



ípsilon

Sexta-feira | 25 Novembro 2016 | publico.pt/culturaipsilon

FOTO: NUNO FERREIRA SANTOS. ESTE SUPLEMENTO FAZ PARTE INTEGRANTE DA EDIÇÃO Nº 9719 DO PÚBLICO. NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE.

“Este é o meu corpo, amem-me, dêem-me pancada. Estou aqui para fazer barulho”

Um romance selvagem: A Gorda, de Isabela Figueiredo

Sumário

6: Isabela Figueiredo
Fat power

15: Lisbeth Gruwez
O riso é um campo de batalha

16: Provoke
Uma exposição e um livro mostram como abanou as estruturas

21: Carlos Bica
Música a três

Ficha Técnica

Director David Dinis

Editor Vasco Câmara

Design Mark Porter, Simon Esterson

Directora de Arte Sónia Matos

Designers Ana Carvalho e Mariana Soares

E-mail: ipsilon@publico.pt

Flash

Filho de Paula Rego filma os segredos da mãe

RUI GAUDENCIO



filmes antigos, elementos essenciais para ser perceber como a vida de Paula sempre se misturou com a sua obra. Haverá ainda obras do próprio Nick e um espaço dedicado ao marido de Paula Rego, o pintor Victor Willing (pai de Nick), que morreu em 1988.

“O meu filme não é sobre a artista, é sobre a pessoa”, diz Nick. “O que acontece é que ela foi sempre artista primeiro, pessoa depois e mãe em terceiro. Eu queria descobrir a pessoa por trás da pintora”. Conta que a mãe “foi sempre um grande mistério” e que, quando na tal conversa há dois anos ela abriu uma porta para o seu mundo, ele aproveitou para fazer todas as perguntas que guardava há muito.

E, afinal, este é um filme que começou há várias décadas, mais exactamente em 1976 quando Nick pegou na velha máquina de filmar do avô que encontrara na casa da família na Ericeira. O pai de Paula - figura fundamental na vida da artista - era um realizador amador, além de ter um pequeno cinema “onde mostrava filmes do Bucha e Estica ou de Chaplin”. Durante a infância de Paula, o pai filmou muita coisa. Esses filmes, que iniciam toda esta história, foram depois continuados por Nick nos anos 70. “A coisa que a minha mãe mais gosta no mundo, até mais do que de pintura, são filmes.”

Mas não é apenas de imagens antigas que é feita o documentário de Nick. “Passei muitos dias no estúdio dela filmando-a a pintar. Foi uma grande emoção. Quando era pequeno, ela e o meu pai tinham um estúdio onde eu estava proibido de entrar. Agora que sou um homem com 50 e tal anos, já consegui lá entrar.”

Foi, para Nick, finalmente a chegada ao mundo dos segredos da mãe. Parou todos os outros projectos que tinha para se dedicar a este e passou todos os sábados a conversar com Paula. “Ela sempre foi uma pessoa muito privada. Acha que os segredos só têm poder quando são mesmo segredos e usa-os para o seu trabalho. Sempre foi assim.”

Por isso, apesar de terem uma ligação muito forte - “a coisa mais importante entre nós é que, desde que eu era pequeno, desenhávamos juntos” - só agora os segredos foram revelados. “Não vou estragar a surpresa do filme, mas percebe-se muito melhor a relação entre a história da vida dela e as obras que fez.” No final, quando mostrou o filme à mãe, “ela ficou o tempo todo com um sorriso”.

Alexandra Prado Coelho

O filme sobre Paula tem estreia prevista na BBC em Março e logo a seguir estreará em Portugal

Há dois anos, Nick Willing sentou-se com a mãe, a artista portuguesa Paula Rego, então com 80 anos, e ela começou a contar-lhe histórias. “Eram histórias que eu nunca tinha ouvido, que explicam muito da minha vida e da dela, de uma maneira que me fez entender várias das suas obras”, conta. Foi então que Nick, que é realizador de cinema, lhe fez uma proposta: “Vamos fazer o filme que eu sempre quis fazer”. Ela disse que sim.

O filme de Nick sobre Paula está pronto há seis meses, tem estreia prevista na BBC em Março (daí que seja falado em inglês) e logo a seguir estreará em Portugal. Ao mesmo tempo, na Casa das Histórias, o museu de Paula Rego em Cascais, inaugurará uma exposição que, segundo Catarina Alfaro, curadora ao lado de Nick Willing, será a materialização do filme, com fotografias, documentos, cadernos com desenhos de infância, excertos de



Juntámos Batida, Manuel Fúria e Mayra Andrade para uma conversa sobre lusofonia e identidade. Pags 22 e segs

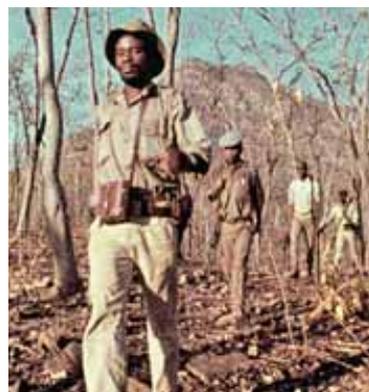
Sofia Coppola filma remake de um filme de Don Siegel: *Ritual de Guerra*

É uma escolha surpreendente, a da *chic* e inefável Sofia Coppola: com *Ritual de Guerra*, filma um remake de uma obra de 1971 de Don Siegel, que no original se chamou *The Beguiled* e foi peça importante na construção da *persona* de Clint Eastwood. Está a ser rodado no estado norte-americano do Louisiana e estreará no Verão de 2017. *Ritual de Guerra*, adaptado do livro homónimo de Thomas Cullinan, passa-se em 1864, durante a Guerra da Secessão nos Estados Unidos, quando um soldado unionista ferido da guerra é acolhido por uma escola feminina sulista para ser tratado. Na escola *The Miss Martha Farnsworth Seminary for Young Ladies*, na Virginia, vive-se numa “bolha”, isolado do mundo exterior, e a chegada do soldado provoca todo o tipo de reacções. No filme de Siegel, o soldado era interpretado por Clint Eastwood – alvo do desejo e depois da violência das mulheres; o filme deu logo sinais do masoquismo de uma *persona* em construção. Na versão de Sofia, a personagem é interpretada por Colin Farrell. Do elenco constam também Nicole Kidman (que deverá interpretar a personagem da directora da escola), Kirsten Dunst, que trabalha frequentemente com a realizadora, Elle Fanning, Angourie Rice e Addison Riecke. O filme tem como director de fotografia Philippe Le Sourd, nomeado para o Óscar de Melhor Fotografia em 2014 com *O Grande Mestre*, filme de

Wong Kar-wai. Desde *Bling Ring – O Gangue de Hollywood* (2013) que Sofia não realizava. *Ritual de Guerra*, que está a ser filmado em 35 mm, é produzido pela Focus Features, com quem a actriz e realizadora já trabalhara em *Lost in Translation* (Óscar de Melhor Argumento Original em 2004), e *Somewhere*, Leão de Ouro de Veneza em 2010. O presidente da Focus, Peter Kujawski, afirmou que “é um prazer voltar a fazer um filme com Sofia Coppola” e que “toda a Focus se sente entusiasmada por levar *Ritual de Guerra* aos cinemas no próximo Verão”.

Na linha da frente, com a Frelimo — *Behind the Lines* em debate

Em 1971, Margaret Dickinson filmou do lado da Frelimo, do lado da luta contra o poder colonial em Moçambique, uma guerra que já durava há dez anos. Margaret foi para a província do Niassa, que estava sob ataque das tropas portuguesas numa ofensiva destinada a acabar de uma vez por todas com as pretensões da Frente de Libertação de Moçambique. Esse filme emblemático, *Behind the Lines*, feito de acção e de palavras, com entrevistas a guerrilheiros e a homens e mulheres que, como quadros da Frelimo, tiveram oportunidades políticas e educativas que de outra maneira lhes estariam vedadas (as zonas libertadas vistas como laboratório que antecipava a nova realidade de um país independente), vai ser exibido no dia 2 de Dezembro, às



Província do Niassa, 1971

18h, no Hangar – Centro de Investigação Artística (R. Damasceno Monteiro 12, 1170-112 Lisboa). A sessão integra-se no Workshop Comparar Impérios, é uma iniciativa do CITCOM – Cidadania, Comparatismo, Crítica, Modernidade(s), (Pós) Colonialismo. Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. A apresentação do filme será feita por Ros Gray (Goldsmith – University of London) e após a projecção haverá um debate com a participação da própria Margaret Dickinson – para além de Ros Gray -, moderado pela historiadora Maria do Carmo Piçarra.

A juventude de Obama deu um filme



A pouco mais de um mês do fim do mandato de Obama, chega um *biopic* do Netflix, realizado por Vikram Gandhi, sobre a juventude do primeiro afro-americano a ocupar a Casa Branca. Concentra-se nos seus tempos de estudante na Universidade de Columbia. O jovem Obama é interpretado pelo australiano Devon Terrell. Segundo comunicado do Netflix, o filme explora a época em que o 44º presidente dos EUA “desenvolveu as bases das suas visões sobre raça, governo, e o que significa ser americano”, enfrentando o racismo da sociedade e sentindo-o na pele por ser negro e muçulmano. Apesar de ter estreado no Festival Internacional de Toronto, o filme só estará disponível a 16 de Dezembro. As críticas são maioritariamente positivas. Não é o primeiro filme sobre Obama. Já em *Southside With You*, de Richard Tanne, que estreou em Agosto, o tema era o começo da relação entre Barack e Michelle Obama. Ao contrário de tantos outros *biopics* sobre presidentes, os realizadores parecem estar, no caso de Obama, mais interessados nos anos que precederam a presidência do que nos anos de governo.



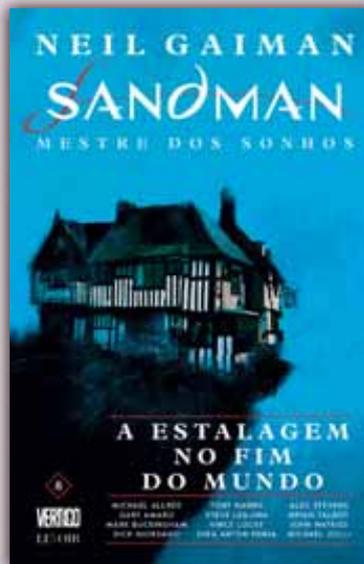
O filme original – *The Beguiled* – é uma peça importante na fixação dos dados essenciais da *persona* de Clint Eastwood



COLECÇÃO SANDMAN

“..Eu te dou todos os teus amanhã, e estas pequenas histórias..” NEIL GAIMAN

VOLUME 8 **A Estalagem no Fim do Mundo**
Já nas bancas com o PÚBLICO



Hy Bender: Após *Vidas Breves*, faria sentido ter passado directamente para *As Benevolentes*. Mas escolheste voltar um pouco atrás e escrever *A Estalagem no Fim do Mundo*. Neil Gaiman: Sim. Primeiro porque adoro fazer histórias curtas pela variedade que elas trazem. Vi *A Estalagem no Fim do Mundo* como a última oportunidade de explorar géneros diferentes no *Sandman*.

HB: No teu script afirmas: “A história inspira-se em muitas obras: um livro sobre os primórdios da Roma papal; memórias vagas de ler a *Metal Hurlant* e as tiras de Druillet; o carinho pelos livros do *Flashman* e o meu desejo em trazer Lord Cluracan of Farie de volta ao *Sandman*”.

NG: Tudo verdade. O livro a que me refiro é *The Bad Popes* de E.R. Chamberlin, que analisa as três ou quatro ocasiões em que o Papa era simultaneamente o Duque de Roma. O Conto de Cluracan acabou de forma horrível. Este ponto ensinou-me a humilde lição de que há certas histórias que não cabem em 24 páginas.

HB: O que podes dizer sobre a primeira história “Um conto de duas cidades”?

NG: Vem mesmo da veia H. P. Lovecraft. Contratei Alec Stevens porque vi uma obra de Lovecraft adaptado por ele e gostei imenso. Eu estava focado em cidades naquela altura, porque escrevi um texto sobre elas para o jogo *Sim City 2000*. Acho que o homem sozinho e perdido resultou bem. A rapariga no final não devia parecer-se tanto com a Morte, e foi uma pena pois traz insinuações.

HB: A minha parte favorita deste volume é, no entanto, a referência à tua vida real: a dedicatória à tua filha recém-nascida, Maddy.

NG: Estava no hospital às 03:00 e a dedicatória foi escrita no dia seguinte. Peguei no meu portátil e escrevi o que aparece na página: “Este livro é para a Maddy, cor-de-rosa e pequenina, nascida há uma hora e dez minutos, e que passou a maior parte desse tempo a chuchar vigorosamente os meus dedos, na ilusão de que eles podem ser uma fonte viável de nutrição. Eu te dou todos os teus amanhã, e estas pequenas histórias. Com amor, Neil Gaiman”.

Excerto da entrevista realizada por Hy Bender em 1999 e publicada no livro *The Sandman Companion*, da DC Comics.

Fat power

Isabela Figueiredo usa a sua vida para construir outra vida. “Este é o meu corpo e o meu corpo está aqui para tudo, amem-me, dêem-me pancada, façam o que quiserem. Estou aqui para fazer barulho.” Lê-se *A Gorda* como os gordos comem, sofregamente, sem pensar no amanhã. Ou como um febrão em que toda a sordidez e delicadeza da vida íntima é suada. Este livro é um cometa. Cheio de humor selvagem.

Rui Catalão

Sete anos depois de se estrear com *Caderno de Memórias Coloniais*, Isabela Figueiredo publica aos 53 anos o seu primeiro romance

“Eu, Isabela Figueiredo, saí do armário no momento em que fiz a gastrectomia. Passei a ter *fat pride* [orgulho em ser gorda] no momento em que deixei de ser gorda. Antes de fazer a operação não aceitaria. Faria o que sempre fiz, que foi gozar com a minha gordura, com o meu corpo, com o meu aspecto. Faria os outros rirem-se de mim. Porque é que precisei de me amputar para renascer? Não sei, é como a terra, precisa de ser queimada para ficar fertilizada, não sei. Depois de fazer a gastrectomia e de perder todo aquele peso senti que estava preparada para falar. Fiz a operação em 2010 e em 2011 comecei a prepararme. Queria escrever sobre solidão, sobre dor, sobre perda. É curioso que o livro seja divertido.”

Sete anos depois de se estrear com *Caderno de Memórias Coloniais*, livro em que infância, poder, desejo e violência se conjugam em pequenos episódios, Isabela Figueiredo publica aos 53 anos o seu primeiro romance. A protagonista de *A Gorda* fala na primeira pessoa e tem um nome: chama-se Maria Luísa. É uma personagem tão genuína, tão inteira que não duvidamos tratar-se de uma pessoa. A forma como se expõe é como um pneu a deformar a cintura literária. É alguém que aparece, e que nos diz coisas tão cândidas e desarmantes como: “Digo a verdade

por me custar desperdiçar a sua extrema pureza.”

Não é comer é ter fome

Estava um lindo sol de Inverno quando Isabela apareceu em Cacilhas, no largo em frente ao embarcadouro. Vinha com o rosto pintalgado, marcas de uma operação para tirar os sinais da cara. Não quer ser entrevistada no exterior, a luz fere-lhe a vista. Avançamos por uma rua onde abundam esplanadas. Da Cacilhas operária restam as fachadas: mantém-se o pequeno comércio, mas de cara lavada e ao gosto turístico. Fazemos várias tentativas, mas somos barrados: esta estalagem é só para hóspedes, este bar de petiscos está ainda limpezas, só abre ao fim da tarde. Pedimos licença para entrar num café e Isabela, depois de se sentar, troca de lugar: a luz vinda da porta continua a feri-la.

“Perdi a visão central num olho. Tenho alguma visão periférica, mas, se fechar este olho, não te vejo. Contudo, consigo ver algumas coisas que estão à roda de ti. Se focar aquele balcão, não vejo aquele balcão. Contudo, consigo ver as luzes em cima. Tenho uma degenerescência macular causada por descolamento de retina. Tudo aquilo que quero ver não vejo, só vejo aquilo que não quero ver. Só vejo o que é periférico.”

Os problemas de vista, assim como a luz e os seus efeitos em objectos e superfícies, é um motivo recorrente

em *A Gorda*. Diz Isabela: “Eu descrevi uma luz que tenho na memória. Agora não suporto a luz, tenho de fugir dela.” Quando a protagonista apresenta a casa que herdou dos pais, somos logo avisados do *hall* “sem claridade” e dos restantes compartimentos onde recebe “chapadas de luz impiedosa, quer na frente, virada a poente, quer nas traseiras, para nascente”. “A luz dói nos olhos. Custa-me suportá-la, mas amorna o espaço e alegra os dias.” Já perto do fim, na iminência de rever o seu primeiro namorado, outro aviso: “Ele não sabe que os meus olhos já não lêem letras de jornal em papel.”

O enredo amoroso que atravessa o livro é uma paixão de juventude em que Maria Luísa é sujeita a um surtido de humilhações e vilanias a que só o sexo escapa. Desde ter de se esconder dos amigos e familiares, para não o envergonhar com a sua gordura, até se tornar seu amante, quando já está casado e com filhos, até espiar-lhe a rotina doméstica, enquanto fantasia aquela vida para si. E, no entanto, um carteiro, tão parecido com o Jude Law a ponto de só poder ser o Jude Law, haverá de aparecer com uma carta para que a felicidade ainda seja possível com aquele mesmo rapaz da Arrentela, de seu nome David, que a trocou por uma colega de escola e que entretanto ficou careca. Como é possível a felicidade depois de tanta baixeza? Isabela: “Ela tem muitas contradições ▶



e a parte onírica é muito importante, ajuda-a a viver no meio daqueles fracassos. Eu devia à Maria Luísa a hipótese de um final feliz. Devia deixá-la pensar isso. Ela tem consciência de que é uma sonhadora. Deixemos a Maria Luísa acreditar que o David Luís vai voltar, isso ajuda-a.”

A *Gorda* fala menos de comer do que de ter fome. Aquilo de que mais se alimenta nem é de comida, é do passado. O passado está vivo e nem é passado, regurgita e volta ao presente. A vida continua, certamente, mas com as vozes dos mortos a deambularem pela casa, ou a entrarem por ela adentro e a intrometerem-se no quotidiano. Depois da morte da mãe, Maria Luísa está debruçada no balcão da cozinha, a comer melão, e ouve uma voz que a chama. É a voz de uma mãe na rua, a chamar pela filha. Não é a sua mãe, mas vai à janela na mesma: “Havia um ‘eu e tu, coisa única, amarga e doce, do princípio ao final dos tempos, vem’, por isso vou, mesmo sabendo que não é para mim.” Não é a única voz que escuta: “Quando o papá morreu, dei em falar com ele estando sozinha, e havia necessidade de compreender que tipo de loucura era essa.” Sentada à mesa do café, Isabela diz: “A minha mãe era mais sensata, era a pessoa que estruturava aquela casa, mas era do meu pai de quem eu gostava. Ele era o meu melhor amigo de brincadeiras.” O dilema com os mortos está de regresso à vida.

Li as 285 páginas de *A Gorda* sem interrupções, com a sensação de não ter feito mais nada depois de começar. Roubou-me horas de sono e também não me permitiu estar desperto para outra vida que não a vida de Maria Luísa num jogo de transparências com a vida de Isabela Figueiredo. Mesmo nos momentos em que se interrompe a leitura, fica-se a reler mentalmente o que já foi lido, enquanto se antecipa o regresso ao livro. Não por ser um livro, mas por no livro estar a Maria Luísa e com ela a sua autora, as duas numa só. Lê-se *A Gorda* como os gordos comem, sofregamente, sem pensar no dia de amanhã. Ou como um febrão em que toda a sordidez e delicadeza da vida íntima é suada. Ou ainda como uma porta a ser arrombada. “Quero pegar na nossa baixeira e torná-la em algo sublime. É sublime a nossa baixeira. Mas também os nossos momentos sublimes às vezes não valem nada, são absolutamente ridículos, então também quero pegar nisso e meter no seu devido lugar.”

A Gorda é um romance gordo, cheio de banhas, de dobras, de corpos dentro de outros corpos a alimentarem-se de outros corpos. Há episódios que surgem como homúnculos. É disso exemplo a paixão de Maria Luísa por João Mário, um aventureiro que abandona o país deixando um endereço de Sines, para onde ela lhe envia cartas todas as semanas, construindo uma relação de remetente sem destinatário. Outro exemplo: o biscateiro Lunático, um meia-leca feioso e pobretana, um faz-tudo muito ágil com as mãozinhas, que providencia o primeiro orgasmo a Maria Luísa no so-

fá da sala da tia, durante a transmissão de um episódio da série juvenil *Fama*. Mais outro exemplo: a colega Tony, uma mitómana angolana a quem Maria Luísa se devota como uma escrava, lavando-lhe a roupa, massajando-lhe o corpo, num jogo de submissão cujo fim último é apoderar-se do desejo que o corpo da amiga inspira, desejo a que o seu próprio corpo não pode aspirar.

A Gorda abre com a frase: “Quarenta quilos é muito peso.” Com a gastrectomia, quarenta quilos são eliminados, mas ser gordo é também ter memória de ser gordo. Maria Luísa começa “a ficar leve, quase a levantar voo”, mas ainda pensa como gorda: “Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave. Há momentos em que me parece ter ganhado uma nova vida, como os que passaram por experiências de quase morte, viram o túnel para o outro lado, com a atraente luz branca no final, chamando-os, mas escolheram voltar. Eu também tenho escolhido, e mesmo que já ninguém me excluía, excludo-me eu, à partida. Conheço muito bem os meus limites.”

A gorda entra no elevador, mira-se ao mesmo espelho onde já teve vergonha de se ver reflectida e agora usufrui da sua “beleza madura”: “Por vezes considero que perdi muito tempo, no passado, desgostando de mim, mas reformulo a ideia concluindo que o tempo perdido é tão verdadeiramente vivido na perdição como o que se pensa ter ganho na possessão. E volta o sossego.”

A Gorda é sobre a experiência de ser gorda e é também sobre deixar de ser gorda. É sobre aquilo que se tem e aquilo que se perde. É sobre aquilo que se quer ter e, não podendo, encontrar um substituto. E depois também o substituto tem de se perder. Na segunda metade do livro, Maria Luísa relata uma doença misteriosa, de uma “qualquer morte” que dura uma semana, e da qual regressa “esfomeada, sedenta, descomposta”. Depois disso, vai parar a Alcobça “no tempo dos marmelos”.

