A Vida e Opiniões de Tristram Shandy
Laurence Sterne
Antígona

★★★★★



Quando os primeiros dois volumes de *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* vieram a lume, em 1759, o romance, enquanto forma literária moderna, ainda mal saía dos cueiros. E logo era abalado nas suas convenções e nos códigos que começavam a regê-lo por uma obra que, nos seus nove volumes (publicados até 1767), havia de deixar o género

irreconhecível. Romance digressivo – “obra rapsódica” (p. 87), chama-lhe Sterne – cujas divagações se encadeiam entre si sem fim aparente, a obra-prima deste clérigo de origem irlandesa é tão minimalista no enredo quanto é máxima na gloriosa abóbada que o rodeia.

Pelo século XVIII, autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding ou Tobias Smollett criavam para o romance um terreno firme, que fornecia a réplica perfeita a uma nova classe afluyente (a burguesia) ávida de solidez. Apesar das peripécias prodigalizadas por algumas dessas linhagens ficcionais, ou do picaresco por que enveredavam certos praticantes delas, a normatividade imperava sobre o destempero. Por um breve lapso temporal, todavia, Sterne remexeu tudo isso. De tal forma foi notável a sua acção que, como costuma acontecer, muito se passou até que o seu legado fosse plenamente entendido. O que, realmente, só no século XX aconteceria. Autores como Virginia Woolf, ou James Joyce, por exemplo, ressalvaram claramente a importância decisiva de Sterne. “Sucedee que”, diria Joyce, numa carta acerca do seu *Finnegans Wake*, “eu estou a tentar construir muitos planos de narrativa com um único propósito estético. Alguma vez leu Laurence Sterne?” A aproximação implícita entre os dois romances – derradeiros anti-romances, pela dimensão de radicalidade e experimentação que neles labora – é um dos indícios mais esclarecedores da modernidade de Sterne e de *Tristram Shandy*. Se Laurence afirmava numa carta: “*Tristram Shandy*, meu amigo, foi feito e formado para desconcertar toda a crítica”, Joyce dizia, em famosa resposta a um pedido de esclarecimento: “Incluí tantos

enigmas e quebra-cabeças que vou manter os professores ocupados por séculos em torno do que eu queria dizer.” Também em *Diário para Eliza*, Sterne viria a falar do futuro “Anotador ou Comentador das minhas obras” (Antígona, 2000). A consciência da singularidade de ambos os autores, e das respectivas obras, torna-os peças irmanadas nas mais extremadas vanguardas da história da literatura. O que não quer dizer que, no seu próprio tempo, a produção de Laurence Sterne não tivesse conhecido o sucesso. Pelo contrário. Ainda que, num primeiro momento, o livro houvesse sido recusado por diversos editores, após uma primeira edição (de autor), *Tristram* pôs o autor na rota de um sucesso de contornos difíceis de conceber pelos padrões actuais. Sterne viria a tornar-se uma vedeta (aqueles dois volumes seriam prontamente reeditados). E embora luminárias como o Dr. Johnson mostrassem um entusiasmo diminuto, quando não a censura, o certo é que a fama do autor conheceu uma escalada impressionante. Contudo, a verdadeira dimensão transgressora e o traço de modernidade deste romance bombástico só muito lentamente viriam a ser reconhecidos. O século XIX não lhe conferiu o relevo devido – Walter Scott chamou a *Tristram* “não uma narrativa, mas uma colecção de cenas, diálogos e retratos”. Coleridge, esse crítico por excelência, poderá ter sido uma luminosa excepção. Segundo ele, a excelência de Sterne consistia em “tornar distintas na consciência as minúcias do pensamento e do sentir que parecem bagatelas, e contudo têm importância para o momento”. O que lhe teria permitido produzir “a novidade de

uma peculiaridade individual”. Para o nosso presente, a contemporaneidade de Sterne é, todavia, um facto indesmentível. Também de minúcias se faz a trama urdida por este assombroso romance. Da casa da família e das mais miúdas incidências de uma domesticidade recheada de episódios pícaros e, naturalmente, servidos em clave digressiva. Walter Shandy, pai de Tristram, mas sobretudo Toby, o tio, constituem uma paleta de personagens notáveis pela sua excentricidade – “Walter e Toby”, como lembra Manuel Portela, “aparecem frequentemente encerrados na sua própria linguagem e nos seus pensamentos, mantendo constantes diálogos de surdos” (p. 31). Criações de um génio estarecedor, a séculos de distância.

A subjectividade, e até relatividade, da consciência, e de noções como as de tempo, espaço e verosimilhança, são algumas das sementes que este romance prodígio logrou lançar sobre o que era então o solo quase virgem deste género literário. Ao comprimir e distender o tempo, tornando-o matéria maleável, não só antecipava as revoluções do modernismo como se tornava o primeiro autor a realmente fazer da psique humana um interveniente cabal na história do romance. Uma operação que viria a repetir em *Uma Viagem Sentimental*. Conforme ensina M. Portela, “A dilatação quase obscena do tempo e a fragmentação da história, embora muito menos usada do que em *Tristram Shandy*, continua a ter alguns momentos magníficos” (Antígona, 1999). No seu prefácio a *Tristram* – um exemplo notável de erudição e de clareza da exposição –, Portela chega mesmo a estabelecer uma comparação com a “manipulação da imagem do vídeo” (p. 24).