A roupa que trouxe de Moçambique que deixa de lhe servir e não há outra; as mamas não cabem no *soutien* e não há dinheiro para comprar um novo; as cuecas apertam as virilhas e deixam marcas roxas na pele. Enquanto isso, come marmelada, com ou sem pão, de preferência às escondidas: “Poderia dormir num colchão de marmelada, enfiar-me num poço dela até a vida melhorar e valer a pena acordarem-me da fome insaciável.”

Isabela: “Eu comia para além da fome. Havia uma necessidade grande de encher o estômago. A comida sossegava-me. O meu corpo não precisava de comida, mas eu precisava de comer. O nosso corpo tem uma linguagem e pede-nos coisas. Se calhar era esse o meu remédio. Era uma fuga, um alívio. Uma forma de me encher das coisas que não tinha. A minha adolescência não foi fácil. Foi um grande desenraizamento. Vim para Portugal antes de fazer 13 anos. Quando cheguei, tinha familiares a receberem-me no aeroporto. Nunca os tinha

visto e fui para casa deles. Pelo facto de serem nossos familiares não são necessariamente nossos aliados, nossos amigos, nossos protectores.”

Esplendor colonial num apartamento

Maria Luísa, tal como Isabela Figueiredo, nasceu e passou a infância em Moçambique. Tal como a sua autora, veio para Portugal viver com familiares que desconhecia depois da independência. Tal como Isabela, frequentou um colégio interno, em Tomar, viveu na casa de familiares nas Caldas, em Alcobça e no Feijó e finalmente fixou-se com os pais na Cova da Piedade, em Almada, quando era já uma adolescente com vida de adulta. Os pais enviaram-na para Portugal quando era demasiado cedo e voltaram para ela quando era demasiado tarde.

“Eu não tinha opinião a dar sobre a minha vida”, diz Isabela. “Eram eles que decidiam. Optaram pela

“O que eu queria escrever não tinha lugar na literatura. Nos anos 90 enviei um original a uma figura da língua portuguesa que me respondeu a dizer que aquilo não prestava. Mas naquilo que lhe enviei estava o gérmen do que queria escrever”

minha segurança e pela minha formação académica. Eu compreendi a decisão deles e aceitei, até porque sempre houve em mim um grande desejo de independência e de solidão. Quando eles voltaram, eu também não os queria. Houve um grande afastamento. Ela cresceu muito. Tornou-se uma mulher. Aprendeu a viver sozinha.”

A Gorda está organizado em oito capítulos e cada capítulo corresponde a uma divisão da casa que partilhou com os pais na Cova da Piedade. Usar as divisões da casa como ponto de partida permite-lhe serpentear no espaço e no tempo, em ciclos de ida e volta à adolescência, à vida adulta, à velhice dos pais e depois da sua morte. A sinalização cronológica é feita através do recurso ao contexto histórico: a mãe de Maria Luísa morre depois da renúncia de Bento XVI; a sua vinda para Portugal, sem os pais, acontece com a independência de ▶



O corpo é a guerra

Isabela Figueiredo faz do corpo a arma, a munição e a própria guerra. Por Hugo Pinto Santos

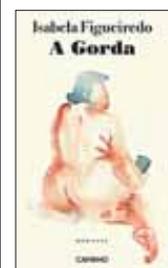
Isabela Figueiredo abria e encerrava *Caderno de Memórias Coloniais* com poemas de Manuel António Pina. E há um poema do autor, *Como Se Desenha Uma Casa*, que parece um esquecimento deliberado em *A Gorda*, onde talvez fosse uma sinopse impertinente, na sua exactidão: “Primeiro abre-se a porta/ por dentro sobre a tela imatura onde previamente/ se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,/ a mãe para sempre morta.// (...) Uma casa é as ruínas de uma casa,/ uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;/ desenha-a como quem embala um remorso,/ com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso.” O romance de estreia de Isabela Figueiredo desenha-se como uma casa: “Porta da Entrada”, “Quarto de Solteira”, “Sala de Estar”, “Quarto dos Papás”, “Cozinha”, “Sala de Jantar”, “Casa de Banho”, “Hall”. Cada divisória, entretanto, acarreta uma orientação mínima, porque de escassa capacidade de imposição, quer temática, quer organizativa – isto é, nenhum daqueles segmentos domésticos ditará respostas óbvias. Trata-se, tão-só, de um deflagrador, a faísca que detona a viagem. Do mesmo modo, aquilo a que poderíamos chamar ordenação do território do romance não responde de forma ordeira ao apelo da cronologia, nem ao esquematismo do baloiço analepse-prolepse. A narração lê e relê os acontecimentos dos vários passados da narradora. Volta aos mesmos lugares e ocorrências, mesmo se de ângulos distintos. Para acertar o tom, atinar com a verdade dos factos revisitados, a gradação da realidade, do plausível – disposição já adivinhável na advertência da autora, de tonalidade aristotélica: “Todas as personagens e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade.” Não se lavra duas vezes o mesmo campo, mesmo quando se repisa tremendamente perto. As próprias frases são reescritas, revistas, glosadas ou repostas em paráfrases fiéis ou revoltadas; no entanto, a passagem do tempo cria um indivíduo que revive o passado diferentemente e que reconstrói sucessivos presentes que são como vagas sobre um areal que se fosse erodindo.

A figura materna, como a casa (mas também os animais, presentes no poema de Pina), desempenham papel preponderante. De tal forma que, quase no final, tudo se exacerba e, numa transição abrupta, corpo e casa se identificam inextricavelmente: “Um corpo tão perfeito, tão imponente, como pude desamá-lo tanto?! Que silêncio! Que abandono! A casa entretém-se escutando as conversas e os pensamentos gravados por vozes diversas na atmosfera.” (p. 283) Motivo pelo qual se afirma: “A casa respira fundo esse desperdício doce e ácido, denso.” (p. 284) E porque já antes se registara: “A sala de jantar é o armazém de artérias, ADN e sinapses que nos ligam e atravessam.” (p. 214) A mãe da narradora, por seu turno, é objecto de algumas das páginas mais empenhadas e de mais avassaladora entrega de todo o livro – “Gosto dela. Não a suporto. Quando morrer, não me resta mais ninguém. Nunca mais morre. Não morras.” (p. 208) Não basta dispor metodicamente (e o método é, aqui, destemperado, vertigem, queda) os contrários e deixar-se seduzir pelo enlevo da contradição. Todo este batimento binário é como a sístole e a diástole do romance. Todo o seu sangue parte daquele fulcro carnal e oscilante; tudo o que circula no corpo romanesco é realmente do corpo que emana, e do que, com esse emaranhado de órgãos, se pode conceber como espírito. As descrições do corpo próprio e alheio são do mais cru e do mais conseguido que a literatura portuguesa tem produzido. O que neste livro importa não é a destreza com que se lida com o império, o tabu, o interdito social, mas tudo o que a sua escrita consegue fazer com essas matérias-primas –

com essa carne crua. Em *A Gorda*, a palavra obscena serve para emular a rapidez rude da vida, a sua irrepetibilidade; mas é igualmente a outra palavra, a deturpação do código, a revelação dos diversos planos de compreensão: “Em 2004 acabámos por não foder. Isso é que foi pena, mas deves reiterá-lo sem receio, para tua defesa. Vamos fodendo, mas tinhas hora para regressar a casa. Controlaste-te como deve ser. Deve ser duro viver tão preso, mas calculo que haja certo consolo na rotina do cativo. Uma pessoa habitua-se e não quer outra coisa.” (p. 174) Porque nem sempre é este o modo de afirmar o corpo. Por vezes, é a exactidão quase científica que descreve os seus actos e gestos. A obscenidade é também a voz do excesso e da superação. Da assunção tão plena quanto possível do corpo.

Até lá, porém, foi preciso começar por perder camadas de si próprio. O processo traumático da perda radical de peso, a que a narradora se submete, é apresentado logo nas primeiras linhas: “Quarenta quilos é muito peso. Foram os que perdi após a gastrectomia: era um segundo corpo que transportava comigo.” (p. 19) E elas são não apenas um mecanismo de (des)estruturação narrativa, nem um modo de lançar as bases do descrédito a que é votada uma cronologia linear. São um diapasão de todo o romance, na medida em que estabelecem uma tonalidade e um padrão que *A Gorda* mais não fará do que refinar, depurar, intensificar. Sem cessação, sem relaxamento. Houve já palavras de *Caderno de Memórias Coloniais* que anteciparam essa recusa de depor armas: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras.” Também no seu romance de estreia Isabela Figueiredo faz do corpo o núcleo da guerra. E, mais do que isso, ele é a arma, a munição e a própria guerra – mas também o alvo a abater e a exaltar. Ele é tanto fonte de increpação quanto motivo de júbilo e prazer. A narradora mede forças contra inimigos cujos contornos são diversos. Sejam eles os ideais de beleza femininos mais estandardizados, ou a noção forte (sufocante?) de família. Daí que o cotejo seja permanente, e o saldo, penoso: “Não sabia se as mulheres da minha família alguma vez tinham sentido o mesmo que eu, se eram assim imperfeitas.” (p. 99)

A Gorda manipula os géneros, cruzando as potencialidades do discurso memorialístico e romanesco. Não será abusivo encontrar nele uma relação natural com *Caderno de Memórias Coloniais*. Pela importância da família, pelo tratamento frontal da questão colonial, um mesmo arco temporal, sensivelmente. Até essa liturgia celebrada perante o corpo materno. Se, no *Caderno*, a autora escrevia “No corpo da minha mãe apenas me interessava o seu peito. (...) Que delícia havia de ser ter autorização para lhe mexer”, em *A Gorda*, lemos: “Sempre tive a fixação das suas mamas, como se as minhas não me bastassem. (...) Quanto as beijaria!” “O corpo da minha mãe é o grande mistério” (p. 224). O romance de Isabela Figueiredo é uma ficcionalização do registo autobiográfico. Se o autor empírico fica mais ou menos distante da narração e da narradora, poderá ser questão de somenos – ou não. Facto é que a miscigenação dos géneros possibilita uma análise que é guerra sem quartel. O auto-retrato é tortura consciente do sujeito diegético e existencial – “Tenho adolescência, o resto é a vergonha das mamas volumosas, dos pneus da cintura e das coxas grossas.” (p. 220) Uma hipertrofia da consciência que se mescla com o hiperdesenvolvimento corporal e produz resultados de uma pungente autodepreciação cuja franqueza está patente em todo o livro, e não é técnica, nem manobra de diversão – “Eu, mistério de carne insatisfeito. Eu, tempestade sobre as quatro estações.” (p. 177)



A Gorda
Isabela Figueiredo
Caminho

Moçambique; o pai morre “no ano da queda” das Torres Gêmeas.

Há uma passagem em que Maria Luísa se dedica a copiar as rezas da mãe. Apesar de duvidar do seu poder, teme que as suas correcções “possam alterar a fórmula sagrada”. É demasiado céptica para a fé, e, no entanto, sujeita-se aos seus estratagemas, criando a sua própria oração: “Creio em silêncio. Em tudo. Em Deus Pai Todo-Poderoso e no seu único Filho, na Virgem Maria, nos anjos e santos, na remissão dos pecados e na Vida Eterna; nos ninhos de andorinhas repovoados na primavera, na desova dos peixes que galgam o rio, no canto incógnito das baleias, na cópula cega dos cães vadios. E também na flor hipnótica das acácias, no pólen das margaridas, no odor vespertino do alecrim e do rosmaninho; no negrume bravo dos arbustos e dos pinheiros cerrados, onde se acoitam os antigos espíritos errantes; nos cinco pontos cardeais, nos cinco elementos terrenos, na inumerável clarividência divina da Física e da Química e dos ansiolíticos. E acima da mentira mundana, e da malevolência gratuita, creio no amor.”

Humor selvagem

Antes do amor, falemos de ansiolíticos. Quando é abandonada por David, o primeiro namorado, Maria Luísa é proibida pelo médico de sair à rua, por não conseguir distinguir a cor dos semáforos: “O doutor pode escrever-me num papel quando é que se avança e quando é que se para?” Os próximos dez anos são despachados em duas páginas sonâmbulas e telegráficas: “O médico olhou para mim, medicou-me e entrei num limbo de onde demorei a sair. Voltei a sentir-me relativamente acordada em meados dos anos 90.”

Uma das marcas de estilo de Isabela Figueiredo que dá a medida do seu sentido de humor selvagem são os paralelismos sádicos: Maria Luísa sofre um desgosto amoroso e no parágrafo seguinte o seu pai sofre também um “grande desgosto com a derrota de Cavaco Silva nas legislativas”. Outro paralelismo sádico numa só frase: “Matar-me seria um grande desperdício, avaliando o investimento já realizado.” Outro ainda: “O David está com os pais na sua casinha na Arrentela e a mamã pediu-me que descascasse os marmelos.” E de entre dezenas e dezenas deles, só mais um, provavelmente o mais sádico, em formato de diálogo. Na sequência de um aborto, uma médica com cara de menina diz: “Vista-se, enquanto eu chamo o seu marido.” Maria Luísa: “Não tenho marido.” Médica: “Então chamamos quem?” Maria Luísa: “Chamem-me um táxi, por favor.”

As personagens de Isabela não têm auto-estima e não parecem ter vida própria. Há uma força que as comanda e essa força são os outros. Estão submetidas a uma voz de comando que irremediavelmente se encontra fora de cena. Vivem na periferia, em “ambientes em que não tem de se ser nada”, como explica Isabela. Uma vida não vivida, que só se torna vida a partir do momento em que é contada?



“Enquanto vivi em Moçambique, não tive experiência de estar a viver numa colónia. Havia questões humanas e morais com as quais não concordava, em relação à maneira como os negros e as mulheres eram tratadas, mas não conhecia outra realidade. Quando vim para aqui, não vi Almada como subúrbio. Só se tornou um subúrbio quando percebi isso pelos outros. Foi quando fui estudar para Lisboa, quando fui trabalhar para o *Diário de Notícias*. Era uma discriminação por não estar no sítio certo. Eu não era como os outros que apanhavam o comboio à mesma hora que eu para ir para o Estoril. Eu ia para a outra banda, não tinha a mesma categoria. Era um lugar impuro, desprezível. Quando percebi isso, comecei a identificar-me. Esse lugar era como eu.”

Falemos de Almada: “Acabei os estudos no Colégio Num’Álvares, em Tomar, e não tinha para onde ir e uma prima afastada da minha mãe dispôs-se a receber-me em sua casa, no Feijó. Os filhos dela são as pessoas com que me dou aqui. Quando os meus pais regressaram, compraram a casa na Cova da Piedade. Quando vim para aqui, gostei. Era um espaço onde era possível viver anonimamente. Era muito grande, havia muita gente, uma grande mistura de cores e eu gosto de caos, não gosto de coisas arranjadinhas, fico logo a pensar quanto é que isso me vai custar.”

A casa da Cova da Piedade é, desde o início do romance, uma casa-fantasma. É também uma casa obesa, dela transborda tudo o que os pais trouxeram da casa da Matola, em Moçambique. Há um filodendro que alastra pelas quatro paredes da sala, um nicho de caladium, troncos do Brasil, vasos de erva-da-fortuna (tudo contrabandeado de Moçambique em bolbo ou estaca, as raízes “envolvidas em algodão húmido, embrulhado em pano, depois em plástico” dentro de latas ou frascos). Dão à casa a aparência tropical de uma estufa húmida.

A opulência colonial da casa na Matola é reduzida ao exílio num

apartamento na Cova da Piedade, mas o processo de descolonização ainda vai no início: segue-se uma guerra doméstica entre mãe e filha: uma guerra por espaço vital, que só terminará com a morte dos pais e a concentração das mobílias vindas de África numa só divisão: o quarto Império! É uma gastrectomia imobiliária! Mas nem assim a casa fica esvaziada do seu passado.

Isabel Figueiredo: “Ainda me dói. A minha mãe e o meu pai trouxeram imensas coisas de África e eu tive de me desvencilhar delas. Imagina alguém que amas muito e que te diz: ‘Toma, estas coisinhas são para ti, guarda isto para sempre.’ E, quando essa pessoa morre, o que mais queres é desfazer-te daquilo. Queres refazer tudo. O quarto Império existiu mesmo. Quando a minha mãe morreu, meti as coisas todas dela num quarto. Não se podia entrar lá. Os móveis ficaram encostados uns aos outros como sardinhas em lata, para que eu pudesse viver no resto da casa. Hoje em dia o quarto Império é onde fica o meu quarto!”

“O que mais me custou foi o sacrifício que a minha mãe fez para trazer aquelas coisas. As humilhações por que passou. Foi sangue, suor e lágrimas. Como é que se tem coragem? Tem de ser. Também tive de deitar fora coisas que foram preciosas para mim. Se calhar, a gordura foi importante para a minha construção como pessoa. Se calhar, foi importante para me proteger. Se calhar, foi a minha almofada. E, no entanto, tive de deitá-la fora para viver.”

Conto a Isabela Figueiredo que na véspera tive um sonho em que também fazia uma entrevista, e que a entrevistada, Madonna, usava uma máscara para não ser reconhecida. “Isso é muito psicanalítico”, diz. Acrescenta que faz psicanálise de grupo, num grupo só de mulheres: “Fazemos análise umas às outras. Às vezes é muito incómodo, porque elas me interpelam naqueles sítios que prefiro não partilhar. Não sou totalmente honesta. Aquilo é um bocado xamânico. Primeiro

Tal como a personagem do livro, Isabela nasceu e passou a infância em Moçambique e veio para Portugal depois da independência — fixar-se-ia com os pais na Cova da Piedade, em Almada

“É tudo verdade e é tudo ficção. Uso a minha vida para construir outra vida. Estou aqui, este é o meu corpo e o meu corpo está aqui para tudo, amem-me, dêem-me pancada, façam o que quiserem. Estou aqui para fazer barulho”

incomoda, depois ficamos a pensar, aquilo fica a agir. Quando escrevo, penso que estou a escavar no que está escondido, lá no fundo, e eu preciso de mostrar. Sou mais autêntica. Procuo relacionar-me comigo como gostaria de me relacionar com os outros. A psicanálise de grupo é um trabalho de interacção social, tem que ver com estar em sociedade, que é o que mais detesto. Tenho de fazer um esforço. É uma espécie de fisioterapia, obriga-me a fazer ginástica social. Tento es-

conder-me um bocado, mas às vezes sou apanhada.”

Brinquemos ao apanha: o que é que distingue Isabela de Maria Luísa? “Essa é a pergunta à qual nunca irei responder. Se estivesse lá inteira, seria o caos. Quero prender o leitor, obrigá-lo a amar-me e sirvo-me de todos os estratagemas. A literatura é o privado e o íntimo, o autêntico, mas posso construir camadas sobre a autobiografia.” Montar uma narrativa, mesmo usando a experiência autobiográfica, não deixa de ser um trabalho ficcional, e Isabela fala de um leitor que numa sessão de apresentação do livro elogiou a sua coragem em revelar um episódio que, diz ela, não foi vivido por si: “Adorei e assumi. É tudo verdade e é tudo ficção. Uso a minha vida para construir outra vida. Estou aqui, este é o meu corpo e o meu corpo está aqui para tudo, amem-me, dêem-me pancada, façam o que quiserem. Estou aqui para fazer barulho.”

Há um episódio de infância, recordado em *Caderno de Memórias Coloniais*, em que Isabela esbofeteia uma mulata. A impunidade é tanto mais grave por saber que ela não pode devolver-lhe a agressão. Esse episódio é um grande momento de literatura por concentrar a aprendizagem do colonialismo e do seu exercício de poder. Um outro exercício de poder é nomeado em *A Gorda*, em que Maria Luísa é visitada de surpresa por David, depois de ele a ter deixado. Deixou-a, mas ainda a deseja e força-a ter sexo até ela desistir: “Deseja o meu desprezível corpo que o envergonha? Use-o, então, e ponha-se a andar.”

“Aquilo que sou faz-se sobre todos os erros”, comenta. “Com todas as vilezas, não apagaria nada. A única coisa que apagaria: um sentimento de culpa e de inferioridade. Eu não me deveria ter ferido com o que os outros pensavam de mim. Mas se apagasse isso nunca teria escrito.”

A Gorda é um cometa. Não um que acabou de passar, mas um que estava há muito tempo escondido, ainda a fumar e a gerar trepidação na superfície da vida privada. Existe um precedente? Isabela tem uma afinidade com Adília Lopes: “Ela escreve sempre no fio da navalha. Assim como hoje se fala do Fernando Pessoa, daqui a uns anos irá falar-se da Adília Lopes. Fará parte do programa do 12.º ano, no exame nacional. Mas ainda é cedo.” Isabela é professora de Português na Escola Secundária Fernão Mendes Pinto, em Almada, o que só torna mais divertido o efeito de borrasca do seu trabalho na literatura portuguesa. Terá sido por isso que chegou tão tarde? “O que eu queria escrever não tinha lugar na literatura. Nos anos 90 enviei um original a uma grande figura da língua portuguesa que me respondeu a dizer que aquilo não prestava para nada. Se calhar não prestava mesmo. Mas naquilo que lhe enviei estava o germen do que queria escrever.” E ter a fama de Madonna, a ponto de se ver na obrigação de sair à rua de máscara? “Agrada-me a ideia de ser lida e de ser amada através da leitura, mas gosto muito do anonimato.”

POLICE



Watch Planet SA - 2134283 08

MODELO RELÓGIO BUSHMASTER

 POLICERELOGIOSACESSORIOSPORTUGAL

   POLICELIFESTYLE.COM

Um festival de “agitação cultural” para devolver o público ao cinema

A partir de amanhã, a terceira edição do Porto/Post/Doc mostra o que de melhor o “cinema do real” tem. *Por Jorge Mourinha*



Num momento em que se fala tanto dos festivais de cinema como um “problema” que afecta o mercado da distribuição e exibição, é refrescante olhar para um evento que quer ser parte da solução. A entrar na terceira edição, o Porto/Post/Doc, que arranca sábado (26) no Rivoli e Passos Manuel e se prolonga até 3 de Dezembro, quer ser mais do que apenas uma mostra de “cinema(s) do real”: quer ser um momento de “agitação cultural”, de “interrogação contínua” nas palavras do director Dario Oliveira. “Um festival com uma programação de excelência” que “tem de cumprir uma obrigação muito difícil”, como diz: “fazer com que as pessoas venham, tenham prazer, e queiram voltar. Com o esvaziamento das cidades, também o público dos cinemas desapareceu e em particular no Porto. E fazê-lo voltar só mesmo com um festival. Perdeu-se o hábito do convívio, do estar em grupo para ver filmes. Mas isso não nos demove.”

Prova dessa “teimosia” é que a associação responsável pelo certame - e que se chama também Porto/Post/Doc - mantém, desde 2014, uma programação semanal no Passos Manuel sob o genérico Há Filmes na Baixa! “É um trabalho complicado”, diz o responsável, “mas para além dos nossos sócios, que já ultrapassaram a centena e que vêm sempre, cada vez mais temos um público universitário que redescobriu o prazer das conversas à volta do cinema e fica no fim das sessões. Esgotar uma

sala é um motivo de alegria.”