A *Vida e Opiniões de Tristram Shandy* começa por ser um título profundamente irónico. Por dois caminhos: a mofa a que submete a prática sua contemporânea de títulos intermináveis; o simples facto de a personagem principal e narrador nominal, Tristram, só no quinto capítulo ser “trazido a este nosso mesquinho e desastroso mundo” (p. 62). Até lá, desde o momento da concepção, atardado pelos mais hilariantes e eficazes expedientes (do ponto de vista da retórica do romance), tudo são contratempos. Da corda do relógio, que impede os pais Shandy de cumprirem o coito fixado no calendário conjugal, até à apresentação perorada do pai Shandy, passando por meticulosas digressões sobre o espermatozóide, ou homúnculo segundo a ciência setecentista. Este e outros aspectos são profusamente iluminados pelas diligentes anotações, comentários e esclarecimentos de Manuel

Portela. Essa manipulação do tempo estende-se, como por contágio calculado, à segmentação de *Tristram*. É só em pleno Volume III, já começado o seu Capítulo XX, que o autor inscreve o prefácio. E apenas porque, como diz, “Todos os meus heróis estão fora das minhas mãos – é a primeira vez que consigo arranjar um bocadinho” (p. 231). A inserção de páginas totalmente preenchidas a negro, ou de capítulos em branco, a quebra na ordem dos capítulos, ou ainda a aparição de parágrafos cravejados de asteriscos, seguem a mesma dinâmica. Como podemos ler nas páginas de *Tristram*, “a maquinaria da minha obra é ela própria uma espécie à parte; são-lhe imprimidos dois movimentos opostos, reconciliando-se depois o que inicialmente parecia estar em desacordo. Numa palavra, a minha obra é digressiva, e é também progressiva” (p. 119).

Esta tradução, que é um prodígio apenas comparável àquele que lhe deu origem, está plenamente consciente de que “a matéria e a forma do livro procuram incansavelmente coincidir” (p. 51). A nova edição que a Antígona lançou, num único volume, é a materialização desse ditame, graças ao cuidado posto nos tipos, na disposição da mancha tipográfica, no respeito da pontuação oscilante da época, e de Sterne, e até na soberba encadernação criada para esta nova versão de um “clássico contemporâneo” (Manuel Portela, p. 49). O motivo presente na contracapa presta uma discreta homenagem ao grafismo da edição de referência de Sterne (The Florida Edition).

Breve mas para sempre

Lydia Davis volta com mais um exemplo de concisão, humor e vitalidade narrativos sobre o desajuste actual. Um livro de histórias que perseguem quem as lê, como acontece sempre que escreve. *Isabel Lucas*

Não Posso nem Quero

Lydia Davis
Tradução: Inês Dias
Relógio d'Água

★★★★★



Os grandes encantos e desconcertos de ler as histórias de Lydia Davis resultam da sua enorme capacidade de dramatizar os

mais pequenos episódios do quotidiano, aumentando-lhes a dimensão ao ponto de os isolar do

tudo, o que os torna hilariantes, ridículos, obsessivos, insignificantes ou tremendamente emotivos. Esse efeito lupa dura o tempo exacto para não os descontextualizar, não lhes retirar sentido, só o suficiente até o absurdo ou a sordidez do insólito ficarem mais bem sublinhados e sem que o notemos, impressos no nosso subconsciente. Em cada momento, a escritora brinca com a perspectiva num difícil jogo de equilíbrio entre uma análise mais fria, ou cerebral, e a eficácia com que convoca as emoções mais íntimas.

O seu mais recente volume de contos/histórias, escrito depois de ter vencido o Man Booker International Prize em 2013, *Não Posso Nem Quero*, original de 2014 agora editado pela Relógio d'Água em Portugal, é mais um exemplo desse seu estilo conciso e poético, do humor que usa para falar do desajuste humano, da perícia com que manuseia a linguagem, sabedora do efeito que terá cada palavra ou vírgula que escolhe colocar numa frase. E, tantas vezes, no seu caso, uma história não é mais do que uma frase. “Agora que já aqui estou há algum tempo, posso dizer com toda a confiança que nunca aqui estive antes.” *Bloomington*, a quinta história desta colectânea de 122, começa e acaba assim, com algo que se assemelha a um “arranha-céus”, expressão da própria Lydia Davis para se referir ao efeito desta brevidade. É preciso espaço para respirar.

A par com Alice Munro, George Saunders ou Lorrie Moore, Lydia Davis (Massachusetts, 1947), é um dos nomes mais celebrados do conto em língua inglesa e, como eles, tem ajudado a “reabilitar” na actualidade o conto, tantas vezes diminuído, enquanto género literário. Com seis colectâneas de histórias publicadas, Davis consegue ter no leitor um efeito exemplar: o modo como baralha o real nas suas ficções (que por vezes são um poema, única frase ou um diálogo de três ou quatro linhas) torna-o referência, ou seja, para cada episódio da vida há uma história de Davis que encaixa e essa memória literária, a de cada leitor, funciona como um auxiliar de sentido.

Tradutora para inglês de Proust, Blanchot ou Flaubert, Lydia Davis faz também aqui um exercício a partir da literatura do autor de *Madame Bovary*. Há onze textos inspirados em episódios da escrita do escritor francês, jogos de concisão literária, misto de ironia e melancolia que intercala com o devaneio, o sonho enquanto possibilidade de manipular a realidade que tanto jeito tem dado à literatura e que Davis explora de forma delirante, uma dimensão que permite soltar o lado mais trágico ou diabólico, e sempre preparada para atirar com o efeito-surpresa, que é, aliás, transversal a toda a sua escrita. ►



Laurence Sterne dizia que fez *Tristram Shandy* para desconcertar toda a crítica. E conseguiu