O objectivo continua a ser fazer crescer o público do festival - que este ano tem um programa ambicioso com uma centena de filmes, com três títulos portugueses entre os 13 escalados para a competição - *Eldorado XXI* de Salomé Lamas, *Ama-san* de Cláudia Varejão e *Tarrafal* de Pedro Neves. Mas esse crescimento de público não pode ser feito de “qualquer maneira”, nas palavras de Dario Oliveira: “Não queremos o filme-panfleto, nem a ‘linha dura’ do documentário comprometido. E também não queremos replicar o Doclisboa, que para nós é o melhor e mais representativo evento do género; caminhamos lado a lado, isto não é uma competição. A nossa abordagem é outra, mostrando filmes que exploram um outro tipo de abordagem do real, uma linguagem muito próxima do documentário em filmes que por vezes não o são, acompanhada por uma reflexão sobre aquilo que é urgente mostrar.”

Uma reflexão que passa, nas palavras de Oliveira, pela tal “interrogação contínua sobre onde está o real, o espírito, a ciência, a razão, os sentidos”: “O cinema não está morto, e é secundário se é feito em película ou com câmaras Go Pro: são meras ferramentas de criação de novas linguagens dentro de uma forma de expressão artística muito importante na cultura popular. As regras do jogo mudaram, e é um pouco difícil definir o que vamos fazer nos próximos anos. Mas vamos caminhando consoante aquilo que for acontecendo.”

Luís Miguel Oliveira

Era uma vez no

Brasil



Ambiciosa tentativa de “história do cinema por ele próprio”, *Cinema Novo*, de Eryk Rocha, inaugura o Porto Post Doc, sábado. Dá vontade de ver, rever, descobrir ou redescobrir, uma série de obras que para o espectador português permanecem essencialmente desconhecidas.

Eryk Rocha, nascido em 1978, é filho de Glauber Rocha, porventura o mais mundialmente célebre cineasta brasileiro da sua geração, a do Cinema Novo lançado no princípio dos anos 60. Como cineasta, tem trabalhado a sua filiação, quer biológica quer simbólica, como uma coisa inescapável. É dele “*Rocha que Voa*, um filme de 2002 sobre o pai Glauber, e que na altura foi mostrado em Portugal no Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. O Porto Post Doc permite vê-lo outra vez (*Rocha que Voa* passa no Rivoli, dia 28, às 16h30), bem como os seus outros filmes, no quadro de uma secção chamada *Foco Eryk Rocha*. E entre esses outros filmes, vale a pena destacar o mais recente, *Cinema Novo* (que é mostrado na noite do primeiro dia do festival, 26, às 22h00, no Rivoli), ambiciosa tentativa de “história do cinema por ele próprio”, centrada nos anos da explosão do Cinema Novo.

Profusamente ilustrado, e inteiramente composto por imagens de arquivo, retiradas aos filmes ou a intervenções televisivas dos seus principais cineastas, *Cinema Novo* dá imagem e voz a um elenco vasto: Glauber, claro, mas também Nelson Pereira dos Santos (que, mais ve-

lho, foi um precursor do Cinema Novo, em filmes como *Rio 40ª*, em meados dos anos 50, e nos anos 60 assinou *Vidas Secas*, um “clássico” desse novo cinema), Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Walter Lima Jr, entre outros. A montagem segue uma estrutura ordenada no relato da explosão e dissolução do movimento, mas isso não a impede de procurar associações temáticas: o filme começa, por exemplo, com vários excertos, retirados a vários filmes, mostrando, genericamente, gente a correr, o que instaura um sentido de urgência que imediatamente transmite a ideia do Cinema Novo como uma inevitabilidade, o resultado de uma acumulação de energia que tinha que desembocar nalguma coisa - e essa sequência inicial culmina com a imagem de uma derrocada, como se ímpeto criativo dos cineastas do Cinema Novo implicasse também algum tipo de destruição. E implicava: a destruição da falsidade do cinema brasileiro “oficial”. Como diz algures Glauber, a questão era “integrar” o cinema brasileiro “na sua realidade cultural”, de que ele se tinha afastado ou ostensivamente ignorava. O *Rio 40ª* de Pereira dos Santos, filmado em 1955 nas favelas

Composto por imagens de arquivo, retiradas aos filmes ou a intervenções televisivas de cineastas, Cinema Novo dá imagem e voz a um elenco vasto

do Rio de Janeiro é directamente referido como um dos filmes que todos reconheceram como um marco a indicar o caminho. Mas, tal como nas contemporâneas revoluções da modernidade que aconteciam na Europa (e a influência da Nouvelle Vague e dos *Cahiers* é também explicitamente referida), o Cinema Novo escolhia os seus antecessores - esses grandes, e semi-esquecidos, cineastas brasileiros dos primórdios, anos 20 e 30, Humberto Mauro, Mário Peixoto, muito em linha com o mais moderno cinema da época mas plenamente “integrados na realidade cultural brasileira, e de quem Eryk Rocha monta excertos dos filmes mais célebres, *Ganga Bruta* (Mauro) ou *Limite* (Peixoto).

Um dos cineastas mais *sui generis* do movimento, Leon Hirszman, enuncia a ambiciosa tarefa a que todos se propunham: a síntese “do neo-realismo, do cinema revolucionário soviético e do grande espectáculo americano”. Esse foi o desígnio comum, suficiente, como alguém diz, para “unir” um grupo de gente de origens e personalidades muito diversificadas. E durante algum tempo, o esforço foi comum e colaborativo, com convívios frequentes e quase todos a trabalharem nos filmes de quase to- ▶

Cinema Novo dá imagem e voz a um elenco vasto: Glauber, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade






CICLO MUNDOS

30 novembro

BACHAR

MAR - KHALIFÉ

(Líbano)

TEATRO DA TRINDADE INATEL LISBOA 21h30

BILHETES À VENDA NO TEATRO DA TRINDADE INATEL, BOL.PT E FNAC | INATEL.PT | 15€

FUNDAÇÃO INATEL | INOVAÇÃO SOCIAL | TURISMO | DESPORTO | CULTURA
REPÚBLICA PORTUGUESA
MINISTÉRIO DO TRABALHO, SOLIDARIEDADE E SEGURANÇA SOCIAL
inatel.pt
Sines MUNICÍPIO

dos. Alguém aponta um fim preciso para esse tempo: o golpe de 1964 que instalou a ditadura militar e endureceu as próprias condições necessárias a um “realismo cultural”. É o momento em que o Cinema Novo passa de grande experiência colectiva a uma experiência individual, com as idiosincrasias de cada um a tomarem a primazia. É, mais ou menos, o momento em que o filme de Eryk Rocha termina, com um atmosfera um pouco crepuscular, como um “fim de um sonho”. É pena - percebe-se a opção pelo enfoque num núcleo duro do Cinema Novo, mas é pena - que não tenha espaço para focar as ondas de choque geradas por esses filmes e esses cineastas no próprio cinema brasileiro, nessa espécie de “subterrâneo” do Cinema Novo que foi o chamado “cinema marginal”, o “cinema da Boca do Lixo”, os filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na cooperativa Bel-Air, Oswaldo Candéias, a insolência *trash* de Mojica Marins - tudo coisas que começaram a acontecer ainda durante o espectro temporal coberto por “Cinema Novo”, que vai, grosso modo, até 1970.

Em todo o caso, no perímetro temático que escolheu, *Cinema Novo* é um documento bastante completo e sempre interessante, e a sua judiciosa escolha do material empregue, reunindo excertos de filmes muito famosos e de filmes bem mais obscuros, cria uma sensação de continuidade plenamente de acordo com o espírito retratado pelo filme. E mais, cumpre um objectivo essencial: dá vontade de ver, rever, descobrir ou redescobrir, todas aquelas obras, que para o espectador português, de um modo geral, permanecem essencialmente desconhecidos.

Leviathan, que acompanhava uma campanha de pesca no Atlântico, tornou-se no “cartão de visita” do laboratório



Os filmes que mais ninguém faz

Sensory Ethnography Lab

O Porto/Post/Doc aponta o holofote ao centro criativo da universidade de Harvard que abriu novas portas para o documentário. Mas quem o dirige não gosta dos holofotes. *Jorge Mourinha*

Qualquer discussão do que é o documentário contemporâneo, ou dos seus percursos em direcção às experiências formais e narrativas dos “cinemas do real”, tem de passar pelo trabalho que o Sensory Ethnography Lab (SEL) tem levado a cabo ao longo da última década. Este laboratório ligado à Faculdade de Antropologia da Universidade de Harvard, dirigido pelo britânico Lucien Castaing-Taylor (n. 1966), tem levado a ideia de cinema documental e etnográfico a limites experimentais invulgares, através de filmes como *People's Park* (2012, Cohn/Sniadecki), *Manakamana* (2012, Spray/Velez) ou *Sweetgrass* (2009, Barbash/Castaing-Taylor). São alguns dos objectos mais fascinantes do cinema de não-ficção do século XXI, outras formas de olhar para a realidade que tornam inevitável o interesse de um festival como o Porto/Post/Doc pela produção do centro.

O SEL é, então, alvo de foco na edição 2016 do certame portuense, inspirando o programa de debates sobre o “cinema sensorial” Forum do Real (a decorrer na sexta, no café-concerto do Rivoli), e exibindo três das longas produzidas no laboratório (*Sweetgrass*, *Manakamana* e *Leviathan*) e uma

FOCO SENSORY
ETHNOGRAPHY LAB

Sweetgrass / 2009, de Ilisa Barbash e Lucien Castaing-Taylor, quinta 1 às 16h30; **Manakamana** / 2012, de Stephanie Spray e Pacho Velez, sábado 3 às 14h30; **Leviathan** / 2012, de Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor, sábado 3 às 19h.

CARTA BRANCA JANA
SEVCIKOVA

The Old Believers / 2001, quarta 30 às 18h30; **Jakub** / 1992, sexta 2 às 16h30; **Lean a Ladder Against Heaven** / 2014, domingo 3 às 16h30.

Todas as sessões decorrem no Rivoli

“carta branca” seleccionada por Castaing-Taylor e por Véréna Paravel (n. 1971), professora associada do centro, dedicada à checa Jana Sevcikova. No entanto, quando abordamos a importância do trabalho do laboratório no documentário recente, Castaing-Taylor e Paravel pensam, “honestamente”, que o SEL tem “tido mais atenção do que merece.” Chegam até a dizer que “seria provavelmente mais saudável que fechasse.”

As declarações chegam por e-mail, em pleno processo de montagem de *Somniloques*, o próximo trabalho da dupla cujo *Leviathan*, estreado em Locarno em 2012, se tornou no “cartão de visita” do laboratório (e ganhou inclusive o prémio de Melhor Filme no Indielisboa em 2013). A relutância em assumir o cargo de “porta-voz” de uma estrutura com tantas ideias quantas cabeças envolvidas é explicada assim por Paravel e Castaing-Taylor: “As pessoas parecem ter a impressão que o SEL é um grande centro de produção cultural - mas na verdade é minúsculo, mal financiado, não é um programa institucional. É só

um espaço, com uma quantidade pequeníssima de equipamento, que tem sido usado por algumas pessoas para tentar fazer coisas (principalmente filmes e vídeos). Mas não é tão original ou produtivo como as pessoas de fora parecem por vezes supor - e também tem ajudado a criar uma boa quantidade de tralha.”

Não se trata apenas de “estar a fazer género”. Quando Castaing-Taylor acompanhou *Leviathan* ao Indie em 2013, já revelara ao PÚBLICO a sua reticência em falar da produção do SEL, explicando que os seus integrantes (tanto professores como alunos) não eram cineastas profissionais ou académicos convencionais. Apenas “gente que quer fazer qualquer coisa”, apostada em registar os traços “liminais”, intangíveis da realidade, sem se sentirem espartilhados pelas convenções tradicionais do registo documental: fazer “os filmes que mais ninguém faz”, como nos disse então Castaing-Taylor. *Leviathan* acompanhava uma campanha de pesca no Atlântico através dos registos de uma série de câmaras fixas instaladas num barco de New Bedford, filmados sem intervenção humana. *People's Park* era um plano único de 75 minutos filmado em tempo real numa tarde de domingo num parque de Chengdu, na China. *Manakamana* alinha viagens em tempo real num teleférico montanhês no Nepal.

Alguns destes projectos, que se prolongaram para exposições ou instalações artísticas em ambientes museológicos, não foram forçosamente pensados para exibição comercial - Castaing-Taylor falava até da surpresa de ver um filme como *Leviathan* ser distribuído (como foi). Trata-se, essencialmente, de usar as novas tecnologias para fazer um novo tipo de etnografia para os tempos modernos - capturar em âmbros momentos específicos de uma cultura, numa “amostragem” pluridisciplinar na confluência da arte, da etnografia, da antropologia e da historiografia.

Será isso que explica a escolha pelo SEL da checa Jana Sevcikova (n. 1953) para a carta branca que o Porto/Post/Doc lhes abriu? Afinal, os seus filmes, que investigam as vidas de comunidades étnicas da Europa de Leste perdidas nas vicissitudes geográficas da história do século XX, funcionam também

nessa confluência pluridisciplinar. O entusiasmo de Paravel e Castaing-Taylor é palpável, mesmo por escrito: “Escolhemo-la porque achamos o trabalho dela sublimemente belo,” dizem. “É, certamente, formalmente muito diferente da maioria do nosso de muitas maneiras: ela usa entrevistas, intercala-as com planos de paisagens ou de actualidades. E também usa música. Mas o nosso trabalho também não é todo idêntico. E as suas afinidades e diferenças com o nosso trabalho não são para aqui chamadas, porque não estávamos a pensar nisso quando a escolhemos. Não sabemos se, ou como, ela é uma influência ou uma companheira de viagem; sabemos apenas que estamos completamente fascinados pelos seus filmes.”

O convite original da organização para esta carta branca abria-se a dois ou três cineastas europeus, mas através de um concurso de circunstâncias, os responsáveis do SEL optaram por se concentrar na documentarista checa, também porque “o trabalho dela é menos conhecido do que os outros nomes em que tínhamos pensado”. Sevcikova - que estará no Porto a acompanhar o festival - tem apenas sete filmes feitos desde 1981, muitos deles exigindo longuíssimos tempos de pesquisa e rodagem, e a dimensão inteiramente independente da sua produção tem-na tornado numa espécie de segredo bem guardado. “Os seus filmes são simultaneamente líricos e realistas de um modo que é exclusivamente dela,” prosseguem Paravel e Castaing-Taylor no e-mail. “Oscilam entre o transcendental e o terrestre, o sagrado e o profano, de um modo que quase não tem precedentes. Alguns dos momentos de *Old Believers*, rodado ao longo de cinco anos sobre emigrantes russos ortodoxos que fugiram à perseguição religiosa do século XVII e se instalaram no delta do Danúbio, são talvez o mais próximo que chegámos de ver o espiritual capturado em filme. São alucinatórios, e completamente transfigurativos.” Mesmo que Verena Paravel e Lucien Castaing-Taylor não se sintam confortáveis a dizê-lo, dizemo-lo nós: podiam estar a falar de uma produção do SEL. Filmes como mais ninguém faz.

1 Dezembro

QUINTA, 21:00 — M/6

Angélique

Kidjo

Eve

 GULBENKIAN
MÚSICA



FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
60
ANOS
1956 — 2016

gulbenkian.pt/musica

MECENAS
ESTÁGIOS GULBENKIAN PARA ORQUESTRA

 VIEIRA DE ALMEIDA
& Associados Sociedade de Advogados, SP RL

MECENAS
MÚSICA DE CÂMARA

ANSELMO
1910
Joelhos há mais de 100 anos

MECENAS
CONCERTOS DE DOMINGO

SANTA
CASA
Misericórdia de Lisboa. Por boas causas.

MECENAS
CICLO PIANO

 pwc

MECENAS
CORO GULBENKIAN



MECENAS PRINCIPAL
GULBENKIAN MÚSICA

 BPI

História de um pequeno monstro



No centro, um pequeno futuro líder, um olhar vazio como a expressão do Mal absoluto. Estreia na realização do actor americano Brady Corbet, inspirado por uma certa ideia de cinema europeu: *A Infância de um Líder*.

Luís Miguel Oliveira



A Infância de Um Líder *The Childhood of a Leader*

De Brady Corbet
Com Robert Pattinson, Liam Cunningham, Stacy Martin, Bérénice Bejo

Só pelo nome, Brady Corbet talvez não desperte nenhuma lembrança especial. Mas qualquer espectador atento ao cinema americano dito independente da última década já se terá, em princípio, cruzado com ele. Muito jovem, e enquanto adolescente, vimo-lo como o garoto protagonista de *Mysterious Skin*, de Gregg Araki, e um par de anos mais tarde como um dos “hooligans” do remake americano que Michael Haneke fez do seu *Funny Games*. Um pouco mais velho, também o vimos, com papel destacado, no *Martha Marcy May Marlene* de Sean Durkin, e nos últimos anos, aproximando-se do cinema europeu, em pequenos papéis em filmes de Olivier Assayas, Bertrand Bonello ou Mia Hansen-Love. Com *A Infância de um Líder* passa para o outro lado das câmaras, e é uma estreia a que não falta ambição: um retrato, abstracto mas fundado em figuras e acontecimentos reconhecíveis, da “formação” de um ditador na Europa dos anos 30. Não, é contudo, uma questão essencialmente política, e a ideologia é apenas levemente afiorada. O que interessa a Corbet é a psicologia, interrogar o que é que faz com que uma criança cresça dotada dos atributos psicológicos de um autocrata ditatorial. É por isso que *A Infância de um Líder* lembra mais um filme de terror do que uma ficção política, e está mais próximo de uma daquelas fantasias com monstros infantis (como o início do “Halloween” de Carpenter, por

exemplo, quando a câmara revela Michael Myers em criança) do que propriamente um estudo histórico fundamentado. É o limite de um filme que à força de ser alusivo se torna apenas vago, e que pela insistência no inexplicado acaba por ficar apenas com sugestões explicativas demasiado simples, como os traços de carácter inatos e a “excepcionalidade” monstruosa.

“Mussolini, em criança, gostava de apedrejar os padres que saíam da igreja”, conta-nos Corbet, e isso é a base de uma das cenas do filme, quando o jovem Prescott (assim se chama o “líder”) faz o mesmo. A conversa com Corbet decorreu em Janeiro, o filme foi estreado em 2015, não havia Trump nem na cabeça do entrevistador nem na do realizador – o que talvez fosse diferente se a conversa acontecesse agora, até porque há uma cena, quando Prescott “agarrar” a tutora (Stacy Martin) pela mama, que muito lembra o já famigerado “grab'em by the pussy”. Deixemos as coincidências entregues às coincidências, até porque Corbet, conta ele, vivia com a ideia de um filme sobre o período “interbellum” na Europa desde o fim da adolescência (“devia ter uns 16 ou 17 anos”), quando leu um livro (de Margaret McMillan) sobre as negociações para o Tratado de Versalhes. Mais tarde descobriu um conto de Jean-Paul Sartre que lhe deu a pista narrativa que mais fortemente seguiria para a escrita do argumento (deu-lhe também o título: o conto de Sartre chama-se *L'Enfance d'un*

Chef). Apesar dos pozzinhos reconhecivelmente históricos, como o citado *fait divers* da infância de Mussolini, ou as fardas castanhas com braçadeiras vermelhas da sequência final, Corbet não queria ficar colado à História. Não queria fazer “o enésimo filme sobre Hitler ou Mussolini”, queria construir “uma alegoria”, ou “uma leitura poética da História”. E que as personagens fossem “suficientemente vazias” para que o espectador “projectasse nelas” os seus próprios “fantasmas históricos”.

Personagem vazia

O centro – mesmo quando está ausente, e em muitas cenas está – é o pequeno futuro líder, e esse é o exemplo perfeito de uma “personagem vazia”, e de um olhar vazio que pode ser a expressão de um Mal absoluto, a crescer e a solidificar. Tom Sweet (é o nome do actor) foi um achado e é realmente impressionante, tanto mais que o filme lhe pede coisas que normalmente não se pedem a actores-crianças: “os pais dele são artistas, portanto perceberam bem o que estava em causa, e aceitaram facilmente, mediante um conjunto de regras, um número fixo de horas de trabalho por dia, etc; mas o princípio foi sempre tratá-lo como os actores adultos, deixá-lo ter uma voz”.

Sendo semi-europeu, relatando ambientes e histórias europeias, *A Infância de um Líder* também denota, estilisticamente, uma influência europeia. Corbet refere a descoberta do “cinema da transcendência”

(como na célebre designação de Paul Schrader) como um momento decisivo da sua vida – menciona Dreyer, menciona Bresson, menciona a sensação de “libertação da câmara” que encontra no cinema europeu mais do que no americano. Melhor será pensar que isso estava na cabeça de Corbet mais como elemento para a pintura de ambientes do que enquanto motivo estilístico (porque obviamente o filme nada tem de bressoniano ou dreyeriano, e o que nele há-de singular vem do facto de parecer um objecto de copismo compósito, um *pastiche* genérico, que se torna curioso por isso mesmo). Na cabeça do espectador, fica, isso sim, a espantosa partitura de Scott Walker: “Parecia impossível, mas ele aceitou logo; o problema é que passaram anos desde que ele disse ‘sim’ e o momento em que o filme se pôde de facto fazer, mas foi fiel à palavra dada – se não pudesse ter a música dele a melhor opção era não ter música nenhuma”. A partitura de Walker faz meio filme, não se leva a mal que Corbet se “encoste” a ela em várias sequências, nem que muito do *élan* de *A Infância de um Líder* venha da música: há naquelas cadências repetitivas e galvanizantes um simulacro perfeito (e por isso, assustador) do poder hipnótico, subliminar dos arsenais simbólicos e coreográficos dos totalitarismos mais célebres. É possivelmente a coisa mais notável de *A Infância de um Líder* – tornar a composição musical para cinema “great again”.

Mariana Duarte

Em *AH/HA*, Lisbeth Gruwez baralha aquilo que normalmente pensamos sobre o riso. Esta sexta, no Teatro Campo Alegre, no Porto, a coreógrafa belga mostra a estranheza como modo de superação.

O riso é um campo de batalha (mas teremos sempre Lionel Richie)



Spoiler: *AH/HA* é uma *performance* sobre o riso, mas são poucos os momentos em que os cinco intérpretes se riem. Um paradoxo, à primeira vista, mas que faz todo o sentido nas mãos de Lisbeth Gruwez (n.1977), coreógrafa e bailarina belga para quem a estranheza é um modo de superação. Esta sexta, no Teatro Municipal Campo Alegre, Porto, apresenta *AH/HA* – e o que se passa em palco é um grande pedaço dela própria

Foi há dez anos que decidiu desprender-se das amarras (e do ego) da estrela belga das artes performativas europeias, Jan Fabre, de quem era intérprete-fétiche, e criar a sua própria companhia, Voetvolk, com o músico Maarten Van Cauwenberghe. *AH/HA* é o segundo capítulo de um tríptico sobre o corpo em êxtase, que arrancou com o solo *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, centrado na dimensão obsessiva e manipuladora do discurso e inspirado no “televangelista” ultraconservador Jimmy Swaggart (Teatro Maria Matos, 2013), e que encerrou com o mais recente trabalho da coreógrafa, *We're pretty fuckin' far from okay*, sobre o medo e os seus instintos irracionais, apresentado no Festival d'Avignon deste ano.

“Só decidi que era um tríptico quando terminei a última peça. Olhei para trás e pensei: ok, estes três trabalhos podem ser vistos como peças comportamentais sobre o corpo extático”, conta. “Êxtase significa estares fora de ti, um momento em que as coisas à tua volta desaparecem, quando o futuro e o passado não estão lá. E o que tento fazer nestas três peças é tentar controlar este ‘estar no momento’”, desenvolve, acrescentando que outro dos elos de ligação é a sua “necessidade em fazer uma dança frontal”, que puxe pelo público.

Em *AH/HA*, *performance* de 2014 onde entra também como intérprete, Lisbeth Gruwez desnaturaliza a linguagem corporal ligada ao riso, desprogramando o que pensamos sobre ele. Fá-lo, sobretudo, eliminando o som. Em boa parte do espectáculo, os bailarinos movem-se como se se estivessem a rir, mas mudos. Curvam-se, abanam a cabeça, põe a mão no peito, entre outros movimentos que, sem o som, podem ser interpretados de várias formas, algumas delas pouco associadas à ideia primária de riso. Tanto parecem estar em agonia (evocam *O Grito*, de Munch, e pinturas de Matthias Grünewald) como a ter um orgasmo, a resvalar para um ataque de ansiedade ou a ter uma trip que não vai acabar bem.

O desconforto no espectador vai crescendo, e só é aliviado quando os bailarinos decidem rir-se – mas tão maniacamente, freneticamente, guturalmente, distorcidamente, que a estranheza volta a instalar-se num ápice. O *timing* dramaturgico é conferido pela composição musical de Maarten Van Cauwenberghe, que sublinha a precisão (mas com alguma improvisação) da coreografia.

Para Gruwez, todo este processo impede que o trabalho se torne unidimensional, dando-lhe “conteúdo”. “Decidi tirar o som na maior parte da peça porque a certo ponto mexeu-me com os nervos estar a ouvir risos constantemente”, confessa. “E era demasiado

uniforme. Sem som dá mais espaço ao espectador para observar; o som e as palavras apelam imediatamente ao racional. Mas claro que no início isso deixou os bailarinos em pânico.”

Dar o salto

À boleia do riso, este espectáculo é um exercício de sobrevivência social. Os cinco intérpretes são “cinco inadaptados”, diz a coreógrafa, que se vão tornando num grupo ao longo da *performance*. “Primeiro começa a intimidade, depois há a vergonha, de seguida as partes que funcionam como pinturas, em câmara lenta, como se estivéssemos a tirar as máscaras”, descreve. Uma história que tem muito de Lisbeth Gruwez lá dentro: *AH/HA* é o seu campo de batalha. “Para mim é difícil fazer parte de um grupo. Tenho de me esforçar todos os dias para não cair num estado de desconexão. Às vezes as coisas são tão assustadoras que queres enfiar um capacete na tua cabeça”.

E, para Gruwez, era profundamente assustadora a ideia de trabalhar com vários intérpretes. *AH/HA* é a sua primeira coreografia de grupo e serviu-lhe para desbloquear uma série de fobias, numa criação-terapia-purgação. “Eu faço uma peça porque tenho um problema para resolver. Para mim o *AH/HA* foi aprender a ultrapassar esta introspecção, a fazer parte de algo e a trabalhar com mais pessoas.”

Acabou tudo bem. *AH/HA* está em tour há dois anos (“já somos uma família”), o próximo trabalho de Gruwez é com dez intérpretes, sem ela no elenco, e este ano começou a dar workshops, coisa que antes a deixava “em pânico”. Para dar este “salto”, a coreógrafa belga seguiu à risca o lema da sua companhia, “atirar o corpo para a linha da frente” (uma variação, pelos vistos involuntária, da máxima de Pier Paolo Pasolini, “atira o teu corpo para a luta”), num processo que incluiu matar psicologicamente o seu mentor, Jan Fabre.

“Sentia-me usada, furiosa. Pensei: vou atirar o meu corpo para a linha da frente, fazer o meu próprio trabalho”, diz Lisbeth Gruwez, que chegou a ter uma aventura no cinema (*Lost Persons Area*) e na música, no videoclipe de *Death of a Whore*, de Juliette Lewis (Gruwez é o esqueleto). Demorou algum tempo a sacudir “aquela energia masculina” e a descolar-se da sua imagem, nua, de Quando l'uomo principale è una donna, solo criado por Jan Fabre, mas já se viu “livre disso”. Ou quase: apesar de ter um corpo de trabalho sólido, muitos jornalistas insistem em perguntar-lhe “repetidamente” pelas influências de Fabre, nesse gesto muito habitual e sistemicamente patriarcal de tentar justificar o trabalho de uma mulher com o de um homem.

Mas, no final do dia, Lisbeth Gruwez é uma optimista. “Acredito no ser humano e no amor”, diz – e talvez tenha sido por isso que escolheu Hello, canção de Lionel Richie, para o momento final de *AH/HA*. “É uma música muito pirosa mas que dá sentido a isto tudo. A mensagem da peça é sobre a importância de cuidarmos uns dos outros”. Um recado aparentemente elementar, mas que com os episódios recentes, do Brexit à eleição de Trump, parece de urgência máxima. Porque, como diz Gruwez, “*we're pretty fuckin' far from okay*”.

Decretou o fim da linguagem fotográfica e contestou o seu poder de representação. Em três números, a revista japonesa *Provoke* propôs novas ferramentas para sentirmos o mundo. Uma exposição e um livro mostram como abanou as estruturas. E como, na fotografia, pode haver um antes e um depois dela.

Uma bomba que não para de rebentar

Sérgio B.
Gomes,
em Paris

Quando a revista *Provoke* começou a ser distribuída no final de 1968, Nobuyoshi Araki já trabalhava como fotógrafo. Aquilo que viu impresso, o que leu sobre fotografia e sobre o papel de fotógrafos e de outros fazedores de imagem despertaram nele um sentimento imediato: inveja. Araki, hoje um dos nomes da fotografia japonesa mais conhecidos internacionalmente, percebeu que o que tinha em mãos representava uma facada na maneira como a criação fotográfica vinha sendo enquadrada e praticada num país que absorvia as profundas transformações que lhe foram impostas no pós-gerra. Ainda pensou em pedir para se juntar ao grupo, mas temeu que a “pureza” da revista não aceitasse um fotógrafo de “mãos sujas”, que trabalhava para uma grande agência de publicidade, a Dentsu. Perante este dilema, o “fotógrafo compulsivo” que já era Araki depressa encontrou uma solução: imbuído de uma “estética da indigência” e de um sentido de ousadia e anarquia visuais (presentes na imagética da *Provoke*) criou os seus próprios números da revista, cujas cópias (em fotocópia) eram feitas nos escritórios da Dentsu, onde também fotografou mulheres semidespidas fora de horas. E assim nasceram os 25 *Xerox Photo Album* (1970), com uma tiragem limitada a (mais ou menos) 70 exemplares ca-

da. Hoje são olhados como uma das primeiras obras inspiradas naquela revista-meteorito, que começou a ganhar forma na cabeça Takuma Nakahira, em 1967.

Com apenas três números (e um livro/manifesto de despedida), publicados entre Novembro de 1968 e Março de 1970, a *Provoke*, diz Araki, “teve o efeito de uma bomba, um maremoto subterrâneo nascido de uma radicalidade absoluta”. Apesar de um alcance limitado na época (não tinha a massificação como objectivo, cada exemplar teve entre 300 e 700 cópias), as ondas de choque que provocou nos anos imediatamente a seguir tornaram o Japão um caso muito particular (e hoje muito admirado em todo mundo) na produção fotográfica, sobretudo aquela que está ligada à edição e produção de fotolivros. Entendido durante muito tempo como um epifenómeno neovanguardista, em relação ao qual tanto a historiografia fotográfica japonesa como os olhares exteriores se mostraram relativamente indiferentes (os primeiros sinais de reconhecimento apareceram apenas em 2001, Tate Modern, Londres), o exercício estético e teórico operado pela *Provoke* é agora proclamado como um marco na história da imagem fotográfica universal. Classificações “reductoras” colocaram-na durante décadas na prateleira dos fotolivros de contestação, no grupo das revistas militantes de baixo custo ou na extensa lista de fugazes manifestações de contracultura, mais ou menos condenadas ao esquecimento.

Na tentativa de lhe dar um “antes” e um “depois”, que é como quem diz, fornecer um contexto alargado no tempo e estendido a várias camadas de leitura (política, estética, social, económica, psicológica), a exposição *Provoke: between Protest and Performance. Photography in Japan 1960/1975* (espaço Le Bal, Paris, até 11 de Dezembro) propõe um percurso inédito pela produção editorial fotográfica e pelos acontecimentos que levaram ao nascimento da revista, bem como às manifestações artísticas *avant-garde* (*performance*, *happening*, teatro de rua, *intermedia*) que com ela conviveram e que continuaram após o seu desaparecimento. Resultado de uma parceria entre quatro instituições que se têm dedicado à investigação da prática fotográfica no Japão (Le Bal, Fran-

Para os ideólogos da *Provoke*, a fotografia “militante” e “ideológica” revelou-se incapaz de contribuir para a alteração do rumo dos acontecimentos, como a construção do aeroporto de Narita, contra a vontade do povo

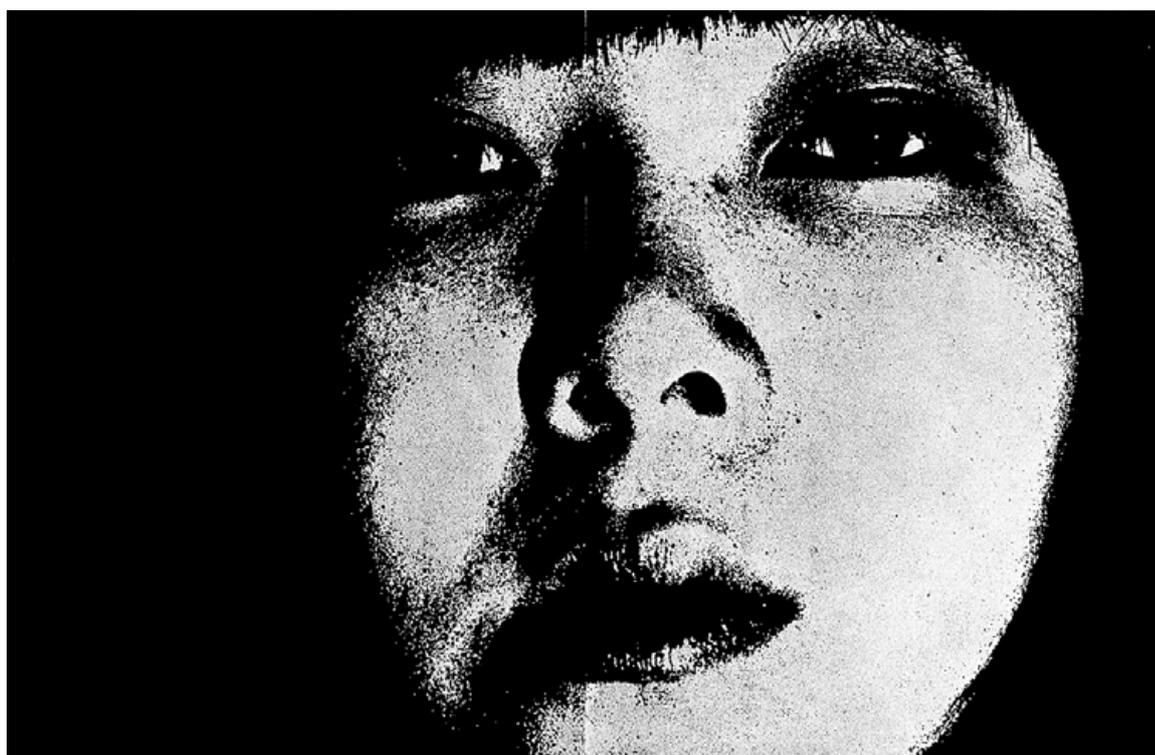
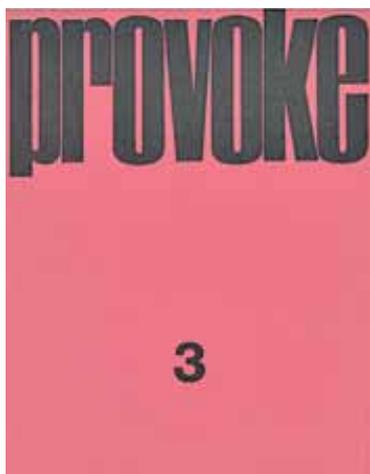
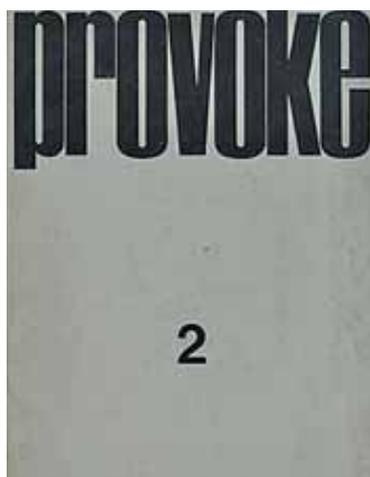
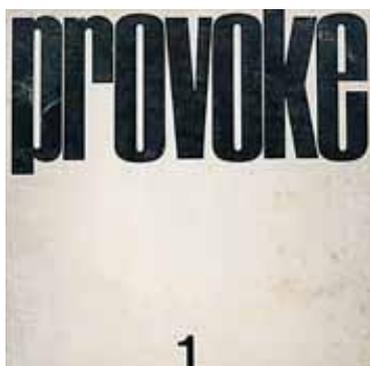


Com apenas três números, entre Novembro de 1968 e Março de 1970, a Provoke “teve o efeito de um maremoto subterrâneo nascido de uma radicalidade absoluta”

ça, Albertina, Áustria, Fotomuseum Winterthur, Suíça, Art Institute of Chicago, EUA), a exposição assume-se como a primeira a dar envergadura internacional ao estudo da *Provoke*, tendo convocado ao longo dos últimos três anos dezenas de artistas comissários, críticos, historiadores, colecionadores, galeristas e museus. Depois do *Le Bal*, a mostra segue para Art Institute of Chicago, última paragem deste extenso trabalho que tem seguimento num livro (*Provoke*, Steidl, 2016), onde, para além de outros materiais, estão reproduzidos os três números da rara revista, bem como as traduções de muitos dos textos teóricos e poéticos que também lhe deram corpo. A obra, que tenta aproximar-se do espírito gráfico das publicações originais, inclui ainda ensaios dos comissários e entrevistas com alguns dos artistas que participaram na revista (Daido Moryama, Yutaka Takanashi) ou sonharam participar (Nobuyoshi Araki).

Efervescência

Tanto a exposição como o livro ensaiam uma abordagem multidisciplinar que estabelece novas afinidades e novos fios condutores e que tentam situar a *Provoke* num campo criativo que ultrapassa o fenómeno exclusivamente fotográfico como foi caracterizada. O objectivo passa por compreender as razões pelas quais a revista foi tão influente no panorama criativo japonês (e, mais tarde, além-fronteiras) e porque é que representou um avanço tão significativo na ►



TAKI KOJI, FOTOGRAFIA DA PROVOKE 3, 1968. © YOSUKE TAKI/PRIVATE COLLECTION

Para além de fotógrafos, a *Provoke* reuniu escritores, críticos e teóricos de arte. Na página da direita, Takuma Nakahira, um dos fundadores da revista

concepção do objecto fotográfico e no papel do fotógrafo. Ou por explicar “a efervescência e o radicalismo” de um grupo que “contestou o poder de representação da fotografia, ultrapassou as noções de simbolismo e de abstracção visual para chegar ao ‘fim da linguagem fotográfica’”.

Numa manhã, antes da abertura da exposição ao público, Diane Durfur (directora do Le Bal e co-comissária) explica ao grupo de convidados que a abordagem aos corredores pode ser feita como se estivéssemos perante uma corda esticada. Numa ponta está o complexo caldo político e social do pós-guerra que começou a levantar fervura com mais intensidade em 1960, com a renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre o Japão e os EUA, que criou um gigantesco movimento de contestação que duraria mais de uma década. No lado oposto está uma vanguarda artística consciente da “vocação subversiva da arte” quando se trata de “contestar instituições, métodos e esquemas tradicionais”. Um lado que mostra a dinâmica das práticas performativas num contexto de rebelião, a “passagem aos actos” contra a ordem estabelecida através da “invasão” do espaço público com espectáculos efémeros carregados de humor negro, crítica e ironia. No meio des-

ta corda está a *Provoke*, nascida num contexto de profunda desilusão, depois de quase uma década de violentas manifestações consideradas estereis na consumação dos seus objectivos (entre outros, retirada das bases militares dos EUA do Japão, fim das expropriações, travar a poluição causada pela modernização). Para este falhanço da luta colectiva do povo terá

Entendido durante muito tempo como epifenómeno neovanguardista, o exercício estético e teórico operado pela Provoke é agora proclamado marco da imagem fotográfica universal

contribuído uma imagem fotográfica “militante”, “ideológica” e “factual”. Em alternativa, a *Provoke* proporá registos “subjectivos”, “efémeros” e “fragmentados” na tentativa de transmitir algo da experiência do fotógrafo no mundo, atendendo a que a realidade é “inalcançável” na sua “complexidade” e nas suas “contradições”. Na *Provoke* a fotografia renuncia à suposta capacidade de transcrição da realidade e opta por uma “estética do flutuante”, privilegia a confusão e o caos. Aqui, os fotógrafos devem aspirar a ser “videntes” na tentativa de captar “alguma coisa que se situe antes da forma” (Koji Taki).

Frente de batalha

A consciência dessas limitações (e a vontade de trilhar outros caminhos na expressão fotográfica) expressa-se assim no prefácio do número 1: “A imagem em si não é uma ideia. Não pode alcançar a totalidade de um conceito, nem pode ser um sinal comutativo como uma palavra. É materialidade irreversível.” Objectivo: “Captar fragmentos da realidade que já não podem ser alcançados com as linguagens existentes.” E o subtítulo da revista é todo um manifesto: “Materiais Provocadores para o Pensamento.”

Mas vamos à primeira ponta da corda. Para os comissários, é difícil conceber o surgimento da *Provoke*

sem passar pelos movimentos contestatários dos anos 60 que, num contexto de escalada da guerra dos EUA contra o Vietname, se insurgem contra a utilização das bases militares no Japão (sobretudo as de Okinawa). O início das expropriações em Sanrizuka, em 1966, para construir um novo aeroporto abre uma nova e violenta frente de batalha. Isto, para além de toda a contestação relacionada com as transformações sociais e a imposição de uma *american way of life* em terras nipónicas. A acompanhar estes movimentos, cujo epicentro se pode situar no bairro de Shinjuku, em Tóquio, há um batalhão de fotógrafos (estudantes, sócios de fotoclubes, fotojornalistas, artistas) empenhados em informar, testemunhar e mobilizar. E para atingir esse fim, durante a década de 60 são impressos cerca de 80 fotolivros, que assumem também a forma de panfletos, revistas, jornais e colagens de provas originais. Conscientes do poder de auto-representação subversiva e deste “teatro revolucionário”, os autores põem em prática estratégias gráficas inovadoras (relação texto/imagem, enquadramentos dinâmicos), em que os materiais baratos e perecíveis contrastam com a sofisticação do *layout* (uma especificidade japonesa). É neste território impresso em que reina-

vam imagens vagas, indistintas e em tormenta que a *Provoke* encontra um dos seus territórios de experimentação. Outro dos eixos fundamentais é o fotógrafo Shomei Tomatsu, figura tutelar do meio, cuja obra centrada na rebelião, nas margens da sociedade, na presença americana e em séries conceptuais como *Asphalt* (imagens do chão, marcas e objectos nele incrustados) se torna um referente. Apesar de nunca ter estado ligado à revista, é Tomatsu quem apresenta Taki Koji a Nakahira Takuma, os fundadores, e estes a Moryama, um dos mais jovens e irrequietos do grupo, que incluía ainda o fotógrafo Yutaka Takanashi e o poeta e crítico de arte Takahiko Okada e o escritor Yoshimasu Gozo.

Na outra extremidade da corda há toda uma actividade fotográfica ligada às acções performativas que leva a que o próprio meio comece a “tornar-se vivo”, a enfatizar o processo de criação e a experiência nele envolvida. A *performance* veio à tona na arte japonesa em meados dos anos 50 e começou a ganhar protagonismo na década seguinte, coincidindo, não por acaso, com esse período particularmente tumultuoso, que assistiu à “despolíticação do quotidiano”, ao “consumismo lobotomizado” e ao “domínio do capitalismo corporativo”. A cultura *avant-garde* contestava es-



te estado de coisas, a começar pelo movimento Gutai (que junta pintura abstracta e *performance*), pelas exposições e teatros de rua criados por bailarinos *butoh* (registados por William Klein, já em 1961, e por Takanashi e Moryama pouco antes da *Provoke*) e pelas “acções directas” de grupos como Hi Red Center (de Jiro Takamatsu e Genpei Akasegawa) e Zero Jigen (famoso pela radicalização do *happening* em torno da nudez e do corpo). Grupos que não só privilegiaram o espaço público como palco, como adoptaram a sintaxe performativa como principal arma para desconstruir e pôr em causa o poder. Os fotógrafos da *Provoke* giraram em torno destas acções e adoptaram a sua postura perante a realidade, concebendo a fotografia como “um acto de percepção” uma “arte comportamental que produzia imagens como excreções” (Koichi Kuronuma). Esta “fotografia performativa” que marcou a produção da *Provoke* impelia os seus autores a “mergulharem na vida” para, através do seu corpo transformado em câmara, trazerem de lá o pulsar da experiência. Era uma prática “tumultuosa”, no sentido político do termo, que não pretendia veicular conceitos ou produzir qualquer outro sentido que não fosse “o registo mecânico de uma presença no mundo”. “O valor de uma foto-

grafia depende inteiramente de como esse fotógrafo viveu” (Nakahira). Depois do fim da *Provoke*, sucederam-se as afinidades da fotografia com a cena *avant-garde*, algumas delas envolvendo autores de revista.