Estação Meteorológica

Antônio Guerreiro

Populismo e demofobia



Quem, no domingo passado, à noite, seguiu a contagem dos votos, na Grécia, através dos vários canais portugueses de televisão, terá sentido uma enorme impaciência perante as milícias civis de comentadores e “politólogos”, que parecem personagens decalcadas dos aforismos satíricos de Karl Kraus contra os jornalistas do seu tempo: dizem e “comentam” porque não têm nada a dizer, e têm algo a dizer porque a sua tarefa é comentar. No meio de tanta indigência, lá apareceu, brandido por alguns, o fantasma do populismo, seja ele efectivamente encarnado ou tenha a condição de espectro. Estas almas penadas - para continuarmos no mesmo plano semântico - parecem não ter ainda percebido que não têm ao seu dispor nenhuma figura do povo para poderem agitar a bandeira do populismo, que o povo como sujeito político, tal como o conhecemos a partir da modernidade, desapareceu; e, no entanto, acham essas almas que existe essa coisa chamada “populismo”, cujo pressuposto, como o nome indica, é o de que ainda existe o povo como sujeito originário da política. Deste modo, tal conceito acaba por dizer muito acerca de quem o usa, mas já nada diz em si mesmo - é um conceito vazio. O que diz ele, então acerca dos seus utilizadores? Diz que ele engendra um conjunto de sintomas de uma doença imaginária, mas apta a produzir efeitos reais, chamada demofobia. Se existe populismo, é lógico que exista o seu contrário, a demofobia, que se traduz, entre outras coisas, numa atitude que minimiza ou lança o descrédito sobre o voto dos cidadãos, sob o pretexto de que ele não é genuinamente livre porque resulta da ignorância, da falta de educação, da desinformação e de manipulações de vária ordem. Em boa verdade, o que hoje solicita um exercício de pensamento não é um pretenso populismo, mas o “despovoamento” do povo (e, já agora, a pergunta se ainda pode existir a ocasião ou a condição de possibilidade de o relançar). Num livro notável de teoria política, *On Populist Reason* (2005), de Ernesto Laclau, o populismo é definido com base na ideia de que a política não é senão a construção de um povo. Para Laclau, um povo é o resultado de uma política e não, pelo contrário, o seu pressuposto, que é como o vêem os paranóicos vigilantes do populismo (do populismo político, já que não lhes merece a mesma reserva o que, pela mesma lógica, classificaríamos como “populismo cultural”). A teoria de Laclau coloca no entanto o problema de ser limitada: põe em acção uma forma de determinismo que impede de pensar a função da política fora da órbita de uma prática de governo, fora da sua implicação com o poder. Por outras palavras, exclui a eventualidade de a política ser o acontecimento de um impossível, uma ruptura que tem a capacidade de imaginar e provocar. Ou seja, não uma política que funda o povo, mas uma política para a qual o povo falta, como acontece na afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que não existe. Foi Gilles Deleuze que, falando de um “cinema político moderno”, e citando Paul Klee, disse que a obra de arte devia, por definição, dirigir-se a um “povo que falta”, e nunca pressupor um povo. Pressupondo um povo renunciaria a toda a autonomia e deixar-se-ia capturar. Trata-se de ver o que ainda não se vê. Os actuais denunciadores do populismo, incapazes de entender a política como algo mais do que gestão e método, táctica e estratégia, vêem outra coisa: vêem um papão, sob a forma do povo que já não existe. Lutam contra fantasmas. Eles próprios são mortos-vivos, zombies do comentário e da “politologia” do pequeno ecrã.



A escritora americana Lydia Davis, vencedora do Man Booker International Prize 2013, é também tradutora e crítica literária. Em *Não Posso nem Quero* volta a contar histórias com uma só frase.

Ao isolar episódios, Lydia Davis revela-os, pelo absurdo ou pela emoção, em toda a sua significância. Uma discussão entre um casal, uma carta a uma fábrica a reclamar o facto de a imagem das ervilhas na embalagem não reflectir o aspecto do produto que está no interior, a incapacidade de uma patroa lidar com a dupla de criadas teimosas e pouco inteligentes, a escolha de um lugar no comboio com a expectativa de encontrar um bom vizinho de viagem, a indecisão de se desfazer ou não de um velho tapete ou do que servir ao jantar. “Ainda estou deitada quando uns amigos nossos chegam a casa para jantar. A minha cama está na cozinha. Levanto-me para ver o que posso fazer para eles. Encontro três ou quatro embalagens de hambúrgueres no frigorífico, algumas já encetadas e outras ainda por abrir. Acho que posso juntar os hambúrgueres todos e fazer um rolo de carne. Ia precisar de uma hora, mas não me ocorre mais nada. Volto a deitar-me um pouco para pensar sobre o assunto.”

Divido em três partes, o livro é coerente com o universo criativo de Lydia Davis. O dia-a-dia, as referências literárias, a invenção, o uso de aforismos, o olho cirúrgico, a atenção às obsessões, a procura de um sentido através da gargalhada ou do seu contrário, da picada que solta a raiva ou a lágrima. Nada aqui é sereno. Uma palavra ou a pontuação podem fazer desabar e é a queda rápida como de um precipício. “Ela está debruçada sobre a filha. Não a consegue deixar. A filha está em câmara ardente sobre uma mesa. Ela quer tirar-lhe mais uma fotografia, provavelmente a última. Em vida, a filha nunca conseguia ficar quieta para uma

fotografia. Ela diz para si própria ‘Vou buscar a máquina’, como se dissesse à sua filha: ‘Não te mexas.’”

Como chamar ao que Davis faz com a sua escrita? Uma crónica sentimental, por vezes sátira, onde a ironia serve para lidar com um desespero, o conflito interior ou *angst*, o tal desajuste pessoal, social. É um dos autores a ler para tentar captar o momento actual.

Crónicas do Além

Numa espécie de reinvenção do imaginário popular acerca dos lugares do Além, João de Melo regressa ao romance para nos interrogar. *José Riço Direitinho*

Lugar Caído no Crepúsculo

João de Melo
D. Quixote



O que é que há para além da morte, esse “muro intransponível”? Parece ter sido a principal interrogação que o escritor açoriano João de Melo (n. 1949) se colocou ao escrever o seu mais recente romance, *Lugar Caído no Crepúsculo* (oito anos depois de ter publicado *O Mar de Madrid*). Dividida em sete partes (seis “cadernos” e um “epílogo”) – algumas delas tituladas com os nomes dos “não-lugares” do

Além: O Limbo, O Purgatório, O Paraíso, O Inferno –, esta obra assemelha-se por vezes a estranhos (ou talvez nem tanto, tendo em conta as obras anteriores do autor) exercícios de exegese teológica. Explicando melhor: partindo do problema “insolúvel” da falta de comunicação com Deus, e da sua (de certo modo esperada) ausência nos “não-lugares” do Além, o autor discorre sobre inúmeros problemas teológicos, como por exemplo o da condenação ao Limbo (entretanto extinto por decreto papal) de todos aqueles que viveram antes de Cristo, e que por isso não conheceram a Palavra, ou o dos recém-nascidos que morreram sem serem baptizados. Ao mesmo tempo, e por vezes de maneira bastante pormenorizada (e cansativa), os vários narradores vão descrevendo os “não-lugares” do Além e como as almas por lá se comportam e a que tipo de gente pertenceram em vida na Terra. As que estão condenadas ao Limbo (antecâmara do Paraíso), por exemplo, são “uns seres vibráteis que se limitam a soltar, de vez em quando, bocejos, vagidos, suspiros de sono, decerto inapreensíveis por ouvidos humanos (...). Não lhes ocorrem desejos, nem possuem vontade própria. Só ideias, memórias, tentações banais da sua própria fé, gestos comuns. (...) Com efeito, ninguém sente fome ou sede no Limbo. O cansaço e o sono também não existem.”

As inúmeras e variadas derivas teológicas (umas vezes em jeito de exegese e de procura, outras, as mais interessantes, de desconstrução crítica) ao longo do romance acabam por retirar força à ironia (e à necessária ambiguidade) que o autor

pretendia dar-lhe. Mas no meio de tanta teologia podemos encontrar ainda alguns momentos de divertido sarcasmo (de alguma forma a fazerem lembrar o grande romance de João de Melo, *O Meu Mundo não É deste Reino*), como quando o narrador se refere ao “cantão dos clérigos venais”, no Purgatório: “Quem os não viu e escutou, erguidos no alto dos púlpitos e altares, apregoar a caridadezinha e a tolerância em nome de Deus, e depois acabam por topar com eles rodeados de todos os prazeres da vida, com as panças empinadas a empurrar a moral para os outros, a adorar as riquezas, os fúteis poderes e as piores ou mais secretas imoralidades do mundo? Pagam pelos pecados da luxúria e da hipocrisia.”

A viagem que o leitor faz pelo Além – narrada quase sempre em jeito de crónica que, e à semelhança dos relatos ordenados pelos reis e senhores medievais, várias almas escrevem – começa na cidade de Lisboa: o actor Tomás Mascarenhas morre de repente no meio da rua, envolto por “uma multidão que se apressava a tomar os barcos” ao fim de mais um dia de trabalho. Sentiu que a alma se libertava do seu corpo, voava sozinha no ar, na direcção do sul, e viu-a passar por cima dos grandes braços abertos do Cristo-Rei; ia para longe, entrando “no mistério dessa noite eterna”. Este “Primeiro Caderno” é, sem dúvida, o mais interessante e o mais conseguido de todo o romance, mas logo a sua história se dissipa para dar lugar a uma curta narrativa que nos informa sobre o “peso da alma”. De seguida, já no Limbo, uma alma, a de um tal Erasmo Fernandes, dá conta de como é aquele “não-lugar” de “nem mortos nem vivos” depois de ter morrido, com mais de uma centena de fiéis, no desastre de um avião que seguia a

caminho de Alexandria. Aqui, e sem se perceber bem como dadas as suas características, as almas ensaiam uma rebelião (frustrada) contra Deus, e chega-se a pensar num abaixo-assinado para alterar a natureza do Limbo; pelo meio surge Bento XVI e são referidas e discutidas algumas ideias dos doutores da Igreja, de Agostinho a Tomás de Aquino. A viagem prossegue pelos outros “não-lugares” quase sempre no mesmo registo.

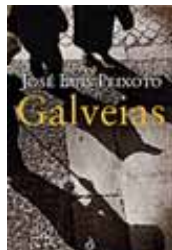
O epílogo, e como lhe compete, acaba por dar sentido ao romance ao fechar a narrativa, deixando sem resposta a interrogação principal, pois “Deus carregava sobre si, em estado permanente de culpa, a história universal dos homens. Estes haviam sido abandonados tanto à sua sorte como à fraqueza das suas infâmias e paixões”.

Conta-me como foi

Galveias é exemplo de uma concepção de romance como desenvolvimento de uma história, correndo o risco de reduzir a ficção a uma imitação da forma do romance. *José Riço Direitinho*