Bem situada “entre o protesto e a *performance*”, a *Provoke* alimentou-se abundantemente destas duas fontes de energia para repensar

É difícil conceber a Provoke sem os movimentos contestatários dos 60 que, no contexto de escalada EUA/Vietname, se insurgem contra a utilização das bases militares no Japão

em paralelo “a experiência do mundo e a sua representação”, num tempo de crise do “poder constituinte” (Negri) e de transformação social e urbana materializada na “cidade superexposta” (Virilio). O resultado das três revistas, que juntam reflexão e propostas de diálogo pela palavra e pela imagem, está muito além de “um estilo” ou de “um género” que costuma ser embrulhado no jargão da fotografia “rude, sombria e desfocada”, características que não mais eram do que a tentativa de dar forma à contingência e à efemeridade. Na sua curta existência, a *Provoke* tenta “desafixar” a fotografia, torná-la um ser vivo que respira e sente, com todas as suas fragilidades e desejos. Essa autoconsciência da dificuldade de apreender o mundo e de transmitir a experiência, a forma como “indexa a derrota” (Duncan Forbes) são talvez a sua maior força e a razão pela qual hoje ainda continuamos a olhar para ela com espanto e admiração (e com tantos a seguir os seus passos). Ou a razão pela qual alguém com o estatuto de semideus da fotografia como Daido Moryama afirma não ter ainda deixado de fazer a *Provoke*, apesar do seu fim. E isto pode querer dizer que a *Provoke* não foi uma revista de/sobre fotografia, mas uma proposta de relacionamento para com o fotográfico.

InShadow

10 NOV
11 DEZ
2016

8.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE VÍDEO, PERFORMANCE E TECNOLOGIAS



VÍDEO-DANÇA
DOCUMENTÁRIO
PERFORMANCE
INSTALAÇÕES

TEATRO DO BAIRO

29 Nov a 2 Dez | 21h30
COMPETIÇÃO INTERNACIONAL
DE VÍDEO-DANÇA
ENTRADA LIVRE

3 Dez | 21h30
PERFORMANCE
THERE IS NO HERE, HERE
GISLE MARTENS MEYER
ENTRADA PAGA

CERIMÓNIA DE ENTREGA
DE PRÉMIOS
ENTRADA LIVRE

DJ SET
LE CIRQUE DU FREAK
ENTRADA LIVRE



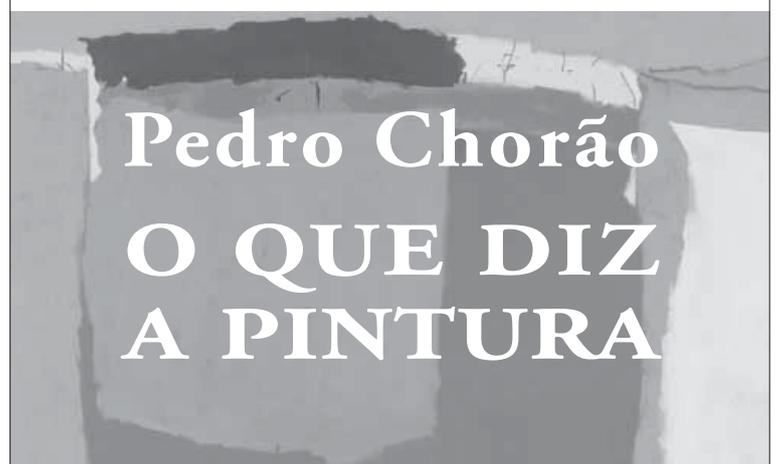
VOARTE.COM

Teatro do Bairro voarte dgARTES REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA

Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional

Exposição: 12 de Novembro de 2016 – 19 de Fevereiro de 2017
Horário: de terça a sexta-feira, 10h – 13h, 14h – 18h |
sábado e domingo, 14h – 18h (encerra segundas-feiras e feriados)

Avenida da Índia, Edifício da Cordoaria Nacional, Lisboa



Pedro Chorão O QUE DIZ A PINTURA

fundação carmona e costa

Exposição: de 23 de Novembro de 2016 até 7 de Janeiro de 2017
Horário: de quarta-feira a sábado, das 15h00 às 20h00 (excepto feriados)

Edifício Soeiro Pereira Gomes (antigo edifício da Bolsa Nova de Lisboa), Rua Soeiro Pereira Gomes, Lte 1- 6.ºD, 1600-196 Lisboa (Bairro do Rego), Lisboa



EGEAC



galerias
municipais



fundação carmona e costa
ESPAÇO ARTE CONTEMPORÂNEA

Cresceram com o horizonte territorial e cultural da marginal de Cascais em fundo. Começaram no punk, skate, surf ou hip-hop. Agora os artistas plásticos Francisco Vidal e Pedro Batista juntam tudo isso, que nunca esteve desligado, numa exposição conjunta na galeria Underdogs: *Marginal*.

Vítor Belanciano

Francisco Vidal e Pedro Batista encontram pintura na marginal

Tem muitas leituras. É sobre a marginal de Cascais. O eixo Oeiras-Carcavelos. Um microcosmos cultural onde dois homens que já foram adolescentes cresceram. É sobre punk, skate, surf, *do-it-yourself*. É uma exposição de pintura de dois artistas que valorizam a fisicalidade do acto de pintar. É um diálogo contextual, onde mais do que linguagens visuais comuns, há experiências de vida semelhantes com marcas distintas na relação e interpretação do mundo.

Marginal, a exposição conjunta de Francisco Vidal e Pedro Batista, que inaugura esta sexta na galeria lisboeta Underdogs, prolongando-se até 23 de Dezembro, resulta de um desafio endereçado por Pedro a Francisco. “Quando a Pauline Fossel, da Underdogs, me convidou a fazer uma exposição aqui sugeri, pouco tempo depois, fazê-la com o Francisco que aceitou de imediato”, lembra Pedro, que evoca a intuição, a empatia, os amigos comuns, o sen-

tido geracional e o “termos crescido no mesmo sítio”, para explicar o repto endereçado.

“Conhecemo-nos através da pintura há uns dez anos”, recorda Francisco, revelando que para além das pinturas de cada um, existirá um elemento importante na exposição: uma fanzine de formato A3, que possibilitará ao visitante aperceber-se do que partilham os dois artistas. Foi a pintura que os juntou, mas antes dela, viriam a perceber depois, tinha havido uma vivência com muitos pontos de contacto, ao nível do território da adolescência e da cultura então experimentada. Isso está inscrito na sua obra, garantem, mas terá uma tradução mais simples e imediata no número zero da fanzine *Marginal*.

“Na nossa adolescência a fanzine era algo importante”, lembra Francisco. “Ainda não havia internet e era a possibilidade de aceder a um espaço crítico. Era aquela coisa meio adolescente de querer mudar o mundo. Tocamo-nos nesse espaço.

E a estrada marginal é o horizonte onde crescemos. Queremos que a fanzine acabe por reflectir tudo isso, o punk hardcore, a cultura do skate e do surf, o pulsar da rua, os anos 1990, ou seja todo esse contexto onde crescemos e que acabou por ser estruturalmente marcante, fazendo-nos chegar até aqui.”

Francisco Vidal, 38 anos, português, filho de mãe cabo-verdiana e pai angolano, residindo entre Portugal e Angola, tendo integrado a representação deste último país na 56ª Bienal de Veneza em 2015, tem vindo a explorar vários suportes, incluindo a pintura, o desenho e a instalação, que coloca ao serviço de temáticas como a miscigenação cultural, as correntes transculturais ou as utopias urbanas, com a história a cruzar-se com a política, em obras vibrantes, emotivas e delirantes, para onde concluem o neo-impresionismo, uma expressividade tão livre como tecnicamente precisa, e as cores vigorosas.

Já Pedro Batista, 36 anos, um entusiasta do skate a viver em Lisboa, tem exposto em individuais e colectivas, com os seus quadros a conviverem na coesão entre os limites do mundo e as linhas que desenham cada personagem retratada, sem um conceito base presente. Por norma os seus quadros prendem-nos, com uma expressão gráfica consistente, devolvendo-nos personagens que parecem provir de um sonho.

Quando se entra no espaço expositivo percebe-se com facilidade quem pintou o quê. Têm uma marca autoral perfeitamente definida, apesar de por vezes falarem do seu trabalho de uma maneira que se toca, quase como se fosse algo táctil, uma pulsão física.

“Gosto da dimensão manual da pintura, é classe operária”, ri-se Francisco, “é físico e obriga a valorizar a cultura do trabalho e do fazer. Isso é importante. Como é o sentido crítico ou o silêncio da pintura.” “Somos os dois muito intuitivos, parece-me”, acrescenta Pedro, “e isso presente-se no processo da pintura, onde existe muita acção, reacção ou resposta, não sendo a conceptualização o mais relevante em muitas situações.”

A dimensão territorial e cultural

ênfaticada pelo título da presente exposição – a estrada marginal que liga Lisboa a Cascais – confronta-os com a percepção que muita gente ainda possuiu dessa localização. “Terra de betos e de gente bem”, é ainda a resposta que obtêm quando nomeiam esse território, ri-se Pedro. “Mas é um erro”, afirma, “porque aquilo que nós reflectimos é uma estrutura social mista, que junta pessoas privilegiadas com bolsas de menos favorecidos. Junta-se tudo ali. Foi essa a atmosfera que me marcou, essa possibilidade de confluência e de respeito pela diferença. Havia muitas coisas a borbulhar nos anos 1990 por ali. Fomos talvez a primeira geração a receber uma série de influências globais e reinterpretá-las com um espírito *do-it-yourself*. Isso ficou.”

O que permaneceu, para além desse movimento desalinhado e multidisciplinar onde coabitavam punk e hip-hop, pintura e graffiti, cultura de rua e determinação existencial, foi também um certo espírito adolescente de rebeldias que querem empregar na exposição. “O facto da Underdogs não ser uma galeria convencional agrada-me”, diz Francisco, “porque podemos ocupar o espaço de forma diferente, até porque a pintura precisa disso, de novas formas de ser comunicada e de ser activa socialmente e aqui existe lugar para isso acontecer.”

A energia crua e a força dinâmica que guiaram o caldeirão fervilhante onde os dois mergulharam em determinada altura das suas vidas é o pano de fundo que, de forma subtil, contextualiza a sua obra. Mas depois existe a poética muito pessoalizada de cada um e isso também se sentirá nesta estrada Marginal.

“Gosto muito do trabalho do Francisco”, afirma Pedro, “porque as coisas acontecem de forma despreocupada no início para se irem construindo. Percebe-se essas transformações. É uma pintura muito viva. Adoro as composições, as cores, as colagens, os padrões e repetições. Convoa uma relação emocional e isso encanta-me.” Por sua vez, diz Francisco acerca de Pedro: “ele faz muito retrato, é um artista de atelier, existe uma ligação forte, gosto de o ver pintar, é da escola de Lisboa. É pintor como eu.”





O jazz de Bica são melodias que se cantam

Gonçalo Frotá

Carlos Bica não precisa de uma investigação pericial nem de um teste de ADN para concluir acerca de um dado essencial da sua proleitura: num certo sentido, a sua música começa muitos anos antes com Scott LaFaro, contrabaixista do trio clássico de Bill Evans. Para Bica, LaFaro foi “o emancipador do instrumento”, rerepresentando-o ao mundo a partir de uma inaudita natureza melódica. É esse mesmo movimento de libertação que o português procura carregar consigo desde que adaptou como lema, há pelo menos 20 anos, a ideia de que “não se deve vestir a pele do instrumento que se toca” - frase frequente na sua boca, significando que o contrabaixo, a bateria ou a guitarra, para exemplificar com a formação do seu trio Azul, não devem ser donos dos músicos nem apresentar-lhes um itinerário certinho, sem desvios nem enganos. Antes de ser contrabaixista, baterista ou guitarrista, Carlos Bica, Jim Black e Frank Möbus são músicos. O instrumento não deve defini-los. Nem contê-los.

É talvez essa essência, acompanhada de uma óbvia predisposição melódica conjunta, que faz do trio Azul um caso singular. Desde o inicial Azul (1996) que o seu repertório se guia pela “procura da canção perfeita” - que Carlos Bica assume como

uma característica sua, mas facilmente extensível a Black e Möbus -, “transformada, sem permanecer fiel a um formato pop”. Bica já sabia que a química entre os três era algo de muito particular quando recebeu o convite para gravar o seu primeiro disco. Era só disso que estava à espera para levar os outros dois consigo para estúdio, depois de se terem conhecido na Alemanha. Só não fazia ideia de que depois viria um segundo ou um terceiro, e que chegado a 2016 estaria a comemorar os 20 anos desse registo com a edição de um sexto álbum, *More than This* - apresentado sexta-feira na Culturgest, em Lisboa, e sábado no Festival de Jazz da Marinha Grande.

A suspeita de que os três poderiam estar a pisar chão firme - e não a juntar mais uma paragem num apeadeiro semelhante a qualquer outro - pode muito bem ter chegado quando, pouco depois da gravação de *Azul*, Jim lhe disse “*Man, I’m always singing your melodies*”. Era um sinal evidente de que no centro da música partilhada pelos três estava um compromisso comum com cada canção, em que os egos ficavam de castigo e eram trancados do lado de fora. *More than This* existe nesse mesmo jogo vindo de trás, entregue a um lirismo distendido ou a súbitos espasmos de rock, que Bica acredita poder ser resumido quase na perfeição pelo tema *Wattenmeer*.

“*Wattenmeer* [Frísio] é um mar que existe no norte da Alemanha”, explica, “em que, devido à superfície costeira ser muito plana, as marés vazias são enormes, pode andar-se por quilómetros. Mas depois quando a maré enche aquilo é perigoso.” O título, sugerido por “uma senhora alemã” que assistiu à estreia do tema no Hot Clube, cola-se à matriz musical de Bica: “a existência de espaço, o desenvolvimento do tema, o crescendo de emoção e, no final, uma parte roqueira”. Entre o impressionista e o agressivo, diz, qualidades que, às tantas, se confundem.

Quando há oportunidade

Carlos Bica podia ter passado a vida à procura dos músicos certos para veicular a sua música ou até optado por saltitar constantemente de formação em formação para se desafiar enquanto compositor e forçar-se a transpor portas desconhecidas. Em vez disso, o trio *Azul* tornou-se a principal vitrina das suas composições, o seu grupo mais estável e aquele que simboliza e acompanha o seu percurso de autor e intérprete. Bica acertou à primeira e, com a passagem dos anos, percebeu que o equilíbrio a três era uma equação tão sólida quanto frágil. “Ao fim de meia dúzia de anos, e com o Jim a viver em Nova Iorque - o que fazia

com que fosse sempre complicado vir até à Europa -, cheguei a tentar vários outros bateristas”, confessa. “As músicas eram bem tocadas, mas a química era diferente. E foi então que decidi que o trio toca quando houver oportunidade, senão não toca.”

Essas experiências frustradas levaram Bica a tornar-se mais exigente com qualquer formação em que aceite participar e na valorização absoluta que faz do contributo de cada instrumentista, dizendo estranhar como “em algumas formações os músicos são uma peça facilmente substituível”. Os três estão tão sincronizados que, ao contrário do que é habitual no jazz, raras vezes se deixaram visitar por músicos convidados - Maria João e Ray Anderson participaram no disco de estreia, ajudando a apresentar o trio; depois disso, só em *Look What They’ve Done to My Song* o gira-disquista DJ Illvibe, filho do admirável pianista Alexander von Shlippenbach, se imiscuiu na dinâmica a três. Bica diz sentir “o trio como um triângulo mágico”. “Eu, o meu ouvido esquerdo e o meu ouvido direito. Um triângulo em que é muito fácil de ouvir, de comunicar. Para mim, a diferença entre trio e quarteto é quase como entre quarteto e big band.”

E não custa perceber ao ouvir *More than This* que não há qualquer necessidade de acrescentar vozes

exteriores ao Azul. Ao sexto álbum, a excelência dos músicos continua a não emperrar cada tema, as melodias parecem deslizar nesta dinâmica fácil, a inventividade do conjunto mantém-se de uma soltura pouco acidentada e a longa relação do trio conduz a uma falta de urgência que retira de cena a ansiedade em mostrar serviço. Do tradicional americano *Long dagger* - que Bica descobriu na discografia de Bob Dylan - ao tema popular alentejano *Na rama do alecrim* - num arranjo recuperado do álbum *Voices do Sul*, de Janita Salomé -, a busca pelas canções que caibam no universo de *Azul* mantém-se elástica e transportadora de uma portugalidade melódica a que Bica acredita não saber escapar. De fora de *More than This* ficaram uma música em que sentiram estar “a querer soar a uma banda do James Brown”, demasiado agitada e funk para a temperamento sereno do trio, ou uma tentativa pouco conseguida de trilhar os demasiado pessoais *Verdes anos* de Carlos Paredes.

Ao fim de 20 anos, no entanto, sem acolher quaisquer mudanças radicais, a pele de Azul continua a esticar e a integrar novas paisagens. A vantagem é que, tal como acontecia com o trio clássico de Bill Evans, não são necessárias revoluções quando a receita já está lá desde o início.

Carlos Bica comemora os vinte anos sobre o primeiro disco do trio Azul com o novo *More than This*. A música a três não ganhou peso nem se encheu de rugas e continua a ser o melhor retrato do contrabaixista.



Carlos Bica & Azul
More than This
Clean Feed

Música de costas para a Europa, de frente para o mar

Em 2013, Pedro Coquenão (Batida) actuou no Quênia, país onde nunca lhe tinha passado pela cabeça que a sua música lhe permitisse aterrar, e espantou-se ao perceber que havia em swahili alguns pontos em comum, algumas palavras mastigadas do português, que resistiram desde que os quenianos viram os lusitanos pela primeira vez nas praias de Mombaça. “Essa memória ficou, tenha ela 500 anos ou não”, reflecte o músico. O sinal, para Pedro, é o de que existe não apenas um espaço da língua, da lusofonia *stricto sensu*, mas também um espaço emocional, feito de vivências, experiências e cumplicidades que possam ter acontecido num qualquer momento histórico. “O amor que pode circular é a grande coisa”, acredita. “Infelizmente, as lógicas financeiras, as tensões que há cada vez mais nas fronteiras e o mundo desequilibrado fazem com que esse espaço possa tornar-se cada vez mais distante.”

Da mesma maneira que o swahili, também o afrikaans terá repassados alguns vocábulos portugueses, deixando um rasto da passagem portuguesa pela África do Sul, território onde fica o Cabo da Boa Esperança, terra do Adamastor e onde (Durban) Fernando Pessoa viveu nove anos da sua infância. Talvez esse pensamento tenha justificado, em parte, o convite dirigido por Batida ao sul-africano Spoek Mathambo para partilharem o espectáculo que ambos vão protagonizar no Vodafone Mexefest (sexta-feira, 00h00, sótão do Teatro Tivoli), numa sessão dupla de DJ inspirada por uma sala de projecção de cinema. Pedro pensou em Spoek para o acompanhar a partir dessa ideia de amor à solta e empenhado em “mostrar que grandes cidades que não definiam tendências há uns anos, como Luanda, Lisboa, Joanesburgo ou Cidade do Cabo, são aquelas que hoje as definem e que têm uma síntese muito diferente das outras - bebem de Nova Iorque ou de Londres mas têm uma forma de digerir a coisa totalmente distinta”.

Coquenão cita a versão de Spoek Mathambo para *Control* dos Joy Division, algo entendido como “pouco expectável”, mas que para alguém

Durante duas noites, o Vodafone Mexefest volta a agitar os dois lados da Avenida da Liberdade, em Lisboa, com concertos que obrigam a uma travessia constante. Do cartaz fazem parte Batida, Manuel Fúria e Mayra Andrade, que juntámos para uma conversa sobre lusofonia e identidade.

Gonçalo Frota



que viva em Joanesburgo, “rodeado de cimento”, poderá ser bastante mais natural de ouvir do que a música do Soweto. Esse é o outro plano em que a noite a dois pretende também funcionar: nascido em Angola, Pedro constrói entre Lisboa e Luanda a música de Batida com um travo angolano aberto ao mundo, mas sabe que em cima de um palco Mathambo “pode ser o que ele quiser e passar a música que lhe apetecer, Joy Division ou Pixies, que a tez mais escura” lembrará sempre que chegou de África; o homem do projecto Batida, pelo contrário, terá de “ser muito africano” para que a sua pele clara não consiga esconder o facto de ter sido largado no mundo no mesmo continente.

Tradição e identidade

No tempo de desabrochamento dos Joy Division ou dos Pixies, nesse período largo que em Portugal correspondia ao pós-25 de Abril e ao lento e, paradoxalmente, súbito acordar para o resto do mundo, vigorava no entender de Coquenão “a ideia de que estávamos na parte de trás da Europa e não na parte da frente de nada - estávamos nas traseiras de tudo o que estava a acontecer”. Hoje, acredita que “há todo um potencial de fazer coisas e qualquer outra cidade litoral, à beira do oceano, está

à distância de um barco, nada no meio, só peixes e baleias, sem gente - à excepção das ilhas - a fazer música”. Manuel Fúria, que no Mexefest apresentará alguns dos temas do seu segundo álbum com Os Naufragos (sexta, 23h20, Garagem EPAL), concorda que “a nossa vocação natural não é estarmos na cauda da Europa, mas sim na proa e pegarmos o mar de frente”. “Acho que é fundamental a ideia da lusofonia, de haver um território comum, com os sítios por onde Portugal passou e onde inventou coisas novas que hoje existem sob outro tipo de paradigma.”

Fúria fala do Brasil como “um Portugal que resultou, em termos de cultura pop”. Com isso quer dizer que do outro lado do Atlântico foi criada “uma cultura pop autóctone”, algo que diz procurar e que, entende-se nas suas palavras, terá tido nos Heróis do Mar - que ele ouve sempre, desde que aos 21/22 anos compreendeu num supetão tudo aquilo de que era feita a banda de Rui Pregal da Cunha e Pedro Ayres Magalhães - uma faúlha inicial no que respeita à música portuguesa. Assumindo com clareza a sua inscrição numa tradição pop/rock de matriz anglo-saxónica - “por defeito, efeito ou virtude de fabrico, coloque no meio dela e faz parte da minha vontade e da maneira como vejo o mundo ter a noção de que não valho

grande coisa, sou um pouco insignificante à luz da grandeza de Deus”, diz -, Fúria atribui valor àquilo que lhe é familiar e foi-se acercando, pouco a pouco, de uma síntese que se traduz na assunção de uma honestidade individual e enquanto português que tem por rastilho os anos 80.

“Aquilo que faço é uma continuação, ou uma tentativa de continuação, daquilo que começou nessa época, em que há coisas de que me sinto muito próximo, como os Heróis do Mar, o António Variações, os Sétima Legião, em geral as coisas da Fundação Atlântica e algumas coisas dos Xutos & Pontapés”, concretiza. Interessando-se pelo “potencial de mutação inevitável na tradição quando é assumida e continuada”, confessa preferir sentir-se preso àquilo que conhece e o define de modo essencial a embarcar no “mundo fragmentado, meio atmosférico e nebuloso” que vê à sua volta. Prefere um chão concreto, saber onde tem os pés assentes e cantar para que o vizinho, que fala a sua língua e tem uma história partilhada consigo, o possa perceber. “Mas não construo este discurso todo, não escrevo um manifesto e depois executo”, ressalva. “Faço as coisas como me são naturais.”

Mayra Andrade, do outro lado da mesa de café do Cinema São Jorge em que nos encontramos, um dos cen-



Batida, Mayra Andrade, Manuel Fúria: a miscigenação como conceito estruturante

tros vitais do Mexefest (a cabo-verdiana actua sábado no Capitólio, 22h50), alinha com Manuel Fúria neste processo intuitivo. A música não tanto como reflexo premeditado da identidade, mas antes como motor de procura. “É um bocadinho como maquihar-me sem espelho”, compara. “Acho que conheço a minha cara, mas depois chega alguém com um espelho e surpreendo-me ‘Uau, é aqui que estou, foi isto que fiz?’”. O processo criativo acaba por mostrar-nos, muitas vezes, em quem nos tornámos e o momento que estamos a viver.” No caso da cantora nascida em Cabo Verde e cedo emigrada para França (há um ano mudou-se para Lisboa), foi percebendo que a intuição a encaminhava nos últimos tempos para escrever “uma poesia muito mais concreta, muito mais directa, que se calhar foi inspirada pelo hip-hop e por cenas mais terra à terra”. “Não é só o que ouvi, é aquilo que estou a tentar fazer da minha vida toda - tirar o excesso, simplificar a linguagem, ser mais feliz com menos, chatear-me menos com as coisas.”

Essa reflexão entronca noutra, no papel da língua naquilo que canta, como se - e Coquenão atira também essa variável para cima da mesa - pudesse ser uma cantora diferente quando da língua se desprendem palavras em português, com ou sem

sotaque “açucarado do Brasil” (definição de Batida), francês, crioulo ou inglês. “Os idiomas carregam uma vibração própria”, argumenta Mayra. “É quase fisiológico. Quando canto em crioulo acho que vem daqui” - e aponta para o estômago. “Quando canto em crioulo é uma coisa super enraizada, é a minha infância no interior de Santiago, são as batucadeiras, os fins-de-semana que passávamos na montanha. É uma língua percussiva. Agora imagine-se se este crioulo e o francês podem soar da mesma forma.”

Ao pular de um idioma para o outro, no entanto, Mayra está certa de que não se liga a personagens, “não são Iggy Pops ou Sasha Fierces da vida”, garante. Liga-se simplesmente a aspectos do seu percurso, da infância em Santiago aos anos escolares em francês, ao português de comunicação fácil com músicos portugueses, brasileiros, africanos. Daí que, mesmo tendo enveredado recentemente pelo inglês, reconheça que é uma língua que a deixa mais longe de si e tendencialmente são essas (as anglófonas) as canções que primeiro deixa cair dos alinhamentos dos concertos.

Brasil, o super-herói

Se Manuel Fúria reclama o seu lugar numa cadeia de criadores pop/rock, em que o público sabe à partida os

códigos vigentes em cada disco ou em cada palco, “sem grandes invenções e sem grandes malabarismos cénicos”, para Mayra Andrade o início da carreira foi marcado por uma “marca nítida e clara para as pessoas” que ilustrasse de onde era originária. “Sendo cabo-verdiana, vindo de um país muito pequeno, todos nascemos com essa necessidade de falar e promover Cabo Verde, uma espécie talvez de nacionalismo”, resume. “Como não temos nada, é a música e a cultura que nos une.” Estar mais próxima dos sons locais foi a forma de encontrar uma família à qual pertencer e de contrariar o nomadismo dos seus primeiros anos de vida. “Disco após disco tenho vindo a libertar-me dessa necessidade de pertença a uma família, porque sinto que pertenço a várias famílias e encontro alguma beleza nisso”, diz.

Mayra Andrade tem sido confundida amiúde com uma proveniência brasileira, “uma espécie de atalho para um europeu que oiça música de Cabo Verde e por lhe soar tropical parece-lhe o Brasil”. Reconhecendo que essa sempre foi uma influência forte na sua música - “a música brasileira permitiu-me criar um alicerce, junto com a música cabo-verdiana, o jazz e todas as coisas que gostava de ouvir” -, desde 2010 começou a escavar um fosso consciente “por perceber que bastava pôr um pandeiro numa música para que ela se tornasse brasileira quando tudo o que estava a acontecer à volta não tinha nada que ver com o Brasil”. “É claro que temos um tronco comum, que é África e Portugal, e os brasileiros se calhar são muito mais influenciados por Portugal do que imaginam. Esse encontro até começou mais cedo em Cabo Verde. É um pouco aquela coisa do irmão mais novo que é maior e mais forte. Nós somos mais pequenos e acabamos por ficar um bocadinho à sombra disso.”

A miscigenação como conceito estruturante é recuperada por Manuel Fúria, defendendo que essa é uma tendência natural de “todas as coisas portuguesas”. Mais uma vez, desembolsa o exemplo dos Heróis do Mar para citar o seu encantamento com uma banda que “usava a língua portuguesa, escrevia bem, ►

**“É fundamental a ideia da lusofonia, um território comum, com os sítios onde Portugal inventou coisas novas que hoje existem sob outro tipo de paradigma”
Manuel Fúria**

tinha óptimas canções, todo um lado cénico e de mistura e fusão de elementos africanos e brasileiros”. Parte do apelo que Fúria sentiu nos Heróis prendia-se ainda com perceber a atitude contra-corrente do grupo, “terem aparecido numa altura em que não era suposto aparecerem, serem betos e não o esconderem num momento em que era ainda mais complicado ser beto do que hoje, e serem aparentemente de direita num contexto de esquerda”. O fascínio cimentou em definitivo graças à noção de que usavam “uma espécie de conservadorismo como atitude punk”, descobrindo-lhes uma postura que Pedro Coquenão, também um confesso apreciador do grupo, propõe definir com “ser punk ao contrário é ser punk”.

Para Coquenão, aquilo que o próprio define como incapacidade de se focar artisticamente, dificuldade em ser coerente, é talvez aquilo que mais bem resume o que cria enquanto Batida, recontextualizando a música angolana pelos seus filtros pessoais. E lembra a música da série juvenil Sítio do Picapau Amarelo, “aquela mistura de pessoas, bonecas de trapos, gente que vem do mato e bruxaria”, como algo muito português, muito africano e muito brasileiro, “uma feijoada que é uma loucura” e que parece ter correspondência na sua criação. Nas lojas de discos, de facto, tanto o colocam entre Bana e Bonga, ao pé de Buraka Som Sistema ou junto a um outro B qualquer. Diz que tem falhado a vida toda na tentativa de se identificar com uma tribo, de ser reconhecido como “um dos nossos” em qualquer rua, cidade, país ou cultura. Mas, na verdade, o miúdo que chegou a Portugal tentou domesticar e inibir o sotaque angolano para se integrar, sabe que há uma tribo alargada que dispensa até a identificação verbal. Largado no Nordeste brasileiro para um concerto há um par de anos, nesse Brasil a que chama “uma espécie de super-herói da lusofonia”, estava em pleno soundcheck e viu “uma criança começar a dançar e a mexer-se como se a música fosse dela”. De certa forma, era mesmo. Às vezes, nem é preciso abrir a boca para que o parentesco se descubra de imediato.

Isto não é uma banda, é um refúgio feliz

Dois deprimidos juntaram country e soul, iluminaram a música com o Verão e já não há lugar para depressão. Há uma nova banda preferida na sua vida. *Por Mário Lopes*



Whitney não é o nome de Max Kakacek e de Julien Ehrlich. É o nome da banda que os salvou

Estavam deprimidos. Os Smith Westerns, mui respeitável banda indie, tinham acabado, minados por discussões internas. Acabara a tormenta, mas a vida de Max Kakacek e de Julien Ehrlich não lhes corria bem. Uma tragédia nunca vem só e duas tragédias ficam melhor na história. Junte-se o fim da banda à incerteza do que fazer com o resto da vida, apimente-se o cenário com corações partidos e com o dia-a-dia em apartamentos decrepitos lá para os lados de Chicago. Assim estavam Kakacek e Ehrlich há um par de anos. Não é como estão agora, como teremos o privilégio de testemunhar no Vodafone Mexefest, sábado, às 23h, no Teatro Tivoli, quando chegarem os Whitney para iluminar este Outono quase Inverno.

Whitney não é o nome deles. É o nome da banda que os salvou. “É simplesmente uma palavra bonita. Não interessa se é uma coisa ou uma pessoa. Soa bem e fica bonita escrita. Também é isso que procuras numa banda. Quer dizer, mais ou menos”. Quem o diz é o guitarrista Max Kakacek, enfiado numa carrinha com Ehrlich, Tracy Chouteau, William Miller, Josiah Marshall, Malcolm Brown e Charles Glanders, os restantes membros de uma banda onde, coisa milagrosa, “nunca há zangas, nunca há discussões”. Estão algures na Europa, enquanto continua a digressão que terminará em Lisboa. Minutos antes, Kakacek recebera do *tour manager* o telemóvel com que falará ao Ípsilon. Enquanto o aparelho viaja da mão do *tour manager* para o ouvido de Kakacek ouvem-se gargalhadas. Max ainda está a gargalhar quando o cumprimentamos. A depressão ficou lá atrás e eles já sabem o que querem fazer com o resto da vida. *Light Upon The Lake*, o magnífico álbum de estreia, foi o primeiro passo da nova caminhada.

O Vodafone Mexefest irá pôr-nos a

correr de sala em sala, quer tomando o pulso ao que o presente português tem para oferecer, quer acompanhando o neo-Madchester dos antípodas dos Jagwar Ma (sexta, Coliseu dos Recreios, 0h25), o psicadelismo vitaminado dos americanos Sunflower Bean (sexta, Estação do Rossio, 23h20), a voz grave e cheia de Howe Gelb (sexta, Casa do Alentejo, 23h) ou a voz da consciência hip hop de Talib Kweli (sexta, Cine-Teatro Capitólio, 21h45), que será seguida na mesma sala pela festa da dupla Diamond D & Large Professor (22h50). Sábado ouviremos a jovem Mallu Magalhães (Tivoli, 20h50) e a veterana Elza Soares (Coliseu dos Recreios, 22h10), seremos embalados pela Americana com assinatura de Kevin Morby (Estação do Rossio, 21h10) e iremos levantar-nos para dançar o hip hop jazzy dos históricos Digable Planets (São Jorge, 23h30). Entre todos estes nomes, porém, suspeitamos que um se destacará como novo caso de amor assolapado a palpitar no coração do público. Sim, é aos Whitney que regressamos.

Há meses, vimo-los no Vodafone Paredes de Coura. Os seis Whitney (duas guitarras, teclas, baixo, bateria, trompete) tocaram quando o sol ainda brilhava alto no céu, fizeram brindes e beberam vinho pela garrafa, trocaram beijos e abraços e falaram ao público, não numeroso, mas conhecedor e embevecido. “Serão, muito justamente, a nova banda preferida de muita gente”, escrevemos então. Max Kakacek lembra-se bem. “Era a nossa primeira vez em Portugal e tivemos um dia maravilhoso. A viagem, toda a aquela luz, o rio. Ficámos logo na disposição certa. De qualquer modo, quando estamos em palco, estamos sempre na melhor das disposições. Ali [em

**“Não escrevemos para um tipo de pessoas específico, escrevemos sobre nós, a nossa vida e o que nos passa pela cabeça”
Max Kakacek**

Paredes de Coura] sorrimos ainda mais, por causa da forma como o dia estava a correr”. Ali mostraram que, num apartamento decrepito em Chicago, Max Kakacek, guitarrista, e Julien Ehrlich, baterista e vocalista, descobriram algo especial.

Descobriram como fazer canções juntos e criar música que é country-rock com slide guitar de trinado George Harrison, que são canções de cantautor pintalgadas de soul, que são polaroids iluminadas por um Verão eterno e animadas por um coração jovem que bate pleno de vida. Descobriram que tinham criado algo que tocava fundo em tantos da sua geração. Os Whitney tornaram-se um pequeno fenómeno, a banda ideal para a banda-sonora dos dias que passam, com as suas histórias de viagens de olhos postos na janela do comboio que avança vagaroso, com as suas exaltações e desilusões amorosas, com a inquietação perante o futuro e a doce melancolia perante memórias passadas - o cenário criado mais cativante ainda pelo filtro 70s, versão bucólica, aplicado ao som.

A reacção que a música dos Whitney tem provocado não se explica. Di-lo Max Kakacek: “O principal é sermos egoístas no processo de composição. Não escrevemos para um tipo de pessoas específico, escrevemos sobre nós, a nossa vida e o que nos passa pela cabeça”. Ainda assim, concede que há por trás destas canções um objectivo específico. “Parte do processo de trabalho é tentar fazer cada canção importante para qualquer pessoa. É objectivo de qualquer artista, julgo eu, conseguir ajudar quem o ouve a ultrapassar aquilo com que se depara na vida, ajudar a viver os seus momentos de transição. Afinal, todos passamos pelo mesmo”.

Max e Julien, deprimidos, encontraram novo ânimo nas canções que começaram a criar juntos num apartamento em Chicago. Juntaram à sua volta mais músicos, refugiaram-se no campo, em San Fernando Valley, e entre trabalho no estúdio e noites dormidas ao relento, tiveram sempre a seu lado Jonathan Rado, dos Foxygen, na posição de produtor. Disseram-lhe que queriam que a música fosse directa e cristalina, distante da neblina típica dos Foxygen ou da maquilhagem glam dos Smith Westerns. Rado não só concordou como se tornou guia no caminho de “privilegiar a emoção correcta, mesmo que com pequenos erros técnicos”, sobre a “perfeição”. Falaram de Levon Helm, o baterista e vocalista da The Band, discutiram discos soul de Otis Redding e Alan Toussaint. Julien Ehrlich cantou a sua voz frágil, no limite do falsete, os restantes sorriram ao vê-lo cantar aquelas letras de coração exposto sobre música que conforta e exalta, que dança alegre sobre o caos. Foi o resultado de todo esse processo, *Light Upon the Lake*, que os trouxe a Paredes de Coura e que os trará agora a Lisboa. Não é exactamente um álbum. É um refúgio feliz.



Norberto segue em frente e descobre mais, descobre melhor

DISCOS

Pop

A Norberto o que é de Norberto

O coração é o mesmo, imenso, mas *Muxama* aprofunda novos caminhos. Mário Lopes

Norberto Lobo
Muxama
Three:Four Records; distri. Mbari



A natureza da música não mudou. A liberdade na forma como entende e encara

a música, o prazer pela descoberta, o gosto pelo belo que nos conquista e pelo mistério que nos atrai, está aqui como já estava, há nove anos, em *Mudar de Bina*, o álbum de estreia de Norberto Lobo. Mas Norberto Lobo, guitarrista de excepção, como sabemos, músico que faz da sua música reflexo da vida e do lugar em que esta o encontra quando a música é registada, nunca poderia ser criador imutável. Comprova-o a sua discografia, tanto no trabalho assinado a solo, como no que foi registado, por exemplo, nos Norman ou com João Lobo. *Muxama*, o seu novo álbum, o sexto em nome próprio, prossegue essa caminhada, num momento em que possíveis referências que lhe apontávamos a início, de John Fahey a Carlos Paredes, para referir os mais citados, há muito deram lugar a música que ocupa um lugar único – a Norberto o que é de Norberto.

Muxama prossegue na rota de *Fornalha*, álbum de 2014 em que se tornou claro aquilo que nos ia dizendo em entrevistas e que testemunhávamos nos concertos: que a guitarra, o seu instrumento, era veículo criativo primordial, mas nunca fonte única da sua música. *Muxama* tem-na no centro, mas é aquilo que vemos desenvolver-se através dela e à sua volta que faz, hoje, a música de Norberto Lobo. Os dedos dedilham e arrastam-se

sobre as cordas, os pés trabalham sobre os pedais que lhes moldam o som. No final de *Oma*, o sétimo dos nove temas, a música silencia-se e surge no seu lugar o ruído nocturno reconfortante, éden de mamíferos, insectos e batráquios. Nesse momento, é como se concretizasse em paisagem concreta aquilo que a música vai sugerindo. Tema a tema, atravessa a música um bordão que cria chão e cenário. Sobre ele, a guitarra é fogacho sonoro que surge, inesperado e questionador, para logo desaparecer (*Slowz*, por exemplo). Aqui, partimos daquele dedilhado que carrega em si a sabedoria e gentileza da folk antes de, sugerido o calor tremeluzente do wah-wah, aterrarmos numa divagação cósmica que o Kevin Ayers dos Soft Machine e Jim O'Rourke observariam com olhar tão intrigado quanto fascinado (Charada é o título e assenta-lhe bem). Ali, em *Anona*, o bordão novamente, capturando-nos mais e mais para o âmago desta música, enquanto o som se torna metamorfose acontecendo perante nós e que, intuímos, surpreende-nos a nós como surpreende o seu criador. A grande diferença, claro está, é que Norberto aproveita a surpresa a que se conduz para seguir em frente e descobrir mais, descobrir melhor.

Common continua precioso

Numa América pós-Obama, a música do homem de Chicago continua a ser tão ou mais relevante do que nos anos 90. Francisco Noronha

Common
Black America Again
ARTium, Def Jam



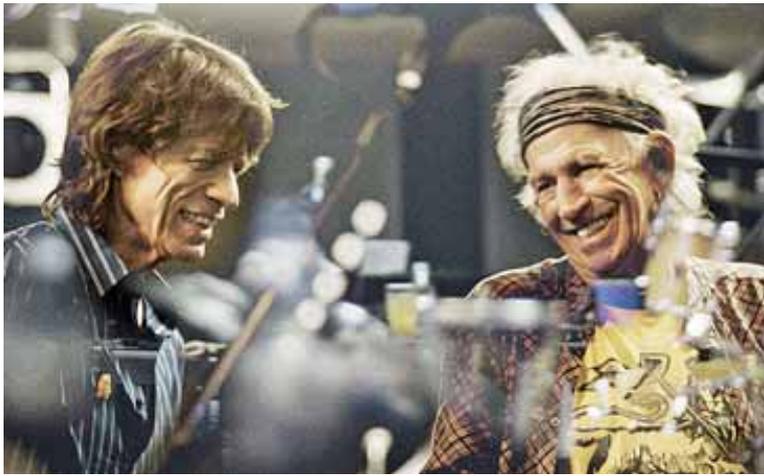
Editado apenas quatro dias antes das eleições americanas, o 11º álbum de Common, um dos

mais prolíficos e importantes rappers vivos, tem no seu título todo um *statement* político que dispensa explicações (e na sua capa um *artwork* lindíssimo). Não surge, porém, de modo oportunista nem é tentativa de apanhar, por moda ou conveniência comercial – extraordinário como, actualmente, alguns dos artistas da pop mais descerebrada se arvoram em criadores de música “política” –, a onda de contestação que tem cavalgado a América a pretexto das desigualdades sociais, do racismo (incontáveis negros desarmados mortos a tiro pela polícia nos últimos anos) e, obviamente, das eleições que colocaram um cretino neo-fascista como Trump no poder. Common foi sempre um artista

intrinsecamente político desde *Can I Borrow a Dollar?* (1992), a sua estreia, até *Be*, de 2005 (e se paramos em 2005, é apenas para sublinhar a superlativa qualidade dos primeiros seis discos, constância rara de ver num artista, sobretudo em início de carreira), todos eles álbuns definidores do hip-hop americano (que é o mesmo que dizer do hip-hop mundial). Homem-bandeira do *conscious hip hop*, e uma das vozes negras mais respeitadas na América, sempre fez das suas letras manifestos contestatários, humanistas e, com o tempo, de inspiração crescentemente religiosa (o álbum abre com um louvor ao Criador em *Peace and Joy*). Tal como, por exemplo, os A Tribe Called Quest, se bem que num registo distinto, Common foi fundamental para mostrar aos miúdos que era possível usar roupa larga e boné e frequentar a *hood* sem ser *gangsta* e tudo o que isso, no rap, tradicionalmente implica (a ostentação, a misoginia, a violência). Simultaneamente, foi abrindo o seu rap às texturas e à doçura da neo soul e do R&B, fusão que, mais do que musical, carregava a dimensão espiritual e afrocêntrica fundadora dos Soulquarians, colectivo americano, activo entre os finais de 90 e os inícios de 2000, de que fez parte. Muito mais tocado do que samplado, o último álbum, não constituindo propriamente uma inovação na sua carreira, mantém a linha musicalmente sofisticada e *black-oriented*, dando menos crédito à electrónica em relação aos seus últimos trabalhos. Common volta a reunir-se de talentosos músicos, miúdos e graúdos, desde os produtores Karriem Riggins (baterista de jazz que produz o álbum praticamente todo), Robert Glasper e J Dilla até às requintadas vozes de Stevie Wonder, Bilal, BJ the Chicago Kid, Marsha Ambrosius, Syd ou PJ (a faixa com John Legend, a mais banal dessas vozes, é, simplesmente, um erro de *casting*). Só o facto de não ceder à “trappização” que o hip hop tem sofrido nos últimos anos já diz muito do bom gosto e da identidade artística do homem de Chicago, sendo este, nesse sentido, um álbum de alguma forma *démodé*, o que só é positivo – não é que vejamos o *trap* como um mal em si, mas o certo é que, salvo algumas excepções (que só confirmam a



regra), o que ele tem revelado são paletes de rappers sem nada de interessante para dizer, espécie de *gangsta rap* de segunda ou terceira categoria (rapidamente lhe vemos mais valor enquanto conquista sónica, pelo seu carácter rompedor e exploratório). Ao contrário do que alguns recém-deslumbrados têm feito crer, a contaminação do rap pelo jazz (e vice-versa) não nasceu com o último álbum de Kendrick Lamar (embora, curiosamente, partilhe alguns dos colaboradores do álbum de Common), antes sendo um processo que tantos artistas têm trabalhado desde, pelo menos, os anos 90 (Guru e os seus álbuns *Jazzmatazz*, sobretudo o primeiro, serão os exemplos mais óbvios). O álbum possui, seguramente pelo dedo de Riggins, uma inegável dimensão jazzística, visível não apenas nos interlúdios (espécie de *pillow effect* no modo como operam transições entre as canções), mas também na vibração determinante que, por vezes, um aparente pormenor como o baixo de *A Bigger Picture Called Free* ou os sopros de *The Day Women Took Over* (ensaio, com o seu quê de simplismo e ingenuidade, sobre um mundo utopicamente melhor se comandado por mulheres), *Little Chicago Boy* ou *Letter To The Free* (trompete de Roy Hargrove) imprimem às canções. A coerência global está no modo como som e palavra, composição e letra vão oscilando em paralelo: aos momentos distendidos e floridos de *Love Star* (genial o trocadilho “*When we need a break / We take it*”, instante em que é samplado o break de *Sexy Mama* dos The Moments), *Red Wine* ou *Unfamiliar* (lindíssima canção *boy meets girl* com a estarrecedora voz de PJ) contrapõe-se a energia combativa de *Home*, *Pyramids* (assanhado sample de Ol’ Dirty Bastard no refrão) e, claro, *Black America Again*. Esta última, canção impossível de desligar do movimento Black Lives Matter (o nome de Trayvon Martin, uma das vítimas, surge logo no segundo verso), é uma *call to action* perante o ressurgimento do racismo institucionalizado (daí o “*again*” e a actualidade da canção hoje como nos anos 60, com Stevie Wonder a apelar a uma re-escrita da “*black american story*”), ao mesmo tempo que Common se auto-questiona criticamente sobre o que é isso, afinal, de ser livre (“*Who freed me: Lincoln or Cadillac? / Drinkin’ or battle raps? Or is it Godspeed that we travel at?*”), tema revisitado em *Letter To The Free* (“*Shot me with your ray-gun / And now you want to trump me*”, rima de engenhoso sentido duplo, com Reagan e Trump na berlinda). Common pode já não ser o rapper com o hype de outrora, pois o tempo passa e há novos “Commons” para serem idolatrados pelos públicos mais jovens (o facto de ser *Alright*, de Lamar, a música “oficial” do Black Lives Matter prova-o à saciedade), mas a sua música, soulful e mobilizadora, continua a ser preciosa de ouvir.