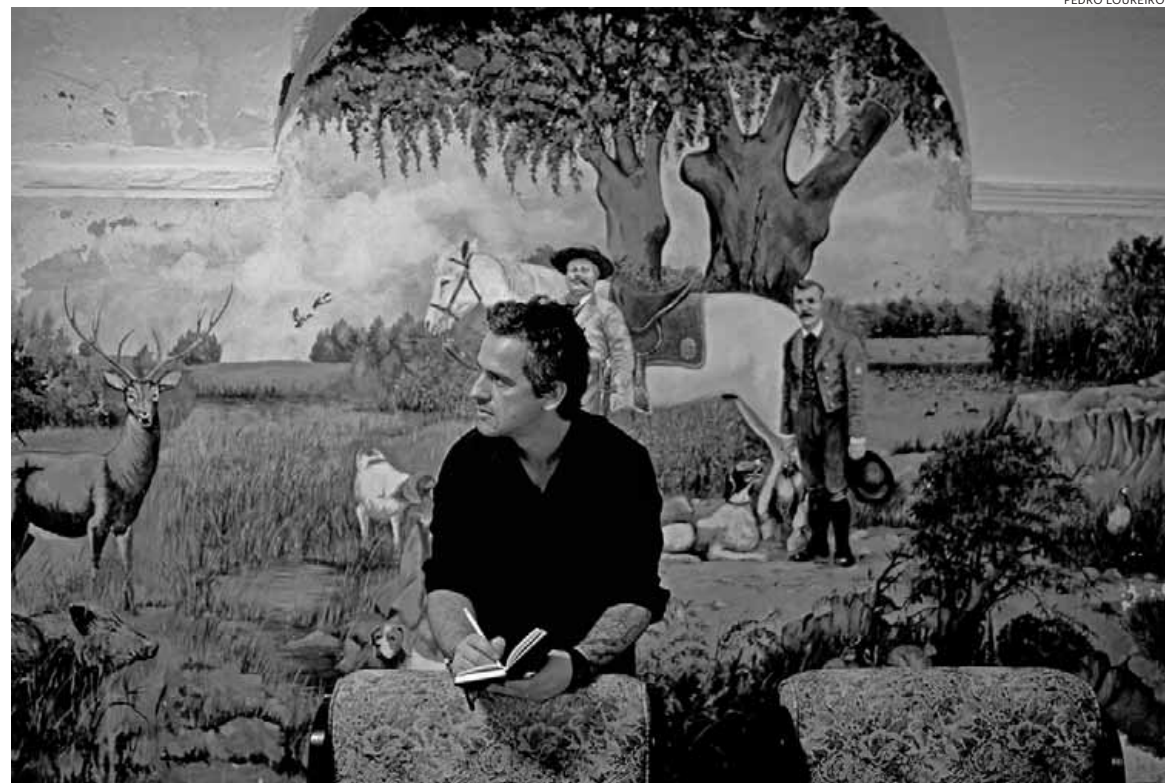
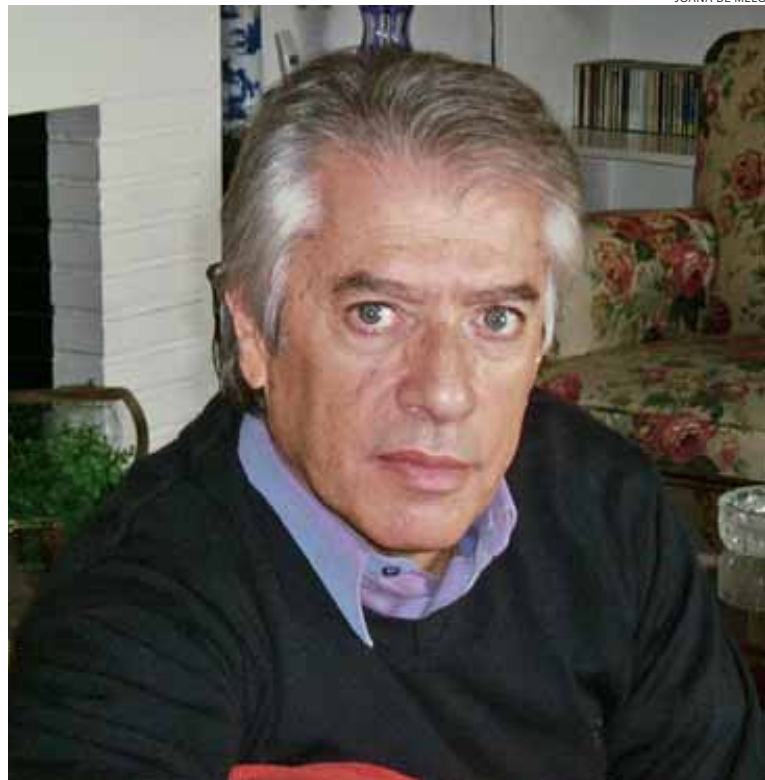
Galveias

José Luís Peixoto
Quetzal



Desde a sua estreia literária no romance, em 2000, com *Nenhum Olhar* (Quetzal), que José Luís Peixoto (n. 1974) tem a

JOANA DE MELO



Em *Galveias*, o cenário rural é mesmo o da vila onde nasceu José Luís Peixoto. O Prémio José Saramago 2001 faz neste romance uma espécie de retrato do interior alentejano nos anos 1980

ruralidade como cenário a que recorre amiúde. Em *Galveias*, esse cenário rural é o da vila alentejana que empresta o nome ao livro – e terra natal do autor. Toda a acção decorre durante o ano de 1984, tendo início num dia de Janeiro em que “uma coisa sem nome” caiu do céu e veio perturbar a pacatez do lugar. Abriu no chão um círculo com uma dúzia de metros de diâmetro, ao mesmo tempo que pela vila se espalhava um inusitado “cheiro cinzento a enxofre”, e no centro do buraco ficou a tal “coisa sem nome”. “Os cães calaram-se durante um instante que não dava mostras de fim. O fumo das chaminés paralisou-se ou, se continuou, seguiu uma linha imperturbável, sem sobressaltos. Até o vento, que se entretinha apenas com o barulho de alisar as coisas, pareceu conter-se. Esse silêncio foi tão absoluto que suspendeu a acção do mundo. Como se o tempo soluçasse, Galveias e o espaço partilharam a mesma imobilidade.”

Este acontecimento fantástico funciona como a espoleta de uma série de histórias que vão revelando as personagens deste romance: Catarino, que tem uma mota que baptizou *Famêlia* (Famel e a terminação do nome da avó Amélia) e que vive perturbado com a memória do pai; Armindo Cabeça, pai de uma família numerosa onde não falta a violência doméstica (“As mãos do

Cabeça eram pesadas. Os dedos eram grossos. As costas das mãos eram duras. A pele era áspera”); a brasileira Isabella, que trabalha numa *boîte*; Justino, que há 50 anos se zangou com o irmão e uma manhã decide matá-lo; do médico Matta Figueira, filho de um latifundiário; a professora que não é olhada com bons olhos pelos vizinhos; o padre Daniel ,que vê no álcool um salvador das suas dúvidas de fé, e várias outras.

Numa geografia quase labiríntica, porque circunscrita a meia dúzia de ruas, ao campo da bola e ao adro da igreja – para além dos extensos campos em redor da vila, com suas courelas e herdades –, Peixoto faz uma espécie de retrato do interior alentejano nos anos da década de 1980, montando sobre uma cartografia definida um *patchwork* narrativo em que recorre à descrição de ambientes e actividades características (como a caça, o esfolar de uma lebre, o fazer do pão). A acção, propriamente dita, não existe, são as várias histórias que avançam quase paralelamente acompanhando o tempo para, como num mosaico, se completar no retrato nostálgico de uma certa portugalidade do interior, com os velhos e as suas histórias, as tardes de ruas vazias e a modorra dos dias.