Os Stones e os blues na sua forma mais descarnada e áspera

O lugar onde foram felizes

Um manifesto de paixão dos Stones pelo blues, que nunca deixou de ser o guia de tudo o que foram construindo ao longo dos anos.

Vítor Belanciano

Rolling Stones
Blue & Lonesome
Polydor, distri. Universal



Segundo o senso comum nunca se regressa a um lugar onde se foi feliz. Na música popular,

principalmente quando se mencionam grupos de sucesso com longa carreira, esse epíteto popular é muitas vezes posto em causa. Por norma esse tipo de projectos ou acaba por procurar inspiração fora da sua órbita interna – buscando, por exemplo, que produtores vindos de fora possam trazer para o interior do grupo novo alimento sónico – ou tentam retornar às origens míticas. O que faz algum sentido, porque já passou tempo suficiente para poderem voltar a um local que sabem não ser novo, mas que vão abordar como se o fosse, tal a distância transitória convocada. Deverá ter sido esse o efeito que levou os Rolling Stones a retornarem aos blues na sua forma mais descarnada e áspera, como o haviam feito a meio dos anos 1960.

E a opção revela-se acertada. No total são 12 canções originalmente tocadas por nomes como Little Walter, Jimmy Reed, Willie Dixon, Eddie Taylor ou Howlin' Wolf, que os Stones reinterpretem em estúdio como se fosse ao vivo, sem qualquer tipo de efeitos posteriores. E essa vibração iniciática (o disco foi registado em apenas três dias), ou esse prazer recuperado de estar em grupo, acabam por passar para o lado de cá.

É o primeiro álbum sem originais de Jagger-Richards, mas isso acaba por não ser relevante, quando não se tem álbum novo há dez anos – o

último disco de estúdio que editaram foi *A Bigger Bang* de 2005 – e enquanto, rezam as crónicas, a relação entre os dois membros mais icónicos nunca pareceu ter sido tão serena. De fora, dir-se-ia mais um projecto talhado para Richards, mas parece que Jagger esteve empenhado na tarefa e isso sente-se ouvindo o resultado final – não só do ponto de vista vocal, mas até na forma como a presença da sua harmónica se faz sentir.

O disco foi registado em há um ano em Londres, nos British Grove Studios de Mark Knofler, tendo o quarteto gravado com três dos músicos que os costumam acompanhar ao vivo e um convidado em dois temas, Eric Clapton, que surgiu quase por acaso, já que trabalhava no estúdio do lado. Ao que parece as gravações decorreram de forma tão natural que o grupo nunca se chegou a interrogar se o que sairia dali seria um álbum. E esse descomprometimento talvez tenha sido o segredo de uma obra onde se sente o deleite dos músicos a tocar. Apenas a tocar.

Em *Blue and Lonesome* a batida é arrastada, a guitarra lânguida, com a voz quase padecida de Jagger amenizada pela harmónica, enquanto numa outra balada, *All of your love*, a voz é mais elástica. *I gotta go* é uma das mais cadenciadas, com a secção rítmica esquelética, conduzindo o ritmo com o mínimo, enquanto a harmónica deambula pelo espaço, e *Little rain* começa apenas com voz e guitarra, entrando depois o ritmo marcado e despido de artificios. O álbum varia entre compassos galopantes, como em *Just like i treat you*, e variações rítmicas quase dormentes, com as guitarras agudas e a voz em destaque, como em *I can't quit you baby*.

Produzido por Don Was e pelo próprio grupo, a abordagem privilegia sempre uma certa pureza, num manifesto de paixão dos Stones pelo blues, que na verdade nunca deixou de ser o guia de tudo o que foram construindo ao longo dos anos. O membro mais velho do grupo, Keith Richards, do alto dos seus 75 anos, já veio afirmar que no próximo ano deverá haver mais concertos e é bem provável que venham a trabalhar no tal álbum de originais. Mas se tal não acontecer haverá sempre os blues.

EXPOSIÇÕES

Inauguram

Mergulhar na pintura de Canoilas

O gosto de Canoilas por uma ideia de pintura imersiva que tem de ser percorrida e descoberta pelo espectador.

Nuno Crespo

Debaixo do Vulcão

Hugo Canoilas
Curadoria: Emília Tavares



Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Até 26 de Março de 2017

Abriu hoje ao público a segunda edição do MNAC/SONAE Art Cycles. Um programa bienal que dá a um artista português a oportunidade de criar durante um ano um projecto novo para as galerias do Museu do Chiado. Desta vez a escolha recaiu sobre Hugo Canoilas (n. Lisboa, 1977) que através de um conjunto de quatro vídeos, uma pintura e uma banda sonora nos faz mergulhar num universo intenso em que se cruzam questões da pintura, do cinema, da autoria e da maneira como os artistas podem ser socialmente interventivos sem se transformarem em instrumentos de propaganda.

Há muitas referências neste projecto de Canoilas onde se cruzam pintura, literatura, cinema, filosofia, mas o elemento central – que dá título à exposição – é o romance de Malcolm Lowry *Under the Volcano* (1947). Um livro cujos 12 capítulos contam as derradeiras últimas 12h da vida de um ex-cônsul britânico no México. Horas essas de intensa embriaguez em que se é conduzido através de um tempo – muito longo: o cônsul diz serem as horas mais longas da sua vida – que culmina no seu assassinato. Levados pelo absinto consumido

pela personagem, embarcamos numa viagem de lucidez, alucinação e fabricação de imagens que servem ao escritor para questionar a vida, o amor e as relações de poder. É o próprio Lowry que numa entrevista (citada no *Guardian*) dizia que o seu livro, escrito durante oito anos, era uma profecia, um aviso político, um criptograma, um escrito na parede. Uma viagem intensa em que a consciência da proximidade da morte e a experiência da finitude são elementos que, sem ser anunciados, se impõem como o fundo sobre o qual se desenrola toda a acção.

Esta brevíssima apresentação não evidencia os conteúdos da exposição de Canoilas, mas serve para mostrar o modo como há uma mesma atmosfera e um mesmo mecanismo metafórico e alegórico. Canoilas não interroga o sentido da vida, mas o mundo da arte, as suas convenções, cânones e sistemas de poder. Esta camada crítica não é um enunciado ou uma premissa, é uma consequência alojada na própria obra. Um exemplo: Canoilas convoca uma pluralidade de mãos, cabeças e vozes, com as quais desfaz a ideia de autoria – muito importante num tempo em que a atenção se deslocou das obras para as mitologias criadas à volta da persona artística –, não porque se trate de uma obra colectiva – a autoria é inquestionável – mas para nos confrontar com uma obra múltipla composta de muitas camadas e colaborações.

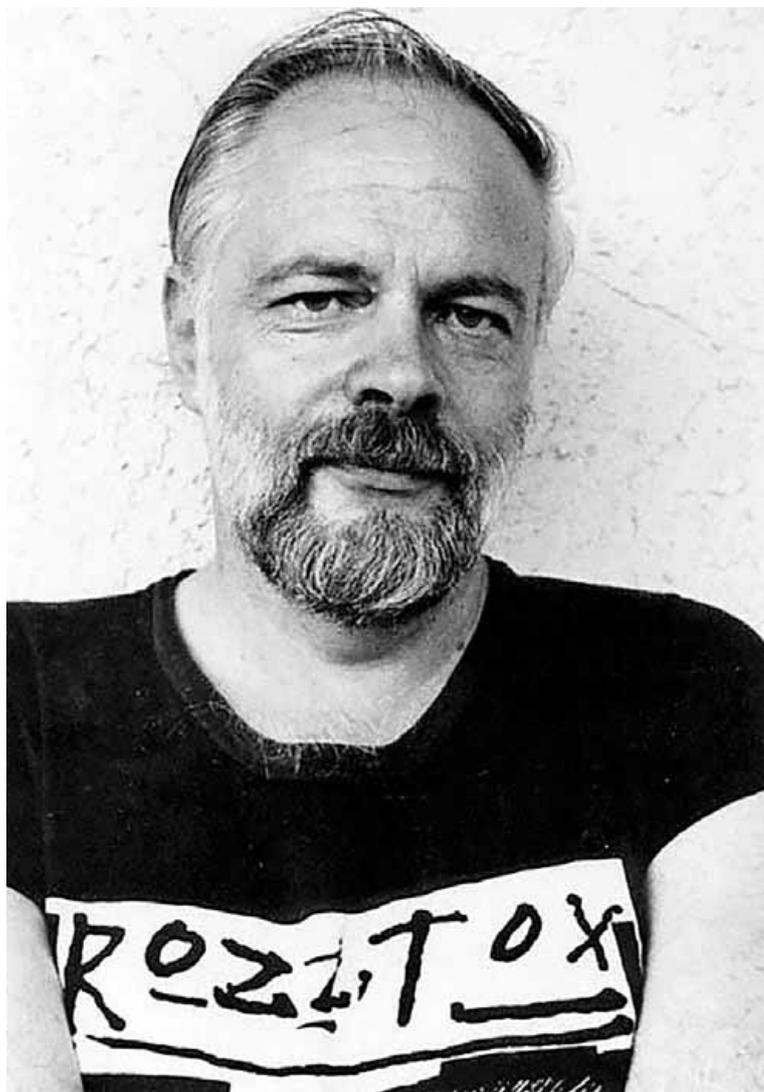
Àquela multiplicidade conceptual e criativa, junta-se a heterogeneidade dos elementos pictóricos e formais com que Canoilas constrói a peça, que é uma pintura, mas que se apresenta liberta da sua condição objectual e colocada num lugar muito amplo do qual fazem parte imagens em movimento, textos, sons, vozes, corpos. Entrar nesta exposição é entrar numa enorme pintura e cada elemento dela – isolado e destacado nas diferentes salas do museu – é como se fosse um



O desafio proposto é questionar a convenção do formato e materialização da pintura

detalhe: umas vezes são vozes que dizem um texto num monitor negro, outras são actores que num filme contam uma história, outras são sons ou pormenores de uma paisagem, retratos de rostos. É como se o artista quisesse explorar o modo como se constrói uma pintura e nos desse a ver que a pintura não é definida pelo domínio de um meio – tinta sobre uma superfície –, nem por uma estilo – abstracção, figuração, realismo, expressionismo, etc. –, mas por uma certa organização da visualidade e tempo do mundo.

O gosto de Canoilas por esta ideia de pintura imersiva – não se trata de uma obra de arte total – que tem de ser percorrida e descoberta pelo espectador, já era conhecido desde a sua exposição nas galerias do Palácio Nacional da Ajuda onde, em 2005, construiu o espaço como se de uma enorme pintura se tratasse envolvendo pessoas, arquitectura, movimento, performance. Desta vez a novidade não é só a utilização da imagem em movimento, mas a maneira como o pintor – e Canoilas é um pintor – usa a técnica cinematográfica da montagem para construir a obra. O desafio proposto – primeiro a si mesmo e, depois, ao espectador – é questionar a convenção do formato e materialização da pintura. Esta é uma pintura que se prolonga do interior do filme – o cenário da quase totalidade do filme é uma pintura monumental feita pelo artista com 3,75m de altura por 100m de comprimento – até ao seu exterior e sobre chão, tecto, paredes, envolvendo e tocando o corpo do espectador. Pode dizer-se que o uso que Canoilas faz do filme não significa o abandono do campo da pintura, nem tão pouco a exploração de uma ideia de pintura-filmada. Trata-se da utilização da ferramenta cinematográfica como elemento síntese que coloca a pintura em contacto com outro tipo de formulações e tecnologias (modos de fazer), tomando-a como experiência de multiplicidade e heterogeneidade.



Philip K. Dick continua a ser o mestre das histórias perturbadoras de sociedades onde a tecnologia atingiu o nível da paranóia

LIVROS

Ficção

A realidade é um embuste

O romance que inspirou o filme *Blade Runner*. Uma história sobre a natureza da realidade e a angústia identitária.
José Riço Direitinho

Será que os Andróides Sonham com Ovelhas Eléctricas?

Philip K. Dick
(trad. de Raquel Martins)
Relógio D'Água



O norte-americano Philip K. Dick (1928-1982) é um dos mais notáveis autores de ficção científica. E o seu primeiro título de que nos

lembramos, na grande maioria das vezes, é *Será que os Andróides Sonham com Ovelhas Eléctricas?*, publicado em 1968, e de que Ridley Scott fez uma livre adaptação cinematográfica, *Blade Runner* (estrou em 1982).

Rick Deckard, a personagem principal, acorda com uma

agradável e ligeira descarga eléctrica do seu “órgão de estado de espírito” (uma máquina que dava para programar diferentes maneiras de sentir a realidade) e sai da cama dizendo à mulher que devia reajustar o seu aparelho para sentir desejos de se levantar. Ele é um caçador de recompensas que trabalha para o Departamento da Polícia de São Francisco apanhando andróides desertores pelas ruas da cidade. Depois de uma guerra mundial nuclear, um verdadeiro apocalipse, a Terra é ainda habitada por alguns humanos (poucos, os que não emigraram para as colónias em Marte, levando como compensação um andróide para os ajudar na nova vida), por andróides de aparência humana (que entretanto tinham desertado de Marte fugindo ao regime de escravatura) e por animais eléctricos que são tratados como verdadeiros (esses estão quase extintos devido às poeiras radioactivas). “É certo que alguns dos animais deles consistiam também, indubitavelmente, em simulacros de circuitos eléctricos; é certo que ele nunca se meteu nesse assunto mais so que eles, os seus vizinhos, se tinham intrometido no verdadeiro funcionamento do seu carneiro. Nada podia ser mais indelicado. Dizer ‘Os seus carneiros são genuínos?’ seria uma falta de educação pior do que perguntar se os dentes, cabelos ou órgãos internos de um cidadão provariam em teste ser autênticos.”

Os poucos humanos que ficaram têm como sonho possuir um animal verdadeiro, que surge quase como o derradeiro sinal de *status* social elevado. Cuidar de um animal vivo implica empatia e responsabilidade moral, características que distingue os humanos dos andróides – na aparência são iguais, para os distinguir utiliza-se um teste de ‘empatia’. Esta aparente confusão entre real e irreal, verdadeiro e falso, uma espécie de ansiedade de uma qualquer angústia identitária, parece ser central no romance de Philip K. Dick. Há em *Será que os Andróides Sonham com Ovelhas Eléctricas?* uma luta prolongada que aponta para a vitória do falso, pois o humano deteriora-se e desaparece, só o falso continua a existir. Os andróides foram sendo melhorados, podendo até comover-se ou seduzir sexualmente; os humanos tornaram-se tão dependentes das máquinas que se confundem com elas. Para reforçar esta ideia, há o “mercerismo”, uma doutrina religiosa que aos poucos se vai revelando um embuste, que confunde mais do que alivia, que instala a dúvida sobre a realidade e que conduz à ideia de que esta pouco mais é do que uma fraude há muito tempo instalada e de onde não há possibilidade de fuga. A vida como um pesadelo de enganos.

Depois de cuidar do seu carneiro eléctrico (que na aparência não se distingue dos verdadeiros) na pastagem do terraço coberto (“onde mastigava num contentamento

simulado”), Rick Deckard, vestido com a sua protecção de chumbo, sai para a rua onde o pó radioactivo continuava anos depois a transtornar diariamente as mentes e as “propriedades genéticas” daqueles que não conseguiram emigrar para a colónia em Marte, e que ainda sobreviviam. “O ar matinal, cheio de partículas radioactivas, e com o sol cinzento e enevoadado, espalhava-se à sua volta, infestando o seu nariz; involuntariamente, inspirou a infecção da morte.” A principal tarefa de Deckard é localizar (e “retirar”, que significa eliminar) seis andróides, os Nexus-6, que têm um cérebro altamente sofisticado e que chegaram à Terra vindos de uma colónia. Se o conseguir a sua recompensa será enorme. Aos poucos, a realidade revela o seu lado irreal, Deckard mergulha em enganos e esconde-se em subterfúgios; a vida como uma sucessão rápida de tragédias irreais.

Philip K. Dick continua a ser a referência e o mestre das histórias perturbadoras de sociedades onde a tecnologia atingiu o nível da paranóia, e este romance é a sua expressão mais conseguida.

Quando já se perdeu o nome

A memória doente de uma actriz em fim de vida. Na voz fragmentada dessa mulher ressoa a voz de um país.

Isabel Lucas

Para Aquela Que Está Sentada No Escuro à Minha Espera

António Lobo Antunes
D. Quixote



“Eu não tenho personagens”, afirmou António Lobo Antunes numa entrevista a este jornal, em 2014, quando publicou

Caminho Como uma Casa em Chamas, um romance centrado num prédio de Lisboa e nos seus habitantes. Podia-se acrescentar que também não tem enredos, ou que os livros têm cada vez menos aquilo a que se convencionou chamar uma acção, com princípio meio e fim. São antes deambulações acerca do que é a vida, íntima e de um colectivo, contadas a partir de uma voz interior, quase sempre errática, que recorre a outras vozes convocadas pela memória nas suas falhas ou momentos iluminados, e que preenchem um vazio que vai ganhando sentido(s). Não há início ou epílogo. Há um percurso que o leitor apanha num dado ponto e segue, tantas vezes tacteando, até ele se extinguir. O livro é o que fica entre esses dois momentos. ▶



Como este, o 27º romance de António Lobo Antunes. *Para Aquela que Está Sentada no Escuro à Minha Espera* acompanha um período que se adivinha derradeiro da memória doente, alterada e muito fragmentada, de uma mulher de 78 anos, ex-atriz com uma carreira mediana que passou a infância em Faro e se mudou para Lisboa porque queria trabalhar no teatro. O nome da doença nunca é revelado, mas é a doença que determina a forma e o conteúdo. “e que doença senhor doutor, nem sequer sou velha, aos setenta e oito anos ninguém é velho ainda, qual velha, sou uma atriz a descansar durante esta peça para, como diz o director do teatro, entrar na próxima num papel à minha medida...”

É esta a voz, a voz que profissionalmente decora outras vozes até esquecer a sua, a que o leitor tem acesso privilegiado. Frágil, mas o único meio para se situar num livro que se passa todos ele no espaço mais privado de uma mulher cuja identidade se vai revelando em espasmos à medida que essa identidade também se dilui. Ela é “Dona Celeste”, “filhinha”, “miúda”, mulher do tio, “minha senhora”. Depende do tempo cronológico ou do interlocutor. Se quem a chama ou se lhe dirige é o médico, o pai, a mãe, o sobrinho do marido, a senhora de idade que vai lá a casa dar-lhe comida, mudar-lhe a fralda, ou um dos dois maridos que lhe suplica afecto. Ela nunca gostou mesmo de nenhum. Com um casou-se por interesse, era familiar do director do teatro, e o outro porque sim. “... de há tempos para cá, começo agora a notar, escapam-me episódios, pessoas, até o meu nome palavra...” E a memória recente a perder para a memória remota num jogo literário que se ajusta ao modo de escrita de Lobo Antunes, cada vez mais próximo do que parece ser a deriva da mente, ele que se diz na literatura uma espécie de mediador ou tradutor de vozes.

Esta mulher, como o homem doente, internado num hospital em *Sóbolos Rios Que Vão* (2010) é tudo o que temos, numa solidão

em véspera de fim, perspectiva única ao contrário do que acontece, por exemplo, no monumental romance anterior, *Da Natureza dos Deuses* (2015), onde em vez de uma voz interior existem várias que se cruzam e revelam o tal colectivo tão comum em Lobo Antunes: um país na sua história, com personagens tipo e modos de o verbalizar; e sempre a linguagem, mesmo quando já resta só silêncio, a dizer mais do que qualquer outra coisa sobre o que se é, o que se pensa, e sente e faz.

Sexo, outro por exemplo, de que se sabe porque há um crucifixo que abana no espaldar da cama. Ela nunca amou. A não ser o pai, que além de filhinha lhe chamava cotomiça. “... uma tarde encontrei o meu marido e simpatizámos, ao segundo ou terceiro encontro levou-me para casa dele, sentia-se sozinho, coitado conforme eu me sentia sozinha, passado tempos casámos e pronto, umas palavras, uns papéis, o fôguete de um carimbo a estalar no fim, sem estrelinhas, só tinta...”