Ao longo da obra de Peixoto tem-se assistido a um descuido com a linguagem (pelo menos comparando com a que utilizou nos dois primeiros romances), é menos poética – apesar de ainda se encontrarem frases como esta: “O grosso da claridade nasceu da cal, a notar-se por baixo das trevas” – e as palavras não são tão

precisas como o eram em *Nenhum Olhar* (2000) e em *Uma Casa na Escuridão* (2002). Neste *Galveias*, entre vários possíveis exemplos, pode encontrar-se: “Apanhava a carreira e lá ia, bem-posto, a analisar (?) os campos até Ponte de Sor.” A história passou a ter primazia sobre tudo o resto e vai progredindo sem obstáculos, arrastando sempre outras mais secundárias, de maneira mais ou menos translúcida, até ao seu esgotamento. *Galveias* é um exemplo de uma concepção de romance enquanto desenvolvimento de uma ou de várias histórias, de uma vontade de mostrar tudo, as costuras e os remates das linhas. Isso fá-lo correr o risco de reduzir a ficção a uma narrativa em que o romance apenas imita a forma do romance, podendo chegar a despojá-lo de qualquer dimensão crítica ou irónica. Ao deixar para segundo plano o estilo e o trabalho com a linguagem, o romance entrega-se ao primado da história, que satisfeita consigo própria acaba por quase se esgotar nos seus enredos. Não que se esperasse aquele fechamento tão próprio do romance modernista (curiosamente partia da ideia exagerada da “impossibilidade de narrar”); no entanto, há uma linha para lá da qual a história anula a dimensão irónica da escrita e o universo de significações pode perder toda a densidade. *Galveias* não passou essa linha, mas arriscou muito.



Leia excertos dos livros na edição do Ípsilon para tablets

João de Melo, no seu mais recente romance, interroga-se sobre o que há para além da morte



Marsh mantém a câmara colada a Stephen e Jane para contar a história “de dentro”

Cinema

Estreiam

Classe, média

A história de amor de Jane e Stephen Hawking podia ser um dramalhão de lágrima a cair; em vez disso, temos um filme sóbrio. *Jorge Mourinha*

A Teoria de Tudo
The Theory of Everything
De James Marsh
Com Eddie Redmayne, Felicity Jones, Charlie Cox

★★★★★

Sim, é verdade: *A Teoria de Tudo* é mais um daqueles casos da Academia de Hollywood a “empolar” com as suas nomeações um filme “de prestígio” convencional sobre a história verídica de uma personagem que transcende as suas limitações físicas - no caso o físico britânico Stephen Hawking e a sua história de amor com a (actualmente ex-)esposa Jane. Mas - e há sempre um “mas” - se no papel *A Teoria de Tudo* tem aparência de melodrama inspiracional à medida dos telefilmes de “casos da vida” com os Óscares na mira, é um alívio ver que, na prática, o filme de James Marsh é obra escurreita, sóbria, nada piegas.

Marsh, mais conhecido pelos seus aclamados documentários (como *Homem no Arame* ou *Project Nim*), recusa terminantemente jogar a carta da piedosa compaixão, escusando-se a tratar a progressiva

deterioração física de Hawking como combustível para puxar ao lencinho. Em vez disso, concentra a sua câmara nos seus actores: um espantoso Eddie Redmayne como Hawking, numa *performance* tudo menos espalhafatosa que muitas vezes se ancora apenas na simples presença física do actor, e Felicity Jones como uma Jane que se recusa a baixar os braços perante cada novo obstáculo que a progressão da doença levanta. O que é notável em *A Teoria de Tudo* é precisamente o “dá e leva” dos dois actores, atentamente encorajado pelo realizador; são interpretações complementares, que sozinhas seriam infinitamente menos interessantes, e que apenas ganham densidade e significado contrastadas. Marsh mantém a câmara colada a Stephen e Jane para contar a história “de dentro”, pelos olhos do casal, usando a proverbial “qualidade britânica” de produção para sustentar o que acaba mais por ser uma celebração da vida do que um dramalhão de puxar à lágrima (a partitura inspiradíssima do islandês Jóhann Jóhannsson ajuda muito, é certo).

Não quer isto dizer que *A Teoria de Tudo* evite o “caderno de encargos” do filme inspiracional; não evita, tal como não evita o escorregão pontual para o telefilme de luxo para grande écran. Mas pelo menos joga limpo com o espectador, sem manobras nem manipulações excessivas, de maneira despachada e eficaz. Não é, nem de longe nem de perto, um grande filme, e as nomeações para os Óscares dão-lhe um “peso” que não tem nem merecia ter - mas é o exemplo do que pode, e deve, ser um bom filme de “classe média”.



A palavra que define *Whiplash* é “intensidade” - é um filme em crescendo, em direcção a um climax cruel e catártico

Obsessão em 7/4

Uma interpretação soberba de J. K. Simmons ergue ao patamar superior um retrato de adolescente em busca de uma identidade. *Jorge Mourinha*

Whiplash - Nos Limites
Whiplash
De Damien Chazelle
Com Miles Teller, J. K. Simmons, Paul Reiser

★★★★★

O mérito maior da segunda longa do americano Damien Chazelle é o de capturar na perfeição o momento da adolescência em que a necessidade de assumir a identidade se transforma numa obsessão paredes-meias com a psicose. Fá-lo através da música, ao ligar um jovem estudante e um professor rigoroso através de um standard de jazz chamado *Whiplash*, com uma demoníaca linha de bateria num tempo pouco habitual (7/4, que pode ser acelerada para 14/8). Andrew sonha em ser um baterista ao nível dos grandes jazzmen como Gene Krupa ou Buddy Rich, mas a família continua a achar que o seu desejo artístico é uma diletância de menino mimado. Chazelle revela o “desajustamento” entre Andrew e a família numa cena central cujo desconforto doloroso amplifica de modo certo a sensação adolescente do “só contra o mundo”, explicando o que atrai o jovem para os braços do ensaiador da banda da academia, cujo grau de exigência vai muito para lá do puramente obsessivo. O professor Fletcher funciona ao mesmo tempo como substituto paternal, sargento instrutor e terror da escola, e reconhece qualquer coisa da sua exigência na dedicação do miúdo ao instrumento.

O que se segue, montado ao ritmo sincopado do *bebop* clássico, é uma história de aprendizagem da idade adulta em

modo quase de recruta dos comandos, cujo convencionalismo e previsibilidade são abafados pela dimensão de duelo maníaco, amplificado ao máximo, entre um aluno que se quer transcender e um professor que busca o quase impossível. A palavra que define *Whiplash - Nos Limites* é “intensidade” - é um filme todo ele em crescendo, em direcção a um climax com tanto de cruel como de catártico, com uma energia que faz esquecer as reviravoltas mais ou menos forçadas do guião e uma entrega admirável por parte dos intérpretes. E por muito injusto que seja passar por cima de Miles Teller, a verdade é que o filme pertence por inteiro ao veterano J. K. Simmons, numa interpretação para as calendas (nomeada, como só Hollywood consegue fazer, para o Óscar de melhor secundário...). A complexidade moral e o leque de *nuances* que o actor empresta ao seu professor, e que Chazelle cataloga com apaixonada discrição, chuta *Whiplash* para o patamar imediatamente acima do “filme simpático”.

O Excêntrico Mortdecai
Mortdecai
De David Koepp
Com Johnny Depp, Gwyneth Paltrow, Ewen McGregor

★★★★★

Johnny Depp é hoje o mais genuíno representante da linhagem dos “homens das mil caras”, que vai de Lon Chaney (o original) a Peter Sellers. O *Excêntrico Mortdecai* não parece ter outra função a cumprir que não a de oferecer a Depp mais um disfarce, mais uma cara: a de aristocrata inglês, falido e um pouco poltrão, embrenhado no submundo do tráfico de obras de arte. Até nos lembramos bastante de Sellers pelo ambiente inglês, e por uma certa exuberância “pop” que tanto remete para uma versão BD da *swinging London* como para o espírito de certas comédias dos anos 60, como as *Pink Panthers* do saudoso Blake Edwards. Fica-se



Oferecer a Johnny Depp mais um disfarce

por aí, no entanto, já que *O Excêntrico Mortdecai* é obra bastante desconjuntada, e apesar da relativa opulência dos valores de produção e da quantidade de actores célebres (Gwyneth Paltrow, Ewen McGregor, Jeff Goldblume, Paul Bettany) tudo se resume ao número, elegantemente cabotino, de Depp. Umas piadolas, semi-snobes, à volta da “arte”, e mais umas graças, que pouco ultrapassam clichés vistos e revistos, sobre os ingleses vistos pelos americanos e vice-versa. E é basicamente tudo, que se vê com mais pena pelo desperdício do que propriamente com irritação. Acabada a projecção, fica-se com a sensação de que, entre o ecrã e a plateia, o único que verdadeiramente se divertiu foi Johnny Depp. Haja alguém. **L.M.O.**

Continuam



O Homem Decente
Der Anständige
Documentário de Vanessa Lapa

★★★★★



A Noite Cairá
Night Will Fall
Documentário de André Singer

★★★★★

Enquadrando a estreia do *Último dos Injustos* de Claude

Lanzmann, estes dois documentários sobre as atrocidades nazis da II Guerra Mundial são francamente interessantes mas “perdem-se”, de algum modo, nos dispositivos com que trabalham o seu tema. Para Vanessa Lapa, trata-se de traçar o percurso de Heinrich Himmler, o chefe das temidas SS, e de desenhar o contraste inexplicável entre o homem de família e o militar cruel e calculista, recorrendo à sua própria correspondência pessoal. Mas *O Homem Decente*, inteiramente construído com material de arquivo, fica prisioneiro do seu notável trabalho de pesquisa e montagem, como se no processo de reconstituir os factos perdesse de vista a tentativa de perceber como é que “uma boa pessoa” pode também ser um “monstro”.

Por seu lado, *A Noite Cairá* retrata a história de uma produção aliada que pretendia usar as imagens filmadas por operadores de câmara militares na libertação dos campos de concentração para dar a conhecer ao mundo a verdadeira dimensão dos crimes do Holocausto. A natureza delicada desse filme, em cuja montagem Alfred Hitchcock colaborou, e as divergências entre as chefias quanto à sua produção levariam-no à prateleira da qual só foi retirado em 1984. A história é complexa e fascinante, e as imagens de época mantêm intactas o seu poder. Só que, ao procurar encontrar um meio-termo de sobriedade, André Singer deixa-se escorregar para uma formatação padronizada de documentário para televisão ou extra de DVD, que nunca minimiza a importância do material mas parece estar mais interessado na narrativa de bastidores do que nas imagens propriamente ditas. **J.M.**

ASESTRELAS DO PÚBLICO			
	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
Blackhat: Ameaça na Rede	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Foxcatcher	★★★★★	★★★★★	★★★★★
O Excêntrico Mortdecai	★★★★★	★★★★★	—
O Homem Decente	★★★★★	★★★★★	★★★★★
A Noite Cairá	★★★★★	★★★★★	★★★★★
A Teoria de Tudo	★★★★★	★★★★★	—
Sniper Americano	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Sono de Inverno	★★★★★	—	★★★★★
O Último dos Injustos	—	★★★★★	★★★★★
Whiplash	★★★★★	—	★★★★★
● Mau ★★★★★ Mediocre ★★★★★ Razoável ★★★★★ Bom ★★★★★ Muito Bom ★★★★★ Excelente			



Sendo tudo questão de tecnologia, é notável o modo como Mann desvia o filme para o que é palpável

Blackhat: Ameaça na Rede
Blackhat
De Michael Mann
Com Chris Hemsworth, Viola Davis, William Mapother

★★★★★

Não é outro *Miami Vice* embora o ar de família seja evidente: a cortina de melancolia através da qual Mann observa as personagens é da mesma ordem, como o é a maneira de as inscrever no cenário urbano e nocturno, sempre entre o “realismo” e o “sonho” ou, pelo menos, o “torpor” - Mann tornou-se um grande cineasta da melancolia, e logo num género, o *thriller*, que se diria bem pouco propício a semelhantes estados de alma. Mas o filme também se liga ao anterior Mann, *Inimigos Públicos*, filme de época que focava os primórdios do FBI e da “era da vigilância”. Sendo tudo uma questão de tecnologia, que faz quer do crime quer da acção policial matéria abstracta (*hackers* e computadores), é particularmente notável o modo como Mann está sempre a desviar o filme para o que é palpável e ligado à terra: mercados, ruas, cerimoniais folclóricos, e um duelo final entre o herói e o vilão cibernéticos que é resolvido à facada e corpo a corpo (e que lembra, até pelo cenário asiático,

o desfecho do *Apocalypse Now* ou do *Conan* de Milius). A raridade e a seriedade - ou a raridade da seriedade - do que Mann anda a fazer, no contexto actual do cinema americano *mainstream*, é coisa para tratar com respeito e cuidado. **L.M.O.**

Sniper Americano
American Sniper
De Clint Eastwood
Com Bradley Cooper, Sienna Miller, Luke Grimes

★★★★★

Imperdoável: a forma como Clint Eastwood evacua de *Sniper Americano*, como se de uma adenda episódica se tratasse, o assassinio de Chris Kyle, tido como o mais certo *sniper* do exército americano, por um “colega”, um veterano de guerra perturbado: como se essa história de violência não fosse, afinal, a verdadeira história, e aquilo que neste filme é necessário branquear para servir a hagiografia. Imperdoável, aliás, a forma como Clint, desde o *Gran Torino*, de 2008, vem enfileirando no servilismo - não há mitologia do tarefeiro que possa aguentar mais algo que já encostou ao *kitsch*, e não se percebe como ainda se continuar a falar em John Ford. É qualquer coisa da ordem da traição à forma como Clint se

colocou, ao longo do tempo, no vórtice da contradição, da problematização, da complexificação - todo o seu *Dirty Harry* foi um abrir o peito às balas, expondo e simultaneamente sabotando o individualismo, o reaccionarismo, a xenofobia, a homofobia. Mas para além de branquear a memória da sua *persona*, o seu património mas também o nosso património, é a memória do cinema americano que neste filme se faz por ignorar - mas esse é um *state of the art* da actual Hollywood e arredores, a incapacidade e o medo de ser adulto, como o *mainstream* já foi, porque desapareceu o público adulto das bilheteiras. Mas há qualquer coisa de acto falhado, porque *Sniper Americano* não deixa ser penetrado por fantasmas do passado, os filmes do Vietnam, por exemplo, *O Caçador*, de Michael Cimino, e *O Regresso dos Heróis*, de Hal Ashby: a abertura e o fecho com a caça ao veado, a sequência em que Chris Kyle/Bradley Cooper regressa aos EUA depois de uma das suas comissões (cena solitária no bar, como aquele “fantasma” que regressava da Ásia, no filme de Cimino, para estragar a festa dos que se preparavam para partir) ou a crispação de Bruce Dern do filme de Ashby, parte de uma personagem cindida, a outra sendo interpretada por John Voight, o homem que perdeu parte do corpo mas ganhou a consciência. O diálogo entre esses filmes, que continuaram a confrontar-se nos Óscares de 1978/1979, talvez ainda não tenha acabado porque se acabou a guerra do Vietnam não terminou a guerra pelo controle de uma narrativa: não há muito tempo, o crítico A. O. Scott escrevia sobre o “liberalismo ferido” de um, *Coming Home*, e o “conservadorismo ferido” de outro, *O Caçador*. Talvez, então, que a grande hipocrisia do actual cinema americano, e a desfeita do simplismo de Eastwood no *Sniper Americano*, seja a de mascarar que é possível uma aventura humana indolor para personagens e espectadores porque o cinema é um SPA emocional; mais do que fazer triunfar um qualquer lado da narrativa, a cobardia é o medo de enfrentar a dor. **Vasco Câmara**



Veja os trailers das estreias na edição do ípsilon para tablets

30 Janeiro + 1 Fevereiro

SEXTA, 19:00h / DOMINGO, 19:00h — M/6

Coro e Orquestra Gulbenkian

Paul McCreesh

As bodas de Figaro

MOZART

SEXTA, 18:00h — Entrada livre

Conhecer uma obra

Guia de audição por Rui Vieira Nery

Mozart — *As bodas de Figaro*

31 Janeiro

SÁBADO, 18:00h — M/6

Les contes d'Hoffmann

OFFENBACH

Yves Abel

Bartlett Sher

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE



4 Fevereiro

QUARTA, 21:00h — M/6

Daniil Trifonov

PIANO

BACH

LISZT

BEETHOVEN

5 + 6 Fevereiro

QUINTA, 21:00h / SEXTA, 19:00h — M/6

Orquestra Gulbenkian

Frédéric Chaslin

Frank Peter Zimmermann

SIBELIUS

TCHAIKOVSKY

SEXTA, 18:00h — Entrada livre

Conhecer uma obra

Guia de audição por Jorge Rodrigues

Tchaikovsky — *Sinfonia Patética*

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

musica.gulbenkian.pt

COO Gulbenkian 1964 — 2014
**co
50**

DANIIL TRIFONOV © DARIO AGOSTA

MECENAS
CICLO GRANDES INTÉRPRETES



MECENAS
CORO GULBENKIAN



MECENAS
CICLO PIANO



MECENAS
CONCERTOS DE DOMINGO