A doença avança e o tempo e os espaços encadeiam-se numa vertigem de sentidos. As pessoas de uma vida cruzam-se nas suas falas e sabemos de tudo por isso, pelo modo de dizer que confere identidade e que Lobo Antunes conhece e como ninguém nas suas nuances: a língua portuguesa nas suas múltiplas manifestações, apropriações de classe ou género, urbanas ou rurais. E diz-se que continua cada vez mais próximo da música, pelo modo como tudo soa, do que propriamente da literatura. Sem condescendência para com o leitor que se quiser o acompanha, se estiver para esse exercício de concentração profunda, onde a biografia do escritor aparece muito menos do que nos livros iniciais, mas a metáfora permanece crucial. Entra-se num livro de Lobo Antunes e reconhece-se o lugar onde se está mesmo sem ver a sua assinatura. Neste não é diferente. Há uma toada, ora harmoniosa ora obsessiva, disruptiva, tantas vezes. É uma memória a desfazer-se num livro dividido num prólogo e três andamentos – terminologia

NUNO FERREIRA SANTOS



Lobo Antunes que explora mais uma vez os limites dessa semi-consciência onde parece situar-se ao escrever

musical – e uma espécie de dormência onde todas as associações são permitidas. Serve tão bem ao actual Lobo Antunes que explora mais uma vez os limites dessa semi-consciência onde parece situar-se ao escrever, e onde está a tal mão que o guia, como costuma repetir nas entrevistas.

Antunes escreve sempre contra Antunes, já se sublinhou em relação ao romance anterior. Há um livro e a comparação inevitável com os anteriores. Ele falha quando não se supera? *Da Natureza dos Deuses* foi um livro grande de Antunes. Ele sabe disso. Neste seguinte, confirma que continua a perseguir a perfeição e a retratar um modo de ser português – seja lá isso o que for, nem que seja só uma maneira de dizer – como nenhum outro escritor em português o faz. Também por isso é injusto dizer que não arrisca, que se limita a ir com a tal voz única que parece sempre a mesma, ainda que seja múltipla. Este não será o seu melhor romance, mas é mais um grande romance e se nem todos os leitores estão para Antunes, os que estão sabem nunca sair a perder.

Ficção

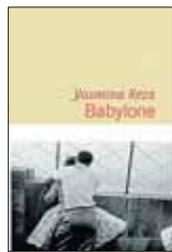
Uma Babilónia morna

Os júris do prémio Renaudot tinham-nos habituado a celebrar obras bem mais marcantes, polémicas e surpreendentes, até mesmo mais virtuosas.

Jan Le Bris de Kerne

Babylone

Yasmina Reza
Edition Flammarion



Yasmina Reza ficou famosa em todo o mundo devido às suas peças de teatro, nomeadamente *Arte* (que recebeu os prémios Tony e Molière). E a

partir de agora ficará ainda mais conhecida, pois o seu romance *Babylone* acabou de receber o prémio Renaudot. A autora de 57 anos, extremamente discreta e recatada, evitando ser entrevistada ou fotografada, tinha sido notada em 2007, aquando da edição de *Madrugada, Tarde ou Noite*, em que narra a campanha eleitoral de Nicolas Sarkozy que tinha acompanhado ao longo de um ano.

A força do romance *Babylone* provém da sua capacidade de transfigurar o morno e cinzento quotidiano das personagens vitrificadas numa mediocridade absolutamente houllebecquiana.



A força de Babylone provém da sua capacidade de transfigurar o morno e cinzento quotidiano das personagens

Elisabeth, a narradora, uma engenheira de 62 anos, e o seu marido decidem organizar uma festa para uma dezena dos seus amigos. Falta-lhes tudo: copos, cadeiras, entram em pânico. Ela tem uma ideia: pedir ajuda aos vizinhos do andar de cima, um casal estranho, bizarro, tanto a nível da aparência como intelectualmente. Yasmina Reza transporta o leitor de um casal para o outro, remexe na intimidade das suas vidas e dos seus estados de alma, expõe as suas manias e os seus pormenores físicos um pouco ridículos, pinta retratos de um realismo cruel dos convidados da festa, traça os percursos das suas vidas, tece os laços afectivos e as falhas que os unem, separam, perturbam, cimentam as existências desta comunidade de típicos franceses dos subúrbios. Os destinos deles entrecruzam-se, criando uma espécie de desordem e confusão: a morte da mãe da narradora, a falhada adopção do filho da vizinha por parte do seu marido, a abortada carreira de cantora da dita vizinha, a irmã que descobre muito tardiamente a sexualidade sado-masoquista...

Mas esta aparente confusão acaba por se esclarecer, tomar uma direcção definida, um caminho mais limpo: o caminho do drama. Ao sair da festa de Elisabeth, o estranho vizinho, ligeiramente alcoolizado, estranquila a sua mulher, e depois, a meio da noite, vai tocar à porta de Elisabeth, pedindo-lhe que o ajude a transportar o cadáver. Inicia-se então todo um novo exercício de estilo, oscilando entre a frieza das descrições quase clínicas da cena do crime e do corpo, e a ebulição das tristes paixões que levam aquelas pessoas a dar por si às cinco da manhã nas sórdidas escadas do prédio, com um cadáver dentro de uma mala. Segue-se o inquérito da polícia e as consequências que provoca nas personagens, até no gato e nas plantas do vizinho.

Yasmina Reza exprime com nitidez aquilo que todos nós sentimos quando estamos sentados na nossa cadeira: as impressões

difusas que surgem sem aviso, que nos rodeiam, nos afundam num abismo de melancolia, uma agitação de saudade tão aguda como fugaz, e que se desvanecem sem que alguma vez os consigamos explicar ou exprimir. Uma imagem, um objecto, uma palavra ou um cheiro que desencadeiam esses acessos de infinita tristeza: “Não consegui lutar contra a sensação de abandono e a escuridão que se abatem quando um lapso de tempo se completa e se fecha. Já não há Manoscrivi [os vizinhos] por cima de nós. Os Manoscrivi eram a ordem familiar das coisas. Sei bem quanto isso pode parecer risível face ao que acontece pelo mundo. Mas o que desapareceu convosco é uma coisa visível, na qual não se pensa, é a vida evidente e óbvia.” (extracto de “Babilónia”)

Babylone transborda também de passagens ácidas e divertidas, escritas numa linguagem familiar e por vezes a roçar a grosseria e a vulgaridade, passagens de alguma forma conseguem funcionar. O livro fala-nos da cobardia, desses ataques de loucura que perpassam pelos seres mais banais, da procura infrutífera da amizade ou do aconchego quente do amor. O romance lê-se facilmente, a história é fluida, mas as tentativas de dar espessura aos protagonistas acabam por colidir com a sua mediocridade e a banalidade do cenário. As vidas pequenas, as vistas curtas e um assassínio, que afinal acaba por não passar de um drama bastante comum.

Os júris do prémio Renaudot tinham-nos habituado a celebrar obras bem mais marcantes, polémicas e surpreendentes, até mesmo mais virtuosas. Alguns livros foram, de forma inesperada, retirados da lista final de nomeados, como se a coroação da obra de Yasmina Reza fosse uma verdadeira surpresa. De qualquer forma, é uma obra a ler, pela sua eficácia e pelas suas fulgurantes introspecções. E deve-se notar, porque é caso raro: os prémios Goncourt e Renaudot foram este ano entregues a quatro mulheres nas categorias de romance e ensaio.

Estação Meteorológica António Guerreiro A história gosta de se citar



Um tópico assoma com frequência no debate público europeu, quando se trata de caracterizar a “atmosfera” da nossa época e enumerar os elementos concretos que a determinam: os anos 30 do século passado estão de volta e é com eles que o nosso tempo coincide. Há certamente razões plausíveis e analogias verosímeis que levam a citar e convocar esse passado que nos é oferecido em herança diferida e actualizada. Mas nem por isso devemos esquecer a crítica a esse lugar-comum que consiste em ver o presente através da chave esquemática da concordância de tempos. Na sua versão extrema e sofisticada, esta ideia corresponde à concepção de que a história é constituída por uma sequência de ciclos sujeitos à lei do “eterno retorno”. No final da primeira Grande Guerra, Oswald Spengler, no seu diagnóstico (estavam na moda as metáforas médicas) do “declínio do Ocidente”, estabeleceu uma equivalência entre Pedro o Grande e Carlos Magno, como se fossem contemporâneos, na medida em que os situava em pontos homólogos dos ciclos percorridos pelas respectivas civilizações. E Marx, em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, escreveu uma frase que não se tornou inócua, apesar de tão repetida: “Hegel observa algures que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos ocorrem por assim dizer duas vezes. Ele esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia e a segunda vez como farsa”.

Mas, afinal, em que pontos incide este discurso das equivalências do nosso tempo com os anos de 1930? Incide na crise financeira de onde ainda não saímos, no desemprego, nas regressões anti-democráticas e autoritárias, no clima nacionalista e xenófobo, no ressurgimento da extrema-direita. Para citarmos o eloquente título de um livro de 2014, dos sociólogos Luc Boltanski e Arnaud Esquerre estamos na via *Vers l'extrême*, a caminhar para o extremo. Uma série de palavras têm surgido para designar o espaço político onde nos encontramos. Mas em quase todas elas o que há de novo é um prefixo: neo-conservadorismo, pós-democracia, pós-fascismo, neo-fascismo. Dizer que as democracias liberais entraram numa fase “pós-democrática” não é o mesmo que estar às portas do fascismo, como aconteceu nos anos 30. Há uma categoria historiográfica que dá sentido e unidade à política e à ideologia nacionalista e imperial da Alemanha na época da República de Weimar. Essa categoria é a “revolução conservadora”, mas não é facilmente transferível para o nosso tempo e vem complicar um pouco as analogias e concordâncias de tempos. Esse conservadorismo não se apresentava como uma defesa da ordem estabelecida, não se tratava de um simples apelo à conservação do que existia. Ele reclamava-se como “revolucionário” porque lutava activamente pelo restabelecimento de valores e instituições. Um dos arautos da “revolução conservadora” (da qual se afastará, com a ascensão de Hitler ao poder) é o Thomas Mann das Considerações de um Impolítico, apologista da entrada da Alemanha na Primeira Guerra e furioso defensor da *Kultur* alemã contra a *Zivilisation* cosmopolita e iluminista. A “revolução conservadora”, na qual podemos integrar figuras tão importantes como Carl Schmitt e Ernst Jünger, teve uma densidade ideológica e cultural que não encontra semelhança no neo-conservadorismo actual, de carácter pragmático e, por conseguinte, muito menos ideologizado. E isto, que parece um pormenor, é o suficiente para produzir uma atmosfera epocal diferente. As imprecisões contra o “politicamente correcto” e o multiculturalismo são versões pindéricas de uma cultura de extrema-direita.



António Ole, Sem título (I), 1998, Coleção do artista

MUSEU
CALOUSTE GULBENKIAN

17.09.₁₆ | 09.01.₁₇
Coleção Moderna



Saiba mais em
gulbenkian.pt

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

MECENAS
DA EXPOSIÇÃO:



R. Dr. Nicolau Bettencourt
1050-078 Lisboa

PARCEIROS
INSTITUCIONAIS:





Animais Nocturnos será certamente sincero, mas não é por isso que o rei deixa de ir nu

Cinema

Estreiam

O rei vai nu

Tom Ford comete todos os erros que seriam de esperar de um primeiro filme. Só que *Animais Nocturnos* é o segundo. *Jorge Mourinha*

Animais Nocturnos
Nocturnal Animals
De Tom Ford
Com Amy Adams, Jake Gyllenhaal, Michael Shannon



É possível um estilista de moda dar um bom cineasta? A pergunta parece ter o seu quê de preconceituoso, mas a verdade é que Tom Ford provou liminarmente que sim, com *Um Homem Singular* (2009), um dos mais devastadores melodramas dos últimos anos e o papel da carreira de Colin Firth. Quem não tiver visto essa obra-prima - assim mesmo, com todas as letras e cinco estrelas - olhará para *Animais Nocturnos* e verá apenas... um estilista de moda armado em cineasta, um filme cheio de estilo a mascarar a ausência de substância, uma indulgência diletante que talvez devesse ter ficado por casa. Que o mesmo é dizer que Tom Ford, ao segundo filme, caiu nas armadilhas e equívocos todos que fintou com uma pirueta na estreia, como se *Um Homem Singular* não tivesse existido. É algo de tanto mais inexplicável quanto se percebe que este é, outra vez, um filme extremamente pessoal para o seu autor, que injecta nesta história em formato de “boneca russa” muito de si próprio, das suas raízes no Texas ao modo como vida e arte se confundem e interligam.

Uma galerista de sucesso (Amy Adams), prisioneira de uma “gaiola dourada” por casamento com um “senhor do mundo” à beira da falência, recebe pelo correio um manuscrito escrito pelo ex-marido (Jake Gyllenhaal), que lho dedicou; o livro, sobre um homem normal que numa viagem de carro com a mulher e a filha é atacado por um gangue de arruaceiros, torna-se aos poucos num *roman à clef* sobre o seu casamento. Mas desta trama urdida pelo romancista Austin Wright, Ford faz um enorme e frágil soufflé, prestes a esboroar-se ao primeiro toque, incapaz de se sustentar sozinho assim que sai do forno. É pena que assim seja, porque o estilista continua a ter jeito com os actores (e aqui tem um leque de luxo, do qual se destacam o eternamente grande Michael Shannon e Laura Linney, cujos pequenos papéis secundários quase exigem só por si a visão do filme). Mas o seu empenho não desfaz a sensação de termos aqui um embrulho que enche o olho com o seu requinte para revelar que a caixa no seu interior não tem absolutamente nada lá dentro. *Animais Nocturnos* será certamente sincero, mas não é por isso que o rei deixa de ir nu.



Menos discurso consistente, mais colecção de vinhetas

Apanhado na rede

Mesmo quando Herzog não está no seu melhor, há sempre qualquer coisa de idiossincrático que justifica a visão. *Jorge Mourinha*

Eis o Admirável Mundo em Rede

Lo and Behold - Reveries of the Connected World

Documentário de Werner Herzog



A Brief History of Princess X

Curta-metragem de Gabriel Abrantes



A premissa é, por si só, todo um programa - Werner Herzog, o explorador dos recantos mais estranhos do mundo e da mente humana, atira-se à internet, traça o percurso que a levou de simples ferramenta de trabalho de cientistas a infraestrutura essencial do mundo contemporâneo, olha para as suas grandezas e misérias. Apesar de ter sido co-produzido por uma empresa da nova economia, *Eis o Admirável Mundo em Rede* não podia estar mais longe da ideia de “conteúdo patrocinado” - Herzog está a perseguir as mesmas questões de sempre sobre o que faz mover a mente humana, daquela maneira tão transviada a que nos habituou; basta ver aquela projecção futurista de monges Hare Krishna agarrados ao telemóvel numa futura Terra despovoada que partiu para colonizar as estrelas, ou o modo como uma família de luto que sofreu *bullying online* após a morte da filha é filmado quase como um congresso de bruxas. Mas - talvez devido à sua estrutura em capítulos, ou ao modo como, tal como um *link*, o filme está sempre a saltar entre temas e aberturas - *Eis o Admirável Mundo em Rede* é menos um discurso consistente, Herzogiano, e mais uma colecção de vinhetas, de variações sobre um tema, que nunca mergulham a fundo e ficam ali pela rama. Não é um Herzog de primeira água como *Into the Abyss*, empalidece pe-

rante o posterior *Para o Inferno*, mas como sempre no cineasta alemão é suficientemente idiossincrático para justificar a visão.

Para este lançamento em cinema, o filme é antecedido por aquela que é a melhor curta de Gabriel Abrantes, divertidíssimo exercício de desconstrução e reconstrução do impulso artístico e crítico à volta de uma escultura de Constantin Brancusi, *A Brief History of Princess X*. Há algo de comum com Herzog na iconoclastia de que a curta faz prova; mas estes brevíssimos e incisivos sete minutos provam como o prolífico artista plástico tornado cineasta, é capaz do melhor, bastando-lhe para isso eliminar toda a ganga pesadona e o traço grosso redundante do seu humor piadético e rasca, ejectar a necessidade de explicar à exaustão a sua abordagem, reduzir o gague à duração exacta e imprimir-lhe ligeireza e velocidade.

Passar o exame da escola romena

Não é o fim do mundo, ninguém morre, mas é assim - os compromissos morais minam o quotidiano. *Exame* passa o tempo todo a sussurrar-nos isso na sua quietude. Ao serviço da tese, sujeita as personagens... ao exame. *Vasco Câmara*

Exame

Baccalauréat

De Cristian Mungiu
Com Adrian Titieni, Maria-Victoria Dragus, Rares Andrici



Na edição de Cannes em que *Exame/Baccalauréat*, de Cristian Mungiu, foi exibido em concurso - concorrendo com outro romeno de nomeada, Cristi Puiu, que ali apresentou *Sierranevada* - houve ainda outro, Bogdan Mirica, que apresentou na secção *Un Certain Regard Dogs*, uma primeira longa. Mirica começou por se distinguir por atirar farpas ao “chatíssimo”, como ele disse, cinema *art house* do seu país. Sabemos, então, a quem se dirigia... Sobre a diátribe, é preciso descontar ressabiamentos, invejas, picardia geracional e coisas desse tipo, mas Mirica estaria a extravarar um sentimento de saturação que, na verdade, os filmes de Mungiu e de Puiu não evitam ou não contornam. Aliás, quer um quer outro sublinham, sublinham famílias presas nos seus labirintos, mas encerram-se eles próprios nos seus procedimentos, dominando de forma irrepreensível, causando até espantos vários com isso, os sinais de uma “escola”. Quer dizer, colocam-se do lado da moral, convictos dos valores e do gesto de denúncia, e passam a enumerar os



Sujeitar as personagens a um Exame

sinais de traição, dos compromissos do quotidiano, das cumplicidades. Acabando os filmes exactamente como começam: como se nada se tivesse mexido, não permitindo às personagens escaparem à teia que urdiram para eles, não criando um horizonte de fuga (algo que o recentemente estreado *Tesouro*, de Cornéliu Porumboiu, tentava, e isso distinguiu-o, abrindo hipóteses de lenda, de fábula, para as personagens acreditarem, rompendo dessa forma a claustrofobia).

No novo filme de Mungiu (um vencedor da Palma de Ouro de Cannes, recorde-se, com *4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias*, em 2007) há uma família que se vai desmembrando com os esforços, e

apesar dos esforços, de um pai em conseguir que a filha ganhe uma bolsa que a leve a terminar os estudos no estrangeiro. Vai-se desmembrando porque, de forma imperceptível, há fronteiras que vão sendo violadas, compromissos morais que vão minando. Não é o fim do mundo, ninguém morre, mas é assim - o filme passa o tempo todo a sussurrar-nos isso na sua autoritária quietude, como se examinasse. Essa quietude começa a denunciar-se, começa a ser antecipada e esperada, por isso a experiência é menos ameaçadora do que poderia ser. Tudo quieto na frente da chamada Nova Vaga Romena, instalada na demonstração. Ao serviço de uma tese, sujeita as personagens ao exame.

ASESTRELAS DO PÚBLICO

	Jorge Mourinha	Luís M. Oliveira	Vasco Câmara
American Honey	★★★★★	-	★★★★★
Animais Nocturnos	★★★★★	★★★★★	★★★★★
A Brief History of Princess X	★★★★★	-	-
Elle	★★★★★	★★★★★	★★★★★
Eis o Admirável Mundo em Rede	★★★★★	★★★★★	-
Exame	-	-	★★★★★
Gimme Danger	-	★★★★★	-
A Infância de um Líder	-	★★★★★	★★★★★
Monstros Fantásticos	★★★★★	-	-
O Protector	-	★★★★★	-

● Mau ★★★★★ Medíocre ★★★★★ Razoável ★★★★★ Bom ★★★★★ Muito Bom ★★★★★ Excelente

Mad Mel

Blood Father - O Protector

De Jean-François Richet
Com Mel Gibson, Erin Moriarty,
William H. Macy, Michael Parks

★★★★★



Mel Gibson ficou de fora do último *Mad Max*, mas esta é a sua ocasião de percorrer a “estrada da fúria”, e

de fazer a entrada no clube dos heróis de acção sexagenários. É um ex-alcoólico e ex-presidiário, a viver numa caravana nos confins do deserto do Novo México, a quem um dia a filha (Erin Moriarty), que julgava desaparecida, vem pedir socorro, porque o gang de traficantes de droga com quem se meteu se virou contra ela e quer vingança. A partir daí, *Blood Father* é uma variação sobre o motivo do par em fuga, com o ingrediente raro de o par ser composto por um pai e por uma filha adolescente. O francês Richet, que conhecemos de um péssimo *remake* do *Assalto à 13ª Esquadra* (e volta a aqui a citá-lo, há uma cena em que a miúda se

esconde num cinema onde se projecta o filme de Carpenter) não é o mais hábil dos cineastas, e quase se desiste de *Blood Father* na primeira sequência, cheia de vilões estereotipados e violência historicamente “realista”. A partir do momento em que Gibson entra em cena, com a sua *panache* sempre subestimada, o filme começa a ter outra respiração, e é quase só por ele e pela química que estabelece com Moriarty (mais a ajuda de uns quantos bons diálogos) que *Blood Father* vai resvalando para a comédia familiar *sui generis*, de uma forma que, a julgar pelo *gore* de certas cenas, talvez não fosse exactamente a primeira ideia. Há outro atributo interessante, o passeio por aquela América perdida na fronteira mexicana, empobrecida e ressentida (sim, há uma cena com emigrantes, e alusões ao “roubo de empregos”), que nas duas últimas semanas muita gente descobriu que existia. Mas, nessa parte, quem “rouba” alguma coisa é o veterano Michael Parks, suavemente viscoso na pele de um vendedor de *memorabilia* nazi. Um punhado de actores inspirados, meia-dúzia de diálogos bem escritos, um ritmo que de vez em quando emperra mas no geral se mantém em bom andamento: nada disto resgata *Blood Father* de uma menoridade quase congénita mas torna-o bem mais suportável do que muitos casos equivalentes. **L.M.O.**



27º ANIVERSÁRIO

RÁDIO 98.9
NOVA

Patrocinador:

worten

2 de Dezembro - 21H30 | Coliseu de Lisboa

7 de Dezembro - 21H30 | Coliseu do Porto

RUI MASSENA ENSEMBLE

VODAFONE MEXEFEST

25 & 26 NOVEMBRO 2016

AVENIDA DA LIBERDADE . LISBOA

ELZA SOARES GALLANT

JAGWAR MA KEVIN MORBY

MALLU MAGALHÃES

MAYRA ANDRADE NAO

TALIB KWELI WHITNEY

BAIO BRANKO BRUNO PERNADAS

CÉU DIGABLE PLANETS HOWE GELB

KING MIKE EL NITE & NERVE

OCTA PUSH SUNFLOWER BEAN

TAXIWARS THE INVISIBLE

/// E MUITO MAIS ///



RÁDIO OFICIAL:
107.2 94.3 103.0
LISBOA PORTO COIMBRA
Vodafone.FM

PATROCINADOR:



MEDIA PARTNERS:

PARCEIROS:

PROMOTOR: