

e-fabulations

*e-journal of children's
literature*



e-f@bulações

Revista electrónica de literatura infantil

Edited by Filomena Vasconcelos

Ficha técnica :

Title/ título: e-fabulations/ e-fabulações. E-journal of children's literature/ Revista electrónica de literatura infantil.

Editor/ organizador: Filomena Vasconcelos

Editorial board/ Comissão editorial: Filomena Vasconcelos / Maria João Pires

Editorial Assistants/ Assistentes editoriais: Ana Teresa Magalhães (FLUP) / Cláudia Morais (FLUP)

Editorial Assistant for English Language Texts / Assistente Editorial para Textos em Inglês: Abbye Meyer (Univ. Connecticut, USA)

Periodicity/ Periodicidade: semestral

Nº 5 – Dezembro de 2009

Publicação da Biblioteca Digital da FLUP

Local: Porto

ISSN: 1646-8880

Capa: Filomena Vasconcelos com ilustração de Evelina Oliveira: “Na Tal Noite”,acrílico s/ papel

Contra-Capa: The e-f@bs (FV.09)

Arranjo Técnico: Miguel Simões

e-f@bulations / e-f@bulações – journal of Children's Literature
Revista Electrónica de Literatura Infantil

e-f@bulations/ e-f@bulações is a refereed international e-journal of scholarly research in the field of literature for childhood and youth. It is published in English and Portuguese twice a year (Spring-Summer and Autumn-Winter) as part of the Digital Library of the *Faculdade de Letras da Universidade do Porto*(FLUP), Portugal, with ISSN: **1646-8880**.

Hosted by the Department of Anglo-American Studies (DEAA) of FLUP, the journal aims at providing a space for the publication of studies on a wide spectrum of topics related to literary themes on childhood and youth, in a broad variety of genres, from the most traditional and conventional ones to memories, journals and comics. Comparative approaches between literature, cinema, cartoon animation and the visual arts (e.g. in book illustration or other) are also contemplated.

In its interdisciplinary design the journal therefore welcomes contributions on all subjects within the general literary and cultural field of childhood and youth, from any country, culture or civilization, any historical period, as well as from any individual or collective experience.

e-f@bulations/ e-f@abulações is a pluralist publication with no ideological affiliation and open to proposals and perspectives from all research methodologies.

Prior to publication, all contributions are to be submitted to the Editorial Committee of the journal for peer-reviewing, and are assumed to be unpaid. It is furthermore understood that authors submit only original articles which are not at the same time being submitted to other journals.

The Editorial Committee reserves also the right to invite distinguished scholars to contribute to the journal.

Each issue comprises two main sections (though exceptions may occur):

- 1- Critical essays on the thematic areas above described;
- 2- Creative writings for children or youths – e.g. short narratives, plays, poems, comics or others. These texts should be all original and not previously published, whether in printed or digital form.

Editor: Filomena Vasconcelos

Editorial Committee: Filomena Vasconcelos /Maria João Pires

Editorial assistants: Ana Teresa Magalhães, Cláudia Morais

Editorial Assistant for English Language Texts: Abbye Meyer

TABLE OF CONTENTS

EXPOSITIONS

EXPOSIÇÕES

Bichinhos

Pets

Fedra Santos

ESSAYS

ENSAIOS

A Função Social da História

Luís Alberto Marques Alves

Language-Games in *Alice's Adventures in Wonderland* Or: *How language operates in Carroll's text to produce nonsensical meanings in common-sense references*

Márcia Lemos

A dimensão especulativa da prática artística

Patrícia Azevedo Santos

BOOK REVIEWS / COMMENTARIES

RECENSÕES / COMENTÁRIOS

The Happy Prince & Other Stories. By Oscar Wilde

Paula Mocho

FLC - For the Loveliest Children: a book selection

Ana Teresa Magalhães

Cláudia Morais

O LIVRO DA MINHA VIDA

Isabel Pereira Leite

STORIES FOR CHILDREN

CONTOS PARA CRIANÇAS

Na Tal Noite

Rui Zink

Ilustração de Evelina Oliveira

O Jardim de Deus

Maria Luísa Malato Borralho

Ilustração "A Cartilha Escolar"

Island

Gabriela Marszotek

Ilustração de Solange Costa

A Fada dos Livros e a Menina das Galochas

Manuela Monteiro

Ilustração de Evelina Oliveira

EDITORIAL COMMITTEE/COMISSÃO EDITORIAL

AUTHORS / AUTORES

- 1. Expositions / Exposições**
- 2. Essays & Texts/ Ensaaios & Textos**
- 3. Stories for Children / Contos para crianças**
- 4. Illustrations / Ilustrações**

The e-f@bs

EXPOSIÇÃO “BICHINHOS”

EXHIBITION “PETS”



Pedra Santos



Cariça



Pega



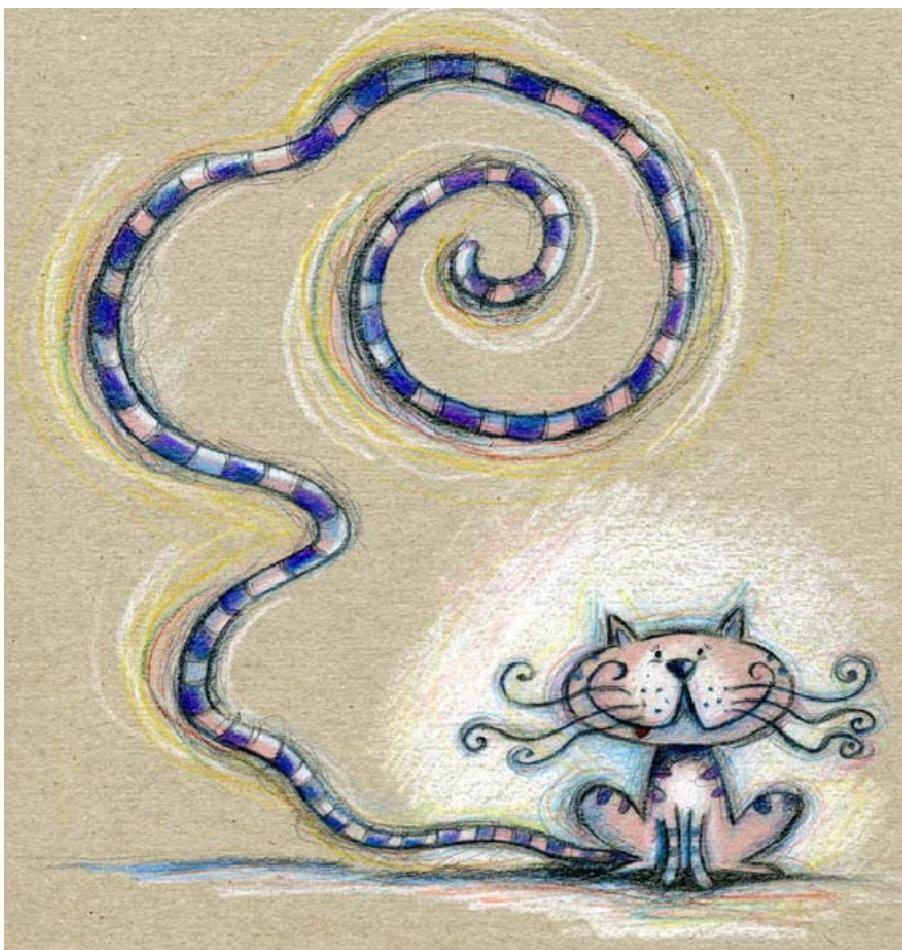
Galo



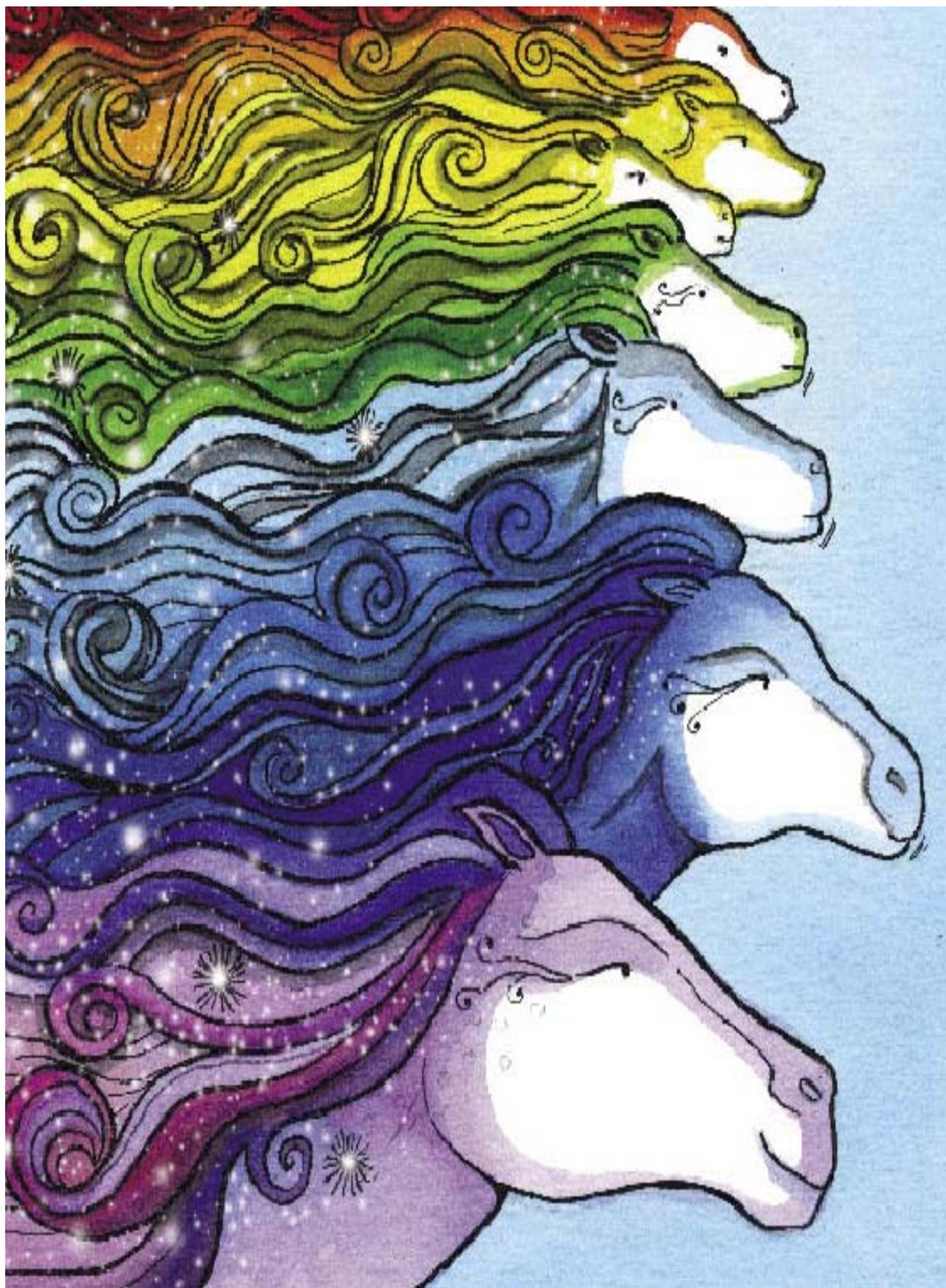
Pássaro



Gato 1



Gato2



Cavalos



Burro 1



Burro 2



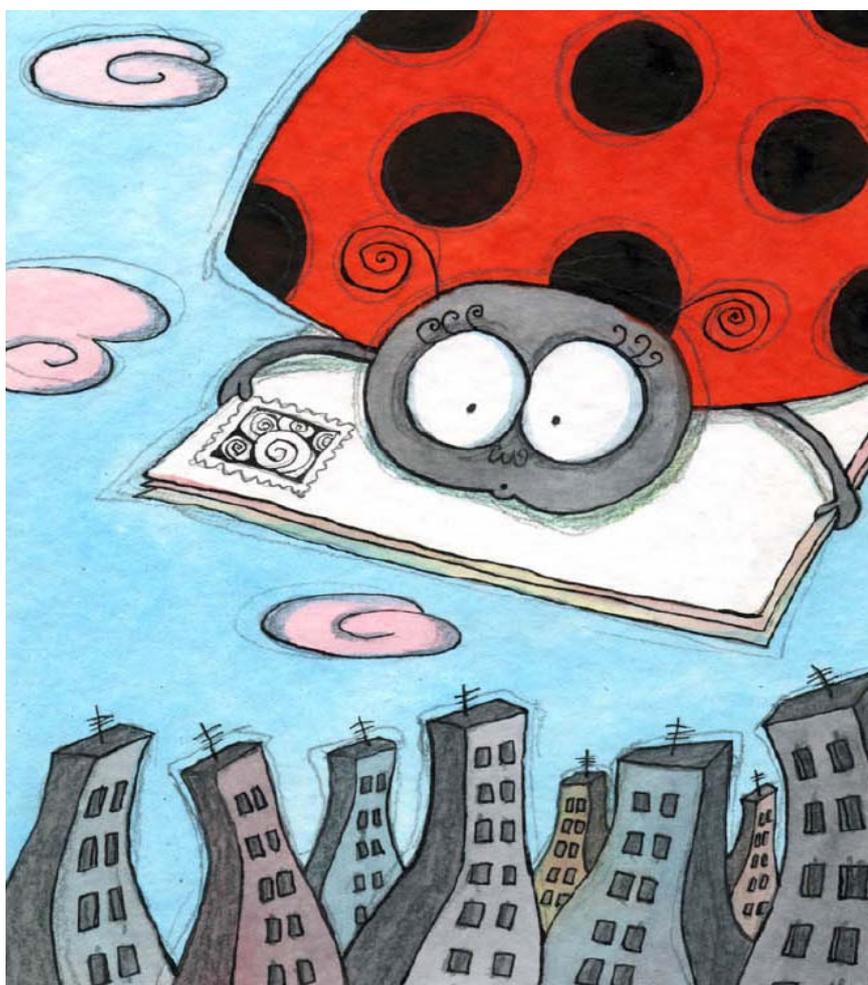
Raposa



Cão



Caracol



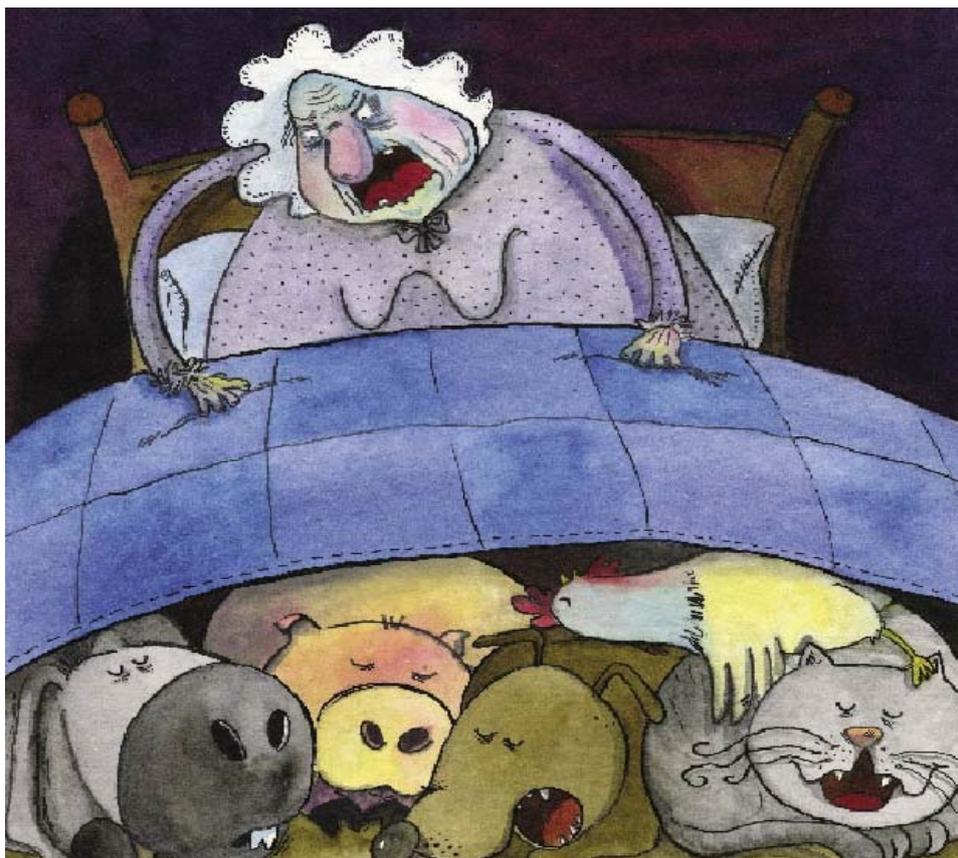
Joaninha



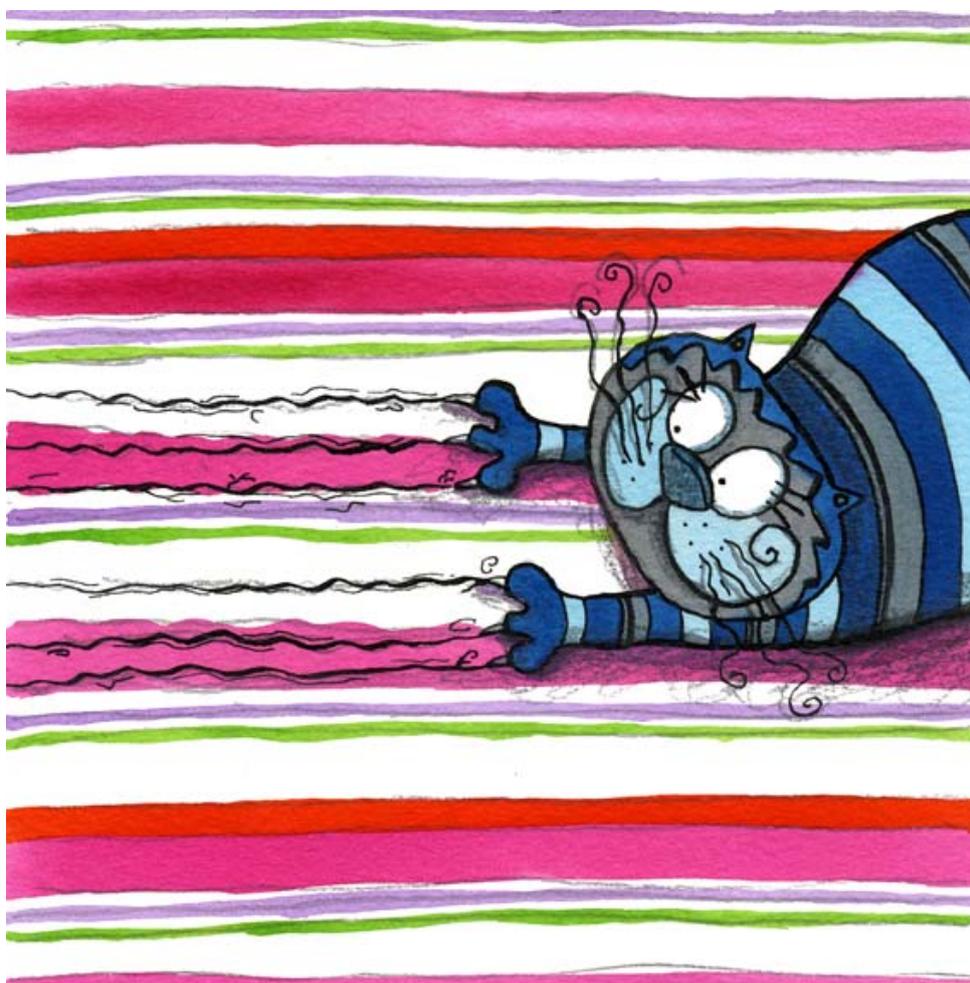
Sapos



Moscas



Vários



Unhas

Essays

Ensaio

A FUNÇÃO SOCIAL DA HISTÓRIA

Luís Alberto Marques Alves

Faculdade de Letras
Universidade do Porto

1. PRESSUPOSTOS

“ (...) Sem consciência histórica sobre o nosso passado (e antepassados...) não perceberíamos quem somos. Esta dimensão identitária - quem somos? - emerge no terreno de memórias históricas partilhadas. Por isso, o sentimento de *identidade* - entendida no sentido de imagem de si, para si e para os outros - aparece associado à *consciência histórica*, forma de nos sentirmos em outros que nos são próximos, outros que antecipam a nossa existência que, por sua vez, antecipará a de outros. Ao assegurar um sentimento de continuidade no tempo e na memória (e na memória do tempo) a consciência histórica contribui, deste modo, para a afirmação da identidade - individual e colectiva (...).”(PAIS, 1999,p.1)

Actualmente os professores, de qualquer disciplina, enfrentam uma renovação dos seus papéis e um novo enfoque para as suas actividades. Ser professor hoje é, sobretudo, ter capacidade de dar resposta aos novos desafios, onde se destacam os seguintes:

- Capacidade para elaborar projectos educativos tendo em conta, por um lado, as particularidades do educador e dos seus alunos e, por outro, as especialidades do meio envolvente material e social. Como afirma Popham, a qualidade da aprendizagem numa situação de ensino deriva de um método particular, utilizado por um professor específico, para alunos específicos e perseguindo objectivos muito concretos.

- Capacidade para obter o máximo de êxitos, designadamente - como ideal - o de todos os alunos, apesar da sua heterogeneidade.

- Capacidade para valorizar a inteligência, mesmo aquela que se apresente muito oculta. Assumindo a inteligência como multiforme, deseja-se que o professor consiga aproveitar as cinco principais aptidões mentais primárias (compreensão verbal, fluidez verbal, aptidão espacial, raciocínio e aptidão numérica) mas crie ainda condições pedagógicas e didáticas para o desenvolvimento das aptidões intelectuais que se expressam em atitudes e valores.

- Capacidade para identificar os sobredotados e permitir-lhes a actualização do seu potencial para evitar que sejam vítimas de fracassos escolares motivados pelo desajustamento da aprendizagem e dos conteúdos.

- Capacidade de diversificar estratégias de motivação dos alunos.

- Capacidade de renunciar a impor o saber, a disciplina, procurando negociar, tendo em conta as ideias e os sentimentos pessoais: o constrangimento deve dar lugar ao contrato.

- Capacidade de atribuir ao saber um sentido que ultrapasse os efeitos puramente materiais (ganhar dinheiro...), revalorizando a cultura geral que, em última análise, protege contra a marginalização.

- Capacidade de passar a mensagem da perenidade e permanência da educação.

O professor de História tem pois, antes de mais, de circunscrever a sua actuação dentro da perspectiva educativa subjacente a todos os intervenientes na formação dos alunos, colocando depois os conteúdos da disciplina ao serviço desses princípios. Para a consecução desses objectivos tem de potencializar as virtualidades da História, eliminando o cepticismo da sua utilidade e evidenciando as possibilidades dos seus conteúdos.

2. HISTÓRIA - partir dos conteúdos e chegar à cidadania

Uma das preocupações das Conferências Permanentes dos Ministros Europeus da Educação e de algumas organizações internacionais como a UNESCO ou OCDE, tem sido a da importância do ensino da História no contexto da criação de uma identidade europeia. Numa das suas conclusões podia ler-se o seguinte:

“ (...) No que respeita ao projecto Ensino da História numa nova Europa (...) estão convencidos que pode e deve ter uma importante contribuição para a educação em geral e, em particular, para a educação de uma cidadania democrática permitindo aos jovens: -aprenderem acerca da sua herança histórica, bem como a de outras pessoas e nações; adquirirem e praticarem técnicas fundamentais, tais como a capacidade para tratar e analisar de forma crítica diferentes formas de informação e a capacidade de não se deixarem influenciar por informação preconceituosa e por argumentos irracionais; desenvolverem atitudes básicas tais como a honestidade intelectual e rigor, um julgamento independente, uma abertura de espírito, a curiosidade, a coragem civil e a tolerância (...).”(O *Ensino da História*, 1997, p.15)

Quando se fala de identidade, de consciência europeia, de tolerância, de intervenção cívica, de solidariedade... a História é requisitada para desempenhar um papel e uma função marcadamente social. Por outro lado, quando se questionam os jovens europeus e portugueses sobre o significado da História, vislumbram-se nas suas respostas a sua “valorização da História como fonte de aprendizagem”(PAIS, 1999, p. 21-22) e o seu respeito pela monumentalidade do passado. Em contrapartida atribuem um significado pouco relevante às matérias escolares, aos manuais ou até “às narrativas dos professores” (Idem, 1999, p. 37). Este desencontro entre potencialidades da História, função social a desempenhar e disciplina leccionada obriga-nos necessariamente a reflectir sobre o espaço que tem sido reservado à História e a que tipo de História.

Dentro do contexto enunciado valerá a pena reflectir sobre o papel que se deve atribuir à História, procurando responder à questão que sempre colocam sobre a sua utilidade.

Antes de mais o sentido de utilidade é um enfoque preverso. Aqueles que questionam por este prisma a História têm normalmente já assumida a preconceituosa resposta de que não serve para nada. A esses convirá logo esclarecer que a utilidade só pode ser equacionada na perspectiva de quem sabe, isto é, é possível no nosso quotidiano perceber aqueles que não tiveram História e distinguir e notar aqueles que compreenderam a sua mensagem. A História é uma forma de estar na vida, na sociedade, no exercício da cidadania. A sua utilidade vê-se na falta que faz àqueles que não entenderam que até o útil tem que ser belo e a beleza do presente tem os parâmetros da compreensão do passado.

Como defende José Mattoso, “(...) o que interessa não é gostar da História mas estar convencido que sem ela não se pode compreender o mundo em que vivemos (...). É a História que nos habitua a descobrir a relatividade das coisas, das ideias, das crenças e das doutrinas, e a detectar por que razão, sob aparências diferentes, se voltam a repetir situações análogas, se reproduz a busca de soluções parecidas ou se verificam evoluções paralelas. O historiador está sempre a descobrir no passado longínquo e recente o mesmo e o outro, a identidade e a variância, a repetição e a inovação (...)” (MATTOSO, 1999, p.14-17).

Para os mais cépticos e resistentes será conveniente partilhar os argumentos da vivência científica e didáctica. Esta demonstra que o conhecimento do passado é um substituto da experiência; é um alargamento da experiência vivida; é uma introdução ao possível, ao provável e ao humano. Este sentido deve ajudar a saber ouvir os outros, a agradecer a partilha da experiência, a compreender que há outros valores, a evitar um sentido unívoco da vida, a garantir uma maior disponibilidade que evite o permanente atrito entre gerações. A História pode ajudar a uma melhor convivência entre as diferentes épocas da família.

Mas a História permite também reviver o passado encontrando pontos de referência que diminuam a angústia e a incerteza do presente. O quadro de referência que a história dos homens fornece, minimiza a importância dos nossos problemas, subalterniza aquilo que nos parece essencial, evidencia as permanências naquilo que muda, garante estabilidade e racionalidade nas decisões. A paz de espírito pode ser uma das utilidades do conhecimento do passado porque transforma o presente no seu espaço de experiência e concebe o futuro como um horizonte de expectativa.

Num outro sentido, a intervenção social alimenta-se do conhecimento da identidade nacional. É a História que nos fornece as origens, as genealogias, as ligações, as persistências. É ela que nos legitima as boas causas e denuncia as más experiências. É ela que permite um conhecimento mais realista e racional do presente pela compreensão das raízes do passado. Cercear o acesso a esse conhecimento é transformar humanos em autómatos, é transformar cidadãos em plebe. A irreverência consciente passa pela compreensão da nossa identidade e esta passa pelo papel da História na nossa formação. É o conhecimento do passado que garante o sucesso do exercício da cidadania.

Mas o passado é ainda o refúgio para a fugacidade do presente. Só nesse esconderijo cultural poderemos ter a liberdade de sentir a nostalgia, de dar asas ao sonho, de ter espaço para a certeza, de sermos condescendentes. As alterações

políticas poderão ter a nossa simpatia ou o nosso desprezo; as alterações económicas poderão merecer a nossa condescendência; a vida social poderá levar-nos até à nostalgia; a cultura, a arte e as mentalidades serão o nosso trampolim para o sonho.

Para este novo enfoque, a especificidade das diferentes temáticas devem merecer uma leitura transversal que ultrapasse a mera reprodução dos programas ou das interpretações dos autores de manuais. Urge encontrar temáticas unificadoras que privilegiem uma visão prospectiva tanto na leccionação como depois na avaliação formativa ou global. Alguns exemplos explicitarão este tipo de abordagem: os momentos de guerra e de paz na História; os períodos de maior intercâmbio civilizacional; a superação do isolamento nas diferentes épocas; o papel da religião na evolução histórica; a identificação dos momentos de solidariedade nacional ou internacional; as épocas de maior criatividade cultural, artística e científica; ou ainda, o exercício da cidadania nas diferentes épocas históricas. Olhando assim para os conteúdos programáticos, ou de forma similar, a História passaria a ter um sentido relacional, utilitário e prospectivo. Com perspectivas menos situadas cronologicamente, com relações mais ricas, com temáticas mais potenciadoras da participação dos alunos, garantir-se-ia, estou convencido, uma motivação acrescida para os refractários à História. A variedade dos recursos, das estratégias, das avaliações tornar-se-ia menos inacessível. A História poderia cumprir melhor, pela empatia, o seu papel.

BIBLIOGRAFIA

MATTOSO, José (1999). *A Função Social da História no Mundo de Hoje*. Lisboa, A.P.H..

MONIOT, Henri (1993). *Didactique de l'Histoire*. Paris, Éditions Nathan.

PAIS, José Machado (1999). *Consciência Histórica e Identidade - Os Jovens Portugueses num contexto europeu*. Oeiras, Celta Editora/S.E.J..

UNESCO. International Commission on Education for the twenty-first century (1996). *Educação: um tesouro a descobrir*. Tradução de José Carlos Eufrazio. Porto, Edições ASA.

Language Games in *Alice's Adventures in Wonderland* Or:

How language operates in Carroll's text to produce nonsensical meanings in common-sense references

Márcia Lemos

Faculdade de Letras
Universidade do Porto

Uttering a word is like striking a note on the
keyboard of the imagination.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*

Though more than one century has elapsed, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) still enchants new generations of young and older readers alike. Among many other reasons, the endurance of Carroll's tale may be explained by its particular work on language and the kaleidoscope of effects, meanings, and games that it produces, thereby creating a remarkable literary work. The same fascination over language was shared by the Modernists of the twentieth century, especially James Joyce to whom we shall return later.

Victorianism was a period of revolution in language. The Education Acts, passed a few years after Carroll's text was published, placed their emphasis on 'correct English' and the three Rs (reading, writing and arithmetic), but in London, for example, the working classes became more and more isolated in their own speech which came to be termed Cockney. This peculiar speech began to draw the attention of many Victorian writers who try to render it in their texts.

In *Alice's Adventures in Wonderland*, Carroll doesn't make any use of Cockney; Alice doesn't come from a working class *milieu*, and the presence of the pack of cards clearly sets the scenery for the role playing of an upper class (cf. Rother 1984: 90). Nevertheless, the language in *Wonderland* bears a close resemblance to the "love of

nuance, rhythm, word-play, and innovation” that defined Cockney and justified its constant rule-breaking (McCrum *et alii* 2002: 300).

As a Victorian writer, Carroll was, together with Edward Lear (1812-1888), responsible for the development of an innovative and intelligent literature for children. Both authors interrogated the potentialities of the English language, and, at the same time, they changed the perception of Victorians by understanding that children were more than just adults to be and by trying to see the world through their young eyes (cf. Sanders 2005 [1994]: 606).

The aim of this essay is to reflect on language, language-games and the shady boundaries between sense and nonsense in *Alice’s Adventures in Wonderland*. I will start by defining the concept of “language-game”, as it is presented by Ludwig Wittgenstein¹ in his *Philosophical Investigations*, and then proceed by selecting and analysing different sections of Carroll’s text.

Wittgenstein argued that language and life are intrinsically intertwined and that, as part of life, language works in a quite unproblematic way. It is only when the philosophers try to detach language from its use, in context, and drive it into a metaphysical environment, from which all contextual signs are excluded, that the problems arise:

When philosophers use a word – “knowledge”, “being”, “object”, “I”, (...) – and try to grasp the *essence* of the thing, one must ask oneself: is the word ever actually used in this way in the language-game which is its original home?
What we do is to bring words back from their metaphysical to their everyday use.
(Wittgenstein 1963: 48e)

The previous quotation introduces the concept of ‘language-game’. As we shall see, Wittgenstein understands it in a broad sense:

We can (...) think of the whole process of using words as one of those games by means of which children learn their native language. I will call these games ‘language-games’ and will sometimes speak of a primitive language as a language-game. I shall call the whole, consisting of language and the actions into which it is woven, the ‘language-game’. (Wittgenstein 1963: 5e)

Thus, the concept of ‘language-game’ comprises every feature of language in actual use. Several examples of language in context can be found in an extensive list provided by Wittgenstein:

¹ Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Austrian-British philosopher, is also known by his other major work: *Tractatus Logico-Philosophicus*.

- Giving orders, and obeying them
- Describing the appearance of an object, or giving its measurements
- Constructing an object from a description (a drawing)
- Reporting an event
- Speculating about an event
- Forming and testing a hypothesis
- Presenting the results of an experiment in tables and diagrams
- Making up a story; and reading it
- Play-acting
- Singing catches
- Guessing riddles
- Making a joke; telling it
- Solving-problems in practical arithmetic
- Translating from one language into another
- Asking, thanking, cursing, greeting, praying

(Wittgenstein 1963: 11e-12e)

Language-games are not fixed. When they become obsolete, that is when they cease to represent language in use, they disappear and new ones arise.

Wittgenstein's association between language and games should not be surprising. After all, both games and language function according to rules recognised by the players/speakers. Yet, as the author underlines, nothing should stop a restless player or an imaginative speaker or an inventive writer from neglecting, partially altering or completely subverting those rules. It is part of the game! It is what happens, for instance, in the unruly croquet match described in Carroll's text. As Marina Yaguello brilliantly observes:

Everybody has the right to create a world of sense and nonsense. It is precisely the violation of syntactical and semantic rules that gives rise to poetry (...). Linguistic competence includes both the observance of rules and the ability to subvert them. Nothing should keep one from speaking of green ideas full of insomnia sleeping furiously. (Yaguello 1991: 134, my translation)²

Equally important is Wittgenstein insight on grammar and its descriptive nature:

Grammar does not tell us how language must be constructed in order to fulfil its purpose, in order to have such-and-such an effect on human beings. It only describes and in no way explains the use of signs.

When I say that the orders "Bring me sugar" and "Bring me milk" make sense, but not the combination "Milk me sugar", that does not mean that the utterance of this combination of words has no effect. And if its effect is that the other person stares at me and gapes, I don't on that account call it the order to stare and gape, even if that was precisely the effect that I wanted to produce. (Wittgenstein 1963: 138e, my emphasis)

² "Toda a gente tem o direito de criar um universo de sentido e de sem-sentido. É justamente a violação das regras da sintaxe e da semântica que dá origem à poesia (...). A competência linguística tanto comporta o respeito pelas regras como a aptidão para as violar. Nada nos impede de falar de ideias verdes cheias de insónias que dormem furiosamente."

This is what happens continuously in Carroll's text. Alice is usually the one who stares and gapes while all the other creatures seem perfectly at ease in that linguistic nonsensical wonderland. The dream context creates an alternative reality in which common sense references are constantly challenged and figurative meanings are often taken literally, producing ludicrous situations and funny altercations between Alice and the many creatures she encounters. Indeed, as Jacqueline Flescher points out, in "The Language of Nonsense in *Alice*", "Conversation, or more precisely, argument, is the essential vehicle of nonsense in *Alice*, but it is a conversation of an unusual kind" (Flescher 1969: 137).

An example of quite an unusual conversation is certainly to be found in "The Mad Tea-Party" episode. Four characters intervene: Alice, the Hatter, the March Hare and the Dormouse, who is mostly asleep. The main topic of conversation, and misinterpretation, is 'time':

Alice had been looking over his shoulder with some curiosity, 'What a funny watch!' she remarked. 'It tells the day of the month and doesn't tell what o'clock it is!'

'Why should it?' muttered the Hatter. 'Does *your* watch tell you what year it is?'

'Of course not,' Alice replied very readily: 'but that's because it stays in the same year for such a long time together.'

'Which is just the case with *mine*,' said the Hatter.

Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no meaning in it, and yet it was certainly English. 'I don't quite understand,' she said, as politely as she could.

'The Dormouse is asleep again,' said the Hatter, and he poured a little hot tea upon its nose. (AAW 72)

Alice associates English with "coherence and meaningful language" (Flescher 1969: 135), but the Hatter's reply, though uttered in English, appears to be nonsensical. The truth is that she ignores an important fact: it is always six o'clock at the March Hare house. In consequence, a regular clock is worthless, but, though the information is different, the function of the object remains the same: to indicate time. Despite Alice's bewilderment and the Hatter's attempt to change the subject, misinterpretations over the concept of time proceed:

'Have you guessed the riddle yet?' the Hatter said, turning to Alice again.

'No, I give it up,' Alice replied: 'what's the answer?'

'I haven't the slightest idea,' said the Hatter.

'Nor I,' said the March Hare.

Alice sighed wearily. 'I think you might do something better with the time,' she said, 'than waste it asking riddles with no answers.'

'If you knew Time as well as I do,' said the Hatter, 'you wouldn't talk about wasting it. It's *him*.'

'I don't know what you mean,' said Alice.

'Of course you don't! the Hatter said, tossing his head contemptuously. 'I dare say you never even spoke to Time!'

'Perhaps not,' Alice cautiously replied: 'but I know I have to beat time when I learn music.'

'Ah! that accounts for it,' said the Hatter. '**He won't stand beating.** Now, if you only kept on good terms with him, he'd do almost anything you like with the clock. (AAW 73, my emphasis)

According to Alice, the language-game of "asking a riddle" is absurd and useless if the person who asks it cannot come up with a suitable answer. Yet, the Hatter feels that the effect intended was, nonetheless, achieved since the riddle intrigued Alice and made her think about it for quite a while. Besides, as far as the Hatter can see, the game rests in the very fact of asking the riddle and not so much in finding the correct response. Questions perpetuate dialogue and argument; answers, on the other hand, usually put them to an end. Alice's annoyed reply launches a new series of misinterpretations for figurative expressions, such as "wasting time" and "beat time", are taken literally by the Hatter, deflecting the conversation to the Queen's concert, his singing performance at the event, and his quarrel with Time:

'We quarrelled last March. [I]t was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing

Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!

You know the song, perhaps?'

'I've heard something like it,' said Alice.

'It goes on, you know,' the Hatter continued, 'in this way –
Up above the world you fly,
Like a tea-tray in the sky.

Twinkle, twinkle –' [...]

'Well, I'd hardly finished the first verse,' said the Hatter, 'when the Queen jumped up and bawled out, "**He's murdering the time! Off with his head!**"'

'How dreadfully savage!' exclaimed Alice.

'And ever since that,' the Hatter went on in a mournful tone, 'he won't do a thing I ask! It's always six o'clock now.' (AAW 73-74, my emphasis)

The song bears some resemblance to the original "Twinkle, twinkle, little star", which enables both Alice and the readers to recognize the reference. The rhyme is kept, but the replacement of some words (star/bat; are/at; fly/high; diamond/tea-tray) and the adaptation to the specific context of tea time seems rather odd. Furthermore, the comparison between a bat and a tea-tray is certainly unexpected, but also very imaginative. In fact, if we picture a bat gliding in the sky, it does look like a tray.

The Queen's reaction to the song is actually more bizarre than the new version of the lyrics. Lullaby songs usually aim at quite children and lull them to sleep. And sleeping represents a sort of time suspension which can be associated to death. Could this justify the Queen's wild behaviour? It's possible, but "killing time" is also a figurative expression, synonym of "wasting time". The Queen may have thought that the Hatter's

talent as a singer was not much and, that being the case, his performance became, in a metaphorical sense, a murder of time. The problem is that, in Wonderland, Time is actually a character and he shares his fellow characters tendency to take meanings literally. The Queen's accusation makes him resent the Hatter and his revenge assumes the form of a crystallization of the tea time.

Alice tries to control language, but sometimes words deceive her. That's what happens when the March Hare kindly invites her to drink more tea:

'Take some more tea,' the March Hare said to Alice, very earnestly.
'I've had nothing yet,' Alice replied in an offended tone, 'so I can't take more.'
'You mean you can't take *less*,' said the Hatter: 'it's very easy to take *more* than nothing.' (AAW 76)

Using the word 'more' generally implies that something has already happened. After all, more of nothing is still nothing. There is, however, a great difference between 'more of nothing' and 'more than nothing'. This linguistic nuance is cleverly explored by the Hatter who deconstructs Alice's world of references. As Marina Yaguello shrewdly points out:

The rules of conversation of Alice's world are constantly ridiculed and their stereotyped nature becomes evident. The courtesy formulas and the phrases destined to establishing or keeping contact are voluntarily misinterpreted. The automatisms of language have no place in Wonderland. (Yaguello 1991: 28, my translation)³

Being unable to argue with the Hatter, Alice resorts to a rather childish reply: "Nobody asked *your* opinion", she says. At this moment, Alice's honest attempt to be civil and polite is spoilt as a result of her loss of control over language.

From the Tea Party we move on to the "Mock Turtle's Story" chapter. Just before, Alice is introduced to the Queen of Hearts. That's when she utters the famous sentence: "Why, they're only a pack of cards, after all. I needn't be afraid of them!" (AAW 82). She plays croquet and meets the Duchess again. The latter seems very happy to see Alice, who blames her former bad temper on the pepper. In spite of her sympathy, Alice is very annoyed by the Duchess' fondness of morals.

Still, among all her morals, the Duchess makes a rather curious statement: "Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves" (AAW 90). This is, in

³ "As regras de conversação correntes do mundo de Alice são constantemente ridicularizadas e o seu aspecto estereotipado é evidente. As fórmulas de cortesia, as frases destinadas a estabelecer ou a manter o contacto são tomadas à letra ou voluntariamente interpretadas de esguelha. Os automatismos da linguagem não têm lugar no país das maravilhas."

fact, a very important advice given that in Carroll's text almost every paragraph contains some sort of play on words, their sounds and their multiple senses. When, following the Queen's orders, the Duchess disappears, Alice is told to go and meet the Mock Turtle to hear his story. Taken by a Gryphon, she ends up landing on a truly pun realm.

To make a pun is to exploit double meanings of a word for humorous purposes or effects. Sometimes the play is on different senses of the same word; sometimes it is on the similar sense or sound of different words. In the "Mock Turtle's Story" episode, the puns are usually of the second type, but not exclusively:

'When we were little,' the Mock Turtle went on at last, more calmly, though still sobbing a little now and then, 'we went to **school** in the sea. The master was an old Turtle – we used to call him Tortoise –'

'Why did you call him Tortoise, if he wasn't one?' Alice asked.

'We called him **Tortoise** because he **taught us**,' said the Mock Turtle angrily: 'really you are very dull!'

'You ought to be ashamed of yourself for asking such a simple question,' added the Gryphon; and then they both sat silent and looked at poor Alice, who felt ready to sink into the earth. (AAW 94-95, my emphasis)

This simple excerpt of conversation reveals effectively the two types of pun previously described. The first one revolves around the exploitation of different meanings of the word 'school'. Alice's world of references immediately leads her to think of 'school' as a place where children go everyday, hopefully to learn lots of interesting subjects guided by their teachers. Still, a turtle's home is the sea and 'school' also stands for a group of fishes or whales swimming together.

The second example explores the sound similarities between the word 'Tortoise' and the phrase 'taught us'. As far as the Mock Turtle and the Gryphon can see, following the implicit rules of sense is quite a tedious practice. They rather follow some sound reasoning of their own. If the Master Turtle taught us, then it becomes a Tortoise even though it does not belong to the terrestrial turtle family at all. The important thing is the sound resemblance between words and not their actual meanings or their accurate application to the context. Other examples of this concurrence of different semantic fields include the pairs 'lessons' / 'lessen', which can be found in this same chapter, and 'purpose' / 'porpoise', introduced in "The Lobster Quadrille" episode:

'And how many hours a day did you do lessons?' said Alice, in a hurry to change the subject.

'Ten hours the first day,' said the Mock Turtle; 'nine the next, and so on.'

'What a curious plan!' exclaimed Alice.

'That's the reason they're called **lessons**,' the Gryphon remarked: 'because they **lessen** from day to day.'

This was quite a new idea to Alice, and she thought it over a little before she made her next remark. 'Then the eleventh day must be a holiday?'
 'Of course it was,' said the Mock Turtle.
 'And how did you manage on the twelfth?' Alice went on eagerly.
 'That's enough about lessons,' the Gryphon interrupted in a very decided tone: 'tell her something about the games now.' (AAW 97, my emphasis)

The idea that lessons are named so because they lessen, that is because they become shorter, from day to day, puzzles Alice. Again, the sound resemblance between the words is taken for granted by the Gryphon and the Mock Turtle who keep following an illogical logic. Still, this time Alice is able to interrogate their logic by posing some difficult questions. Indeed, when she seems intrigued about the 12th day, they aren't able to come up with a proper explanation and therefore they simply change the subject to games and songs. Besides, talking about school is usually a dull theme for children and this also seems to apply to the creatures of Wonderland.

Changing the subject is, furthermore, a quite recurrent expedient in Carroll's text. Just as much as putting an end to the conversation by throwing in a sulky reply, as Alice had done in "The Mad Tea-Party", and as we shall see in the subsequent quote:

'If I'd been the whiting,' said Alice, whose thoughts were still running on the song, 'I'd have said to the porpoise, "Keep back, please: we don't want *you* with us!"'
 'They were obliged to have him with them,' the Mock Turtle said: 'no wise fish would go anywhere without a porpoise.'
 'Wouldn't it really?' said Alice in a tone of great surprise.
 'Of course not,' said the Mock Turtle: 'why, if a fish came to *me*, and told me he was going on a journey, I should say "With what porpoise?"'
 'Don't you mean "purpose"?' said Alice.
 'I mean what I say,' the Mock Turtle replied in an offended tone. (AAW 102)

This time, it is the Mock Turtle who ends the discussion, a bit rudely, when Alice's questions threaten to deconstruct his misuse of the word 'porpoise'. The play here lays between the common sense perspective that all journeys should have a purpose, a plan, a goal, and the existence of porpoises, small dolphins which cohabit with turtles and all sorts of fishes in the sea. Thus, though the Mock Turtle uses the word 'porpoise' – belonging to the semantic field of sea –, the implied meaning, highlighted by Alice's comment, does bring to mind the word 'purpose', thereby creating another comic situation.

Carroll's characters are always ready to play on language and they become very annoyed either when they are questioned or ignored. In the trial chapter, for example, the King gets very upset when nobody laughs at his attempt to make a pun on the word 'fit'. "It's a pun!" (AAW 121), he screams in despair.

In addition to puns, the order of words in a sentence and the processes of word formation are also pretexts to play with language in *Wonderland*. A superb example of both these techniques can be found in the Mock Turtle schooling description:

‘We had the best of educations – in fact, we went to school every day –’
 ‘I’ve been to a day-school, too,’ said Alice; ‘you needn’t be so proud as all that.’
 (AAW 96)

In the above quoted fragment, it is Alice who misapprehends the Mock Turtle’s comment about going to school everyday, by introducing the concept of day-school, which is not all the same thing. Her rather childish desire to compete with the Mock Turtle leads to a reversal in the words order and, consequently, in the words sense. The subjects taught at school are a subterfuge to further competition:

‘Ah! Then yours wasn’t a really good school,’ said the Mock Turtle in a tone of great relief. ‘Now at *ours* they had at the end of the bill, “French, music, *and washing* – extra”.’
 ‘You couldn’t have wanted it much,’ said Alice; ‘living at the bottom of the sea.’
 ‘I couldn’t afford to learn it,’ said the Mock Turtle with a sigh. ‘I only took the regular course.’
 ‘What was that?’ enquired Alice.
 ‘Reeling and Writhing, of course, to begin with,’ the Mock Turtle replied; ‘and then the different branches of Arithmetic – Ambition, Distraction, Uglification and Derision.’
 ‘I never heard of “Uglification”,’ Alice ventured to say. ‘What is it?’
 The Gryphon lifted up both its paws in surprise. ‘What! Never heard of uglifying!’ it exclaimed. ‘You know what to beautify is, I suppose?’
 ‘Yes,’ said Alice doubtfully: ‘it means – to – make – anything – prettier.’
 ‘Well, then,’ the Gryphon went on, ‘if you don’t know what to uglify is, you must be a simpleton.’ (AAW 96)

Amidst the wide range of thematic subjects presented by the Mock Turtle, some are quite conventional – ‘Arithmetic’, ‘Music’, ‘French’ –, but others are rather unexpected – ‘Ambition’, ‘Distraction’, ‘Derision’. The one that puzzles Alice the most is ‘Uglification’. We don’t need a dictionary to understand the meaning of the word. The game-like process is simple. We take a recognisable everyday word, such as ‘ugly’, and, using the rules of word formation, we turn it into a verb, ‘uglify’, or a noun, ‘uglification’. This brings us back to Wittgenstein’s comment on grammar and its descriptive nature. Indeed, grammar rules are at the mercy of creative writers, such as Carroll or Lear, who are able to challenge and subvert them, recreating language one word at the time.⁴

⁴ On grammar and the possibility to produce illogical meanings through logical forms, see also Chomsky 1972:15.

The rejection of traditional expectations of sense-making and the desire to experiment with the possibilities of language are also integral to James Joyce's work, particularly *Finnegans Wake*, his last novel. What is more, "Lewd's carol" (FW 501) is a strong presence in the wordplay of the *Wakean* text. Carroll's name and his characters are constantly introduced in the fabric of the text and it is indisputable that he was Joyce's precursor in the use of puns.

Alice's Adventures in Wonderland and *Finnegans Wake* both depict dream worlds or "dreamland[s]" (FW 615). In Joyce's case, the choice of a new language was precisely an attempt to voice the night, which, according to the author, had to be different from the language of daytime:

In writing of the night, I really could not, I felt I could not, use words in their ordinary connections. Used that way they do not express how things are in the night, in the different stages – conscious, semi-conscious, then unconscious. [W]hen morning comes of course everything will be clear again... I'll give them back their English language. (Joyce *apud* Ellmann 1982 [1959]:546)

Joyce's statement reinforces his mastery over the raw material of his work and that includes both the English language and all other languages.⁵ When questioned about the allegedly excessive use of puns and wordplays in his text, Joyce answered straightforwardly: "The Holy Apostolic Church was built on a pun. It ought to be good enough for me" (*apud* Ellmann 1982 [1959]: 546). In fact, the allusions and the puns on the bulwarks of Catholicism are common in *Finnegans Wake*: "In the beginning was the Word [...]" (John 1:1), one can read in the *Bible*; "In the beginning was the gest [...]" (FW 468) is one of the *Wakean* versions, but there are others.

The majority of the readers neither understood nor accepted the singularity of the text and their criticism was utterly ruthless. On the 14th of May 1927, *The New Statesman* published the following comment:

It [*Finnegans Wake*] should disgust. The taste which inspired it is the taste of cretinism of speech, akin to finding exhilaration in the slobberings and mouthings of an idiot. [H]ow poor, too, the sense of fun, if fun it can be called, which sustains the author through the labour of composing page after page of distorted rubbish? (*apud* Fagnoli 2001: 295-296)

The denseness and opacity of *Finnegans Wake* stems, in part, from the juxtaposition of multiple meanings in a single word, far more than the double meanings identified by Humpty Dumpty in the portmanteau word 'slithy':

⁵ More than fifty languages have been identified in *Finnegans Wake*.

'That's enough to begin with,' Humpty Dumpty interrupted: 'there are plenty of hard words there. "*Brillig*" means four o'clock in the afternoon – the time when you begin *broiling* things for dinner.'

'That'll do very well,' said Alice: 'and "*slithy*"?

'Well, "*slithy*" means "lithe and slimy". "Lithe" is the same as "active". You see it's like a portmanteau – there are two meanings paced up into one word.' (*Through the Looking-Glass* 207)

Joyce's mastery and use of different languages transformed *Finnegans Wake* in a monumental holistic riddle. The following fragment is a paradigmatic example: "**Schoen! Shoan! Shoon the Putz!**" (FW 603, my emphasis). The pronunciation of all these words – 'schoen', 'shoan', 'shoon' – draws the reader's attention to Shaun, brother of Shem, who happens to be a Postman. However, when we investigate the origins and respective meanings of the words, we realise that 'schön' means 'good' or 'pretty' in German; 'schoon' means 'clean' and 'schoen' means 'shoes' in Dutch; 'shoon' is also an English slang word for 'crazy' and, finally (if we are allowed to use this word when it comes to Joyce and *Finnegans Wake*!), among some Gipsy dialects 'shoon' means 'listen'. 'Putzen' is also a German word. It means 'to clean' (cf. McHugh 1991: 603). How can we interpret this linguistic riddle? Is Shaun good, pretty, clean or crazy? Does he need to clean his shoes? He is a Postman; he does walk a lot. Should we listen to him or should he listen to someone else? More important than answering these questions is to appreciate the richness of words and the immense variety of combinations that they produce in a constant recreation of language.

A line in *Finnegans Wake* says that "Though Wonderlawn's lost us for ever. Alis alas, she broke the glass" (FW 270). Indeed, when Alice woke up, Wonderland ceased to exist. Still, a new adventure was to come in *Through the Looking-Glass* and many others after that. Reading is likewise a constant adventure and reading Carroll and Joyce, in particular, means to face countless linguistic challenges. These challenges are what make both authors and both texts truly memorable.

Works Cited

CARROLL, Lewis (1993) [1896]. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, London, Wordsworth Classics.

CHOMSKY, Noam (1972). *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton.

ELLMANN, Richard (1982) [1959]. *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press.

FARGNOLI, Nicholas (ed.) (2003) [2001]. *James Joyce – A Literary Reference*, New York, Carroll & Graf.

FLESCHER, Jacqueline (1969). “The Language of Nonsense in *Alice*”, in *Yale French Studies*, No. 43, The Child’s Part, 128-144, URL: <http://www.jstor.org/stable/2929641>, accessed on April 24 2009.

MCHUGH, Roland (1991) [1980]. *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

MCRUM, Robert *et alii* (2002). *The Story of English*, London, Faber and Faber.

JOYCE, James (2000) [1939]. *Finnegans Wake*, London, Penguin Classics.

ROTHER, Carole (1984). “Lewis Carroll’s Lesson: Coping with Fears of Personal Destruction”, in *Pacific Coast Philology*, Vol. 19, No. ½ (Nov. 1984), 89-94, URL: <http://www.jstor.org/stable/1316586>, accessed on April 24 2009.

SANDERS, Andrew (2005) [1994]. *História da Literatura Inglesa*, trad. Jaime Araújo, Lisboa, Editorial Verbo.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1963). *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, transl. G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell.

YAGUELLO, Marina (1991). *Alice no País da Linguagem. Para compreender a Linguística*, trad. Maria José Figueiredo, Lisboa, Editorial Estampa.

A dimensão especulativa da prática artística

Patrícia Azevedo Santos

Faculdade de Belas Artes

Universidade do Porto

Todos os artistas são parecidos. Sonham em fazer algo que é mais social, mais colaborativo, e mais real do que a arte.

Dan Graham

Foi com o intuito de redireccionar os conteúdos apreendidos durante uma formação académica em Pintura que, pressupondo uma prática profundamente voltada para si mesma, se revelaram muitas vezes frustrantes e insatisfatórios, que parti para um Mestrado em Arte para o Espaço Público e para este projecto de investigação que, no contexto deste ensaio, aqui será apresentado e revisitado⁶. Esta nova prática artística teria agora que se confrontar e ser confrontada com uma realidade completamente distinta da anterior, contaminada e condicionadora da prática artística, mas, ainda assim, simultaneamente inquietante e fascinante.

No espaço público não dispomos da autonomia criativa que o contexto museológico proporciona (ou, em última instância, não nas mesmas condições), nem do seu omnipresente poder de legitimação. Assim, como alerta Hal Foster (2005: 30-33) – referindo-se à ambiguidade do posicionamento desconstrutivo de algumas propostas dos anos 90 que, ao procurar reenquadrar as codificações institucionais e a legitimidade do museu, acabaram por transformar a instituição num local mais hermético e narcisista, em vez de mais aberto e público –, uma pretensa pureza moral da crítica não deverá ser usada nem como elemento de imunidade, nem como uma forma de álibi e o estatuto social de que a arte goza não deverá não deverá servir como subterfúgio para uma prática de alheamento, nem constituir-se como um instrumento de poder exercido, neste novo contexto, sobre aqueles que porventura poderão ter menos ferramentas críticas para receber ou compreender o trabalho e menor disponibilidade para o trabalho artístico, ou seja, que nunca terão recebido

⁶ Os conteúdos deste ensaio integram parte da Dissertação de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, intitulada «A dimensão especulativa da prática artística: a partir do caso de estudo do Bairro da Marinha de Silvalde», concluída em Outubro de 2009 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

educação artística. Poderá então esta prática artística, uma vez que decide, deliberadamente, abandonar o museu/galeria como lugar de produção e recepção primeiras, afirmar-se como prática para/no ou a partir do espaço público e desvincular-se de um relativo isolamento produtivo e crítico que continua a manter? Poderá partir para esta partilha sem que para isso tenha, necessariamente, que renunciar a uma autonomia artística e a uma densidade conceptual e estética que parecem ameaçadas pelas condicionantes subjacentes ao espaço público, distintas das do espaço museológico?

Para esta arte “extramuseológica”⁷, como lhe chamou Arthur Danto (1998: 183), a questão da alteridade terá sido peremptória para o desenvolvimento de alguma da prática artística que se assume agora com características próximas às das ciências sociais, nomeadamente, a antropologia enquanto ciência que tem a cultura como objecto e cujo campo expandido de referências não poderia deixar de fascinar, dado o seu carácter interdisciplinar e contextual, os artistas da actual condição *pós-medium* da arte. Assim, especialmente a partir da década de 60⁸, verifica-se um interesse sem precedentes pelo quotidiano, um impulso em direcção ao espaço público, que confrontou a produção e a recepção artísticas com uma realidade completamente diferente daquela à qual os artistas vinham sendo habituados no interior dos contextos museológicos e implicou que os artistas que trabalham agora neste novo contexto adoptassem posicionamentos operativos, processuais, metodológicos e até mesmo éticos que exigem a negociação de uma miríade de tensões impostas por fronteiras sociais, políticas, culturais (de classe, de género, sexuais, raciais, etc.) que são actualmente objecto de um questionamento crítico aprofundado.

Estas tensões podem apresentar-se como entraves à produção/recepção do trabalho artístico, há que, na melhor das hipóteses, definir as estratégias metodológicas e os níveis de actuação e de envolvimento quando se sabe (partindo do princípio que se sabe) que os processos pelos quais os decidimos “fazer arte” poderão, de alguma forma, legitimar algumas destas tensões em oposição a outras e, podendo operar a níveis mais ou menos subtis, a representação de uma determinada

⁷ Tradução pessoal da expressão «extramuseal art», enunciada, numa discussão acerca desta problemática, por Arthur C. Danto em «Museums and the Thirsting Millions», in Danto, Arthur Coleman, «After The End Of Art: Contemporary Art And The Pale Of History», Princeton: Princeton University Press, 1998, p.183.

⁸ Altura em que a problemática do museu se amplifica, face ao crescente número de práticas e discursos de subversão e de hibridação que põem em causa uma concepção de museu fechada, hierárquica e elitista. Foi também nesta década que as desigualdades sociopolíticas, fruto de atitudes institucionalizadas sobre questões identitárias, de género, de raça e classe, explodiram em debates, manifestações e violência e a arte alia-se agora, fora da moldura e do pedestal, a manifestações, movimentos e associações activistas, instaurando definitivamente um tipo de prática permeável e híbrida, que dissolve activismo social e estético.

realidade poderá ser mais ou menos *marcada*, mais ou menos comprometida, mais ou menos eficaz ou, se quisermos, sustentável.

No entanto, esta relação representacional artista-contexto tem sempre algo a si associado de implicitamente hierárquico (ou autoritário) pois a troca nunca é orgânica, o artista é sempre diferenciado, em última instância, culturalmente diferenciado. Não obstante, não deveremos ignorar a questão; trata-se de assumir a responsabilidade pelas consequências da diferença e encarar a questão da autoridade/hierarquia não com o intuito de a resolver, mas de a encarar como um dos desafios que se colocam à prática artística neste contexto.

Muitos artistas que trabalharam no ou a partir do espaço público ignoraram, de forma mais ou menos consciente, estas dificuldades de relacionamento. Mais recentemente, e porque hoje, com os ensinamentos do passado, este autismo terá deixado de fazer sentido, são também muitos os artistas que exploram estratégias metodológicas que anseiam ultrapassar estas dificuldades (embora tal horizonte se afigure porventura intransponível). Práticas artísticas que adoptam formalizações efémeras ou subtis, que se confundem com/na paisagem urbana e/ou que convocam as pessoas do lugar para participar no *fazer* do trabalho artístico, poderão ser algumas hipóteses metodológicas de abordagem e de pensamento das contingências que se apresentam à produção e à recepção da prática artística no espaço público: a questão da legitimação da obra (ou da sua ausência), a questão da autonomia da obra e da liberdade do artista, as dificuldades de leitura da obra, o problema da imposição da obra, o problema da identificação público/obra, o problema da representação, são algumas delas. Por vezes, talvez por estarem demasiado concentradas nestas questões, algumas práticas acabam por negligenciar o impacto estético e a densidade conceptual do trabalho, ao concentrarem-se prioritariamente nos processos, intenções e efeitos da (sua) prática; cedendo (porventura demasiado) a pressões (ou preocupações) de ordem ética⁹. É impreterível um reequacionamento da prática artística para, com, no ou a partir do espaço público, mediante o qual os constrangimentos sejam menos tomados como obstáculos à produção artística, mas sim como parte fundamental dos momentos de concepção e recepção (antes e depois) do trabalho artístico; um

⁹ Para um maior aprofundamento acerca da discussão em torno das dificuldades de relacionamento entre a estética e a ética ver: Claire Bishop *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in *Artforum International*, New York, February, 2006, nº 6, pp.179-185 e Grant Kester, «Another Turn» [em resposta ao artigo de Bishop] in *Artforum International*, New York, May 2006, nº 8

reposicionamento perante as convenções pré-estabelecidas de “público da/para a arte”, neste novo contexto, que ensaie a hipótese de uma viragem epistemológica.

Se este confronto é já difícil apenas por se estar fora do contexto museológico, as coisas complicam-se ainda mais quando este novo contexto é socialmente segregado e negar que o desafio que um contexto com as especificidades e as tensões como as do Bairro da Marinha de Silvalde, situado na zona periférica a sul da cidade de Espinho (Aveiro), apresentava ao desenvolvimento de uma prática artística, não me teria, numa fase embrionária, entusiasmado, poderia porventura afastar o fantasma da acusação oportunista, no entanto, traria, em seu lugar, o da hipocrisia, por isso não o vou negar. Eis que surgem as primeiras inquietações da investigação: qual a motivação em desenvolver uma prática artística a partir de um lugar marcado pelo abandono social e pela segregação espacial? Qual a mobilização, enquanto artista, para trabalhar num contexto à partida completamente adverso para o desenvolvimento de uma prática artística, cujas questões não são de todo as da arte? E, porventura a pergunta mais incómoda, poderia este “quadro pitoresco” apresentar-se como sedutor?



Porquê aqui?

1 Patrícia Azevedo
Santos, Bairro da Marinha
de Silvalde, Espinho,
2009. Documentação do
projecto; fotografia digita e
dactilografia mecânica
sobre papel; 15x21 cm.

Mesmo num contexto sujeito a este tipo de tensões, num contexto ou numa comunidade cuja unidade enquanto tal é, ela mesma, fruto de processos contingentes de identificação, e mesmo que aquelas se apresentem como um problema para a produção e recepção artísticas, tais tensões podem, subversiva e, diria mesmo, perversamente (ainda que de forma mais ou menos inconsciente) constituir-se como algo bastante sedutor para o artista e a sua relação com este novo contexto de actuação – económica, social e culturalmente diferenciado de um contexto expositivo, digamos, convencional (museu, galeria, praça, jardim) -, poderá não passar, ou vir a tornar-se, como nos alerta Hal Foster (2005: 24), numa fetichização (do desejo) de autenticidade: «uma prática ideal poderá ser projectada no campo do outro», o que poderá constituir-se como um problema não só metodológico, mas também ético. Um problema que poderá mesmo ser irresolúvel: se, por um lado, o artista não pertence ao contexto, não poderá ter senão uma visão imaginada e distante do “problema” (chegando a ser acusado ora de oportunismo, ora de moralismo), por outro, se pertence, é acusado de não possuir o distanciamento crítico necessário. Digamos que uma abordagem válida e possível a este problema poderá passar, porventura, pelas opções metodológicas que são tomadas, pelo posicionamento, enquanto artista, e será necessário tomar consciência desta antinomia, assumindo-a e aceitando-a como ela é: porventura irresolúvel, porventura um lugar impossível.

Uma das respostas possíveis a este desafio poderá, porventura, passar pelo desenvolvimento de uma metodologia que envolva processos colaborativos, na integração e na negociação, mediante as quais o artista propõe que a audiência, público, grupo sejam menos tomados como meros objectos de problematização e mais como participantes, mais ou menos activos, de um processo colectivo, ou seja, o artista, de alguma forma, propõe às pessoas – que se tornam observadores-participantes – que façam parte do processo do próprio *fazer* artístico.

Numa prática artística socialmente colaborativa a validade ou a pertinência artística poderá não residir num suposto “objecto artístico”, enquanto um fim em si mesmo, mas sim no *processo*. O artista surge como organizador-cooperador de uma situação na qual os participantes envolvidos investem tempo e energia num processo que se traduz num investimento em trabalho colectivo que poderá, porventura, proporcionar um certo sentido de *identificação* dos que nela participam, as pessoas, com o trabalho, não uma identificação mimética ou icónica, cuja validade seria questionável, mas através e pelo reconhecimento do *seu* próprio trabalho

(investimento ou contributo) na criação ou no tornar-se “o” próprio_trabalho (cf. Kwon, 2004: 96) e, desta forma quem sabe, encontrar o apaziguamento¹⁰ da inquietação suscitada pelo problema da clarificação visual do trabalho artístico e da identificação público/obra, i.e., o problema da (in)compreensão.

A colaboração surge, assim, nos pressupostos desta investigação, como uma hipótese/aproximação metodológica porventura capaz de lidar com alguns dos problemas que se colocam à produção/recepção da prática artística quando se actua num contexto social e politicamente tenso como o do Bairro da Marinha de Silvalde, mas, principalmente, poderá apresentar-se como um meio possível e potencialmente capaz de problematizar questões sociopolíticas relevantes, mediante um processo de experimentação social deliberado que as possam desmontar, abrindo novos caminhos críticos e construtivos.

No entanto, dever-se-á esclarecer, não se pretende demonstrar que existirá um método privilegiado para trabalhar num contexto social problemático, trata-se, sobretudo, de apresentar um processo no qual se experimentou um conjunto de ferramentas provisórias, com objectivos concretos, que estão, necessariamente, em aberto. O desafio que a opção por uma metodologia colaborativa coloca à prática artística não deverá ser subestimado, porém, não deverá, na mesma medida, pressupor que tal escolha possa por si só legitimar o trabalho. Foi tomada a opção, ponderadamente consciente, por uma prática colaborativa, num contexto não-artístico, com pessoas não-especializadas nem tão pouco familiarizadas com a arte. Apostar num processo colaborativo é um risco. Grant Kester (2004: 8) apresenta-nos este risco sob forma de uma pergunta: o que significará para o artista abdicar da segurança da expressão pessoal e individual pelo risco do comprometimento intersubjectivo? Diria que terá que saber equilibrar (e manter, ainda que em constante tensão) esta antinomia entre o individual e o colectivo, entre a autonomia artística e a heteronomia implicada num projecto colaborativo.

Estes foram alguns dos reptos e inquietações que articularam um modelo de investigação, assente numa relação de reciprocidade entre o método e as especificidades do objecto de estudo, que procurou debater o potencial especulativo de uma prática artística (e que apenas isso pretende ser: artística) num contexto socialmente tenso, pensada como uma acção colectiva e efémera sobre uma paisagem urbana, social, política e humana, em função da qual é articulada e à qual recorre, afectando (ainda que tacitamente) o seu tecido.

¹⁰ Refiro-me a um apaziguamento pessoal, do artista, ao qual este problema da clarificação visual do trabalho artístico possa suscitar inquietações de ordem metodológica.

Partindo de uma ideia de espaço público enquanto espaço específico de ocupações comuns, que se constrói através de um processo que institui o que dele faz parte e do que dele está excluído e embora não ambicionando assinalar qualquer fim, mas tão-somente propor um conjunto de aproximações ao problema, esta investigação procurou perceber de que forma poderia a prática artística constituir-se como possibilidade de questionamento crítico acerca destes processos políticos de construção do espaço. As dimensões simbólica e performativa surgem como o eixo organizador da prática, na qual a ficção, enquanto instrumento de produção de experiências ou realidades imaginadas, é tomada como a construção representacional a partir da qual se poderá configurar e estruturar o alicerce simbólico da acção e onde a noção de trabalho colectivo e colaborativo com vista a um fim fictício (e improdutivo) torna-se parte indissociável dessa dimensão metafórica. Poderá a prática artística, na criação de uma ficção enquanto exercício de subversão simbólica do real, ser capaz de produzir formas de reconfiguração da experiência? Poderá, desta forma, e embora não ambicionando transformar efectivamente o meio em que actua (o real), apelar a uma certa ideia de transformação, a uma capacidade de transformar?

A ideia de especulação na prática artística aproximar-se-á do sentido de uma formulação de hipóteses que se furtam a uma lógica de remissão para o plano imediato de uma experiência concreta (i.e. com uma localização espaço-temporal definida e verificável) e de uma compatibilidade possível entre a actividade analítica e actividade imaginativa (que será, de algum modo, especulativa). Tal poderá produzir uma experiência representacional que não estará necessariamente dependente de um conjunto de regras lógicas e verificáveis na/pela experiência real, mas que poderá funcionar como um instrumento de apropriação simbólica e de manipulação do real na produção de experiências ou realidades imaginadas (cf. Gomes, 2009). É certamente a isto que poderemos chamar *ficção*. [A esta ideia de especulação estará então intimamente associada uma ideia de *ficção*].

Poderemos, em última instância, admitir que todas as manifestações ou propostas artísticas são, de alguma forma, especulativas ou ficcionais. Mas acrescentaria que esta potencialidade pode ser subjugada em práticas artísticas colaborativas que tratam questões sociopolíticas e nela poderá residir o equilíbrio entre a autonomia artística e a intervenção social, entre a estética e a ética, muitas vezes tomadas como contraditórias. Ao procurarem, em primeira instância, cumprir gestos exemplares e transformar efectivamente o real, as práticas artísticas poderão perder a sua especificidade estética e limitarem-se a cumprir políticas de inserção social. Um exercício especulativo poderá ser fundamental para que a prática

permaneça nessa «tensão [irresoluta] entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo inextrincavelmente ligado à promessa de um mundo melhor por vir» (Bishop, 2006: 183).

Será fundamental perceber até que ponto é possível desenvolver uma prática significativa que possa apelar a uma dimensão simbólica, capaz de especular acerca de uma realidade que está ainda *por vir* e, acima de tudo, potenciar uma capacidade de transformar a que existe, deixando, desta forma, quem sabe, de fazer sentido apenas quando surge como simulacro de uma prática, representada documentalmente numa sala de um qualquer museu ou galeria onde volta a recuperar (muitas vezes falsamente) o carácter aurático e autista que havia esquecido, por momentos, no espaço público.

Na prática...

A ideia era minimal: simular o desaparecimento da antiga fábrica Brandão Gomes & C.^a, uma antiga fábrica da indústria conserveira, situada à entrada do Bairro da Marinha de Silvalde, tendo, outrora, desempenhado um papel determinante para o desenvolvimento da cidade de Espinho e, até ao seu encerramento, nos anos 80, constituído a principal fonte de emprego dos moradores do Bairro. Um desaparecimento simbólico. Uma ilusão encenada, proporcionada pela imagem-vídeo. Apenas nela ou através dela a fábrica desapareceria de facto.

Ao levar a cabo um deslocamento contextual de um acto banal: na instauração de um conflito entre acção e contexto (“varrer um descampado de 7000 m²”), procurou-se, numa mesma sequência performativa, articular uma acção vulgar e rotineira com um gesto especulativo e simbólico: “varrer para fazer desaparecer a fábrica”.



onde? descampado a poente da fábrica

o quê? desapareição da fábrica

quando? num dia sem vento

como? uma nuvem de pó produzida pela
acção* de varrer, levada a cabo por um
conjunto de pessoas que avançam em linha
em direcção ao mar

porquê? interessa + o conhecimento de
como a coisa é feita e - o conhecimento
de como é concebida

*colectiva

2. Patrícia Azevedo Santos, antiga Fábrica Brandão Gomes, 2009. Documentação do projecto; Fotografia digital e dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

A acção de *apagar* enquanto gesto de apropriação simbólica (ou gesto simbólico de apropriação) não é de toda nova; lembremo-nos, por exemplo, de Robert Rauschenberg quando apagou o desenho que pediu a De Kooning especificamente para esse propósito, em 1953: o gesto que apaga o gesto, produzindo um novo significado ao anular outro, jogando nessa ambiguidade entre destruição e construção. Poderemos também evocar - numa dimensão porventura mais simbólica do que o gesto de Rauschenberg e mais irónica do que este projecto - o gesto provocativo de Joseph Beuys quando propôs, em 1964, acrescentar 5 centímetros ao Muro de Berlim.

Neste contexto, esta acção de apagar, foi pensada como um gesto que não ambiciona *transformar o real* mas que é articulado e comunicado como se tal fosse possível. Pensado na sua potência latente, este gesto diz respeito à sua capacidade de propor um possível, um *por vir*. A acção é, na verdade, um gesto *inútil* e improdutivo, uma inacção, porque não produz nada *verdadeiramente* para além da experiência (essa sim real) do encontro entre as pessoas que nela participaram (os moradores do Bairro) e porque nunca se chega a cumprir verdadeiramente o objectivo declarado da acção: o apagamento acontece apenas no plano da ilusão, da ficção, da arte, onde a aparência se dissolve na realidade. O desaparecimento – que é a premissa simbólica que alimenta, encoraja e, à primeira vista, parece justificar a acção – é fictício e aparente (pois não tem uma existência espaço-temporal verdadeira, i.e., não pode ser experienciado a partir do real, mas apenas no plano bidimensional do vídeo e da fotografia), é uma experiência voluntária do erro [mas foi, no entanto, o argumento discursivo que, paradoxalmente (ou não, afinal não é disso que se trata ter fé?), entusiasmou as pessoas a (querer) fazê-lo].

A dimensão participativa foi fundamental para projectar esta ideia de um esforço (ou investimento) colectivo com vista a um fim e a um encontro simbólicos. O objectivo passava por desenvolver uma prática artística no Bairro da Marinha que pudesse ser significante (ainda que subjectiva) para as pessoas que vivem (n)o Bairro: ao proporcionar-lhes uma experiência estética, na qual investem tempo e energia e que pudesse fomentar a sua capacidade de transformar, ainda que esta experiência se configure mediante uma representação figurativa ficcional - que não terá em nenhum momento existência real e será até mesmo absurda para além do sentido artístico: o desaparecimento ilusório da emblemática Fábrica Brandão Gomes & C.^a.

Ao longo de todo o processo constatei que, apesar de se referir a uma realidade concreta, profundamente localizada, a metáfora do desaparecimento da

fábrica permitia, de alguma forma, que qualquer pessoa a compreendesse. Embora inverosímil e enigmática, a clareza da ideia terá, porventura, fomentado a sua aceitação e o envolvimento participativo por parte das pessoas que não faziam parte do circuito artístico. Imagens simples permitiam, creio, que fosse possível comunicar o trabalho sem que um discurso teórico ou uma interpretação retórica mais complexos fossem necessários. O potencial e o objectivo estéticos – um vídeo que regista uma nuvem de pó a esbater lentamente a imagem de uma monstruosa edificação, como uma tempestade de pó – funcionaram, suspeito, como uma espécie de caixa de ressonância que terá, porventura, permitido comunicar o projecto sem que este desse origem, de resto, a celeumas por parte das instituições envolvidas.

Foram pedidas duas colaborações específicas: a dos funcionários da manutenção



3. *Haboob*, tempestade de pó na cidade de Khartoum, Sudão, Abril 2007. [Fotografia: Erich A Ball, extraída de: <<http://www.flickr.com/photos/norfolkabroad/481131290/sizes/o/in/set-72157604173489213/>> em: 20/04/2009.]

urbana camarária, que, praticamente na sua totalidade são, afinal, moradores da Marinha (uma forma de a instituição equilibrar os níveis elevados de desemprego), e foi feita uma proposta de colaboração a três grupos de mulheres, moradoras da Marinha, com os quais trabalha a Associação de Desenvolvimento do Concelho de Espinho¹¹, aos quais o projecto foi apresentado¹².

¹¹ A Associação de Desenvolvimento do Concelho de Espinho (ADCE) é uma instituição sem fins lucrativos que presta e desenvolve serviços comunitários e políticas sociais desde 1995.



A 2 de Junho de 2009 a antiga fábrica
Brandão Gomes desaparece.

Os grupos envolvidos fazem parte dos programas especiais de Rendimento Mínimo Garantido/Rendimento Social de Inserção.

#

#

#

#

¹² O enquadramento institucional destas formas de participação é consciente e premeditado. A Câmara e a ADCE foram consideradas a priori não apenas em função do seu mero potencial papel mediador, mas tendo em consideração que uma parte significativa das famílias do Bairro da Marinha subsiste graças à empregabilidade gerada pela instituição. Estas famílias provêm genericamente de duas facções existentes no Bairro: na sua génese mais remota, são famílias que subsistiram outrora da actividade piscatória, agora praticamente inexistente, e da indústria a ela associada, a conserveira, e famílias de etnia cigana.

4. Patrícia Azevedo Santos, descampado, antiga Fábrica Brandão Gomes, 2009. Documentação do projecto; fotografia digital e dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

Neste contexto, importaria mais, o conhecimento de como o projecto aconteceria, de como a coisa seria feita, e menos o conhecimento de como seria concebida. Não seria a condição do projecto enquanto “arte” que eventualmente traria significado para pessoas que nele pudessem participar [em nenhum momento o projecto teve pretensões ou objectivos pedagógicos]. Faria mais sentido a alteração dos recursos estéticos, disciplinares e académicos, ao ultrapassar as referências codificadas e estritamente artísticas, para que as pessoas envolvidas compreendessem a importância da sua colaboração no acontecer do projecto: no tornar-se possível, tangível, e não propriamente se estariam ou não a participar de um projecto artístico. Não faria sentido conceber um trabalho naquele contexto que não pudesse envolver as pessoas do lugar no seu fazer e/ou acontecer porque, desta forma, apenas para mim o projecto poderia produzir significação. Não pretendo afirmar que tal posicionamento seja menos válido ou legítimo, mas apenas, creio, que a prática manteria porventura uma dimensão hermética e auto-referencial em relação às quais, neste contexto, procurava distanciar-me.



5. Patrícia Azevedo Santos, *Desaparecimento Colectivo*, descampado, antiga fábrica Brandão Gomes, 2 de Junho de 2009. Fotografia digital.

A documentação e os momentos expositivos

Tendo em consideração que o momento expositivo primeiro do trabalho, coincide temporal e espacialmente com o momento em que ele tem lugar, a questão do papel da documentação torna-se premente: se a documentação não existe, de que forma é que o trabalho poderá (re)existir? Nada resta do que aconteceu a 2 de Junho. Não há vestígios da acção porque efémera, *desapareceu*. Serão vários os exemplos na história da performance contemporânea que provarão que é possível reviver uma acção efémera e não apenas através ou com o recurso à documentação, no entanto, neste projecto a documentação desempenha um papel que é fundamental no registo da acção e simultaneamente autónomo dele. A acção não é o ponto de partida e de chegada do trabalho, o trabalho não se esgota na acção, uma vez que, o trabalho, como um todo, é formado por quatro momentos distintos: o projecto (a idealização da acção, a mobilização dos recursos, a proposta de participação a produção); a acção em si mesma (o que aconteceu a 2 de Junho); a documentação ou o registo da acção, enquanto estratégia editorial artística escolhida, e que, por sua

vez, está relacionada com os momentos expositivos (no contexto académico e no Bairro da Marinha de Silvalde).

Outro factor que torna relevante o papel da documentação, é que a ilusão do desaparecimento da fábrica apenas se cumpre nos e através dos dispositivos visuais, artísticos: a fotografia e o vídeo, contornando uma função que seria, à partida, meramente instrumental (refiro-me à necessidade de materializar o trabalho para que possa disseminar-se no meio artístico). Desta forma, os dispositivos de registo cumprem uma dupla função: são os meios pelos quais se documenta a acção, e são também peças em si mesmas, que cumprem o objectivo simbólico e estético de toda a acção; o *desaparecimento da fábrica*.

A documentação será porventura uma forma possível, entre várias estratégias editoriais artísticas, que o trabalho encontra de se materializar no seu todo: como um produto de diferentes fases, distintas e não-hierárquicas entre si, como o resultado de um longo processo de investigação. Portanto, acção e documentação são dois momentos diferentes de um só trabalho: um é mais imediato e tópico, profundamente localizado, o outro é mais distanciado e reflexivo, e poderá disseminar-se para além do que aconteceu no lugar. Um não substitui o outro.

Para terminar deixo uma questão de fundo a considerar, ainda dentro da questão da documentação e da exposição e para a qual, creio, não saber, até hoje, responder de forma conclusiva e plenamente satisfatória: como enunciar o papel colaborativo das pessoas envolvidas?

Co-laboradores

Alexandra Marques, Ana Maganinho, Ana Moleiro, André Guedes, Andreia Silva, Andreia Leite, Ângela Mourão, António Gomes, Carla Maganinho, Carlos Egas, Carmélia Soares, Catarina Pereira, Catea Vitorino, Cátia Oliveira, Clementina Oliveira, Cristiana Duarte, Cristiana Nascimento, Dania Marques, Daniel Almeida, Deisylane Reis, Diogo Sá, Elsa Gavino, Emanuel Silva, Emília Mourão, Fábio Domingues, Fátima Branco, Fernanda Gomes, Guilherme Ngola, Hélder Ferreira, Isabel Carvalho, João Martin, Jorge Oliveira, José Rodrigues, Judite Silva, Liane Araújo, Liliana Leite, Luísa Maia, Luís Paulo, Luís Reis, Marco Mota, Maria da Glória Maia, Maria de Fátima Branco, Maria Elisabete Branco, Maria Eugénia Araújo, Maria Felismina Almeida, Maria Isabel Lima, Maria Marques, Maria Rosete Maia, Maria Salete Maia, Maria Ximenes, Mário Rodrigues, Nádia Marques, Nazaré, Nelson Coelho, Olga Sá, Patrícia Rodrigues, Pedro Pinho, Rosário Fernandes, Ruben Cunha, Sara Pinhal, Sérgio Rocha, Tânia Costa, Teresa Figueiredo, Tiago Fernandes, Tiago Silva, Vanesse Silva, Vânia Sá

6. Patrícia Azevedo Santos, lista de nomes dos co-laboradores, 2009. Dactilografia mecânica sobre papel; 15x21 cm.

Relativamente a esta questão, acredito que será essencialmente no momento em que se virem nas imagens da acção que os participantes poderão sentir-se reconhecidos como participantes activos para que o trabalho tivesse acontecido. As imagens serão um testemunho do seu trabalho. Daí que a exposição do trabalho no Bairro da Marinha de Silvalde (ainda por acontecer) seja um momento fundamental do trabalho, para que os participantes possam experimentar uma aproximação mais contemplativa e reflexiva ao trabalho no qual colaboraram [refiro-me a uma fruição do resultado visual estético do desaparecimento da fábrica através do dispositivo da imagem, menos activa que o momento concreto da participação, tendo embora em consideração que a participação pode proporcionar um tipo de fruição muito particular: a possibilidade de as pessoas vivenciarem algo que o seu quotidiano não lhes proporciona (independentemente de o perceberem ou não como experiência estética)].

Nesta importância atribuída à exposição no Bairro da Marinha de Silvalde, não está em causa um tipo de retribuição, de “dar algo em troca”, nem tão pouco de perceber o que terá mudado na vida das pessoas que participaram na acção; a prática artística procura instaurar o confronto entre o que uma vida é e o que ela *pode ser*; não a transforma, sugere possibilidades de transformação. Trata-se, sim, de perceber a forma como as pessoas se projectam a si próprias no trabalho, e do que este porventura terá significado para elas; será um momento e uma estratégia para perceber a forma como as pessoas se (re)vêem no trabalho que fizeram, no qual decidiram participar. Distinta da exposição no contexto académico e/ou artístico (o mesmo trabalho, duas formas expositivas distintas), a exposição no Bairro faz parte deste processo de trabalho que, até que esta exposição tenha lugar, continua (e quem sabe não continuará) em aberto.

BIBLIOGRAFIA

#

BISHOP, Claire (2006). “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” in *Artforum_International*, New York, February, nº 6, pp.179-185.

DANTO, Arthur Coleman (1998). “Museums and the Thirsting Millions”. In Danto, Arthur Coleman, *After The End Of Art: Contemporary Art And The Pale Of History*, Princeton: Princeton University Press, pp. 175-192.

FOSTER, Hall (2005). "O Artista como Etnógrafo" (1996), tradução de Nuno Castro. In *Marte*, Lisboa, Março, nº 1, pp. 10-40.

GOMES, Hélder Gomes (2009). "As possibilidades do possível - a ficção como experiência de realização do real". In *VOCA nº 2- Efe de Ficção*, Porto, Junhopp. 15-22.

KESTER, Grant (, 2004). *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

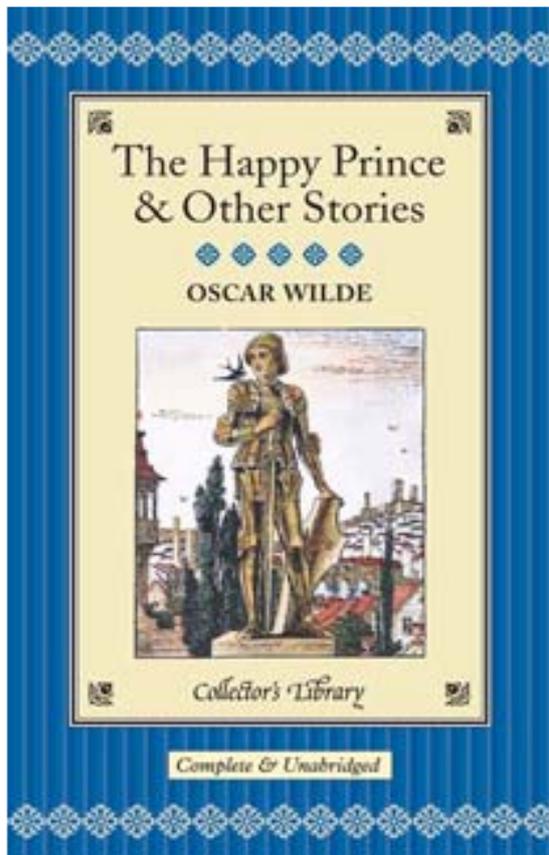
Book Reviews / Commentaries

Recensões / Comentários

The Happy Prince & Other Stories. By Oscar Wilde. Hbk,
Collector's Library

Maria Paula Môcho

Faculdade de Letras
Universidade do Porto



From all the brilliant, exceptional authors that I have read over the years, one in particular has lived on in my mind ever since my childhood: Oscar Wilde. I was no more than a child when I first read his fairy tales, which I have read over and over again, and that never fail to bring a lump to my throat.

This beautifully designed edition, in its handy size, is extremely appealing to the reader. Bound in cloth, with beautiful illustrations, gilt edges and satin ribbon marker, is not only a joy to read, but also a visual pleasure. It includes "The Happy Prince and Other Tales", "Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories" and "A House of Pomegranates" and displays all the wit, imagination and genius of the author. Published between 1888 and 1891, these beautifully written stories, intended for reading to children but with a message for adults too, cover a variety of subjects and ideas, that go from semi-comic mystery stories to fairy tales, with their themes of selfless love, generosity and sacrifice.

"The Canterville Ghost" mixes comedy with the macabre, in which the contrast between British and American cultures is emphasized. Young Virginia, the only member of the family that doesn't dismiss the ghost, tells, years later, that the ghost taught her "what Life is, what Death signifies, and why Love is stronger than both". In "The Birthday of the Infanta", the little dwarf, quite unaware of his appearance and of

the reason why the 'infanta' throws him a white rose, dies of a broken heart; in "The Nightingale and the Rose" the nightingale sacrifices his life by pressing his heart against a thorn, so that the student may give his beloved a red rose; "The Happy Prince", once confined to his ivory tower and unaware of the reality of life, gives away all his goods in vain and reaps no gratitude or understanding, except from God. "The Selfish Giant", when he realizes how selfish he has been, is rewarded with Paradise by Christ himself; "The Young King" is a tale of a poor boy that, after indulging in wealth, power and beauty, soon realizes the misery, the sacrifice and the death behind the luxury and the riches and refuses all material things.

And yet Wilde's stories are anything but depressing. They may still and will always be read with delight, thanks to his refined sense of humour, his wisdom and his craftsmanship, which make up for the sadness or the cruelty of the themes. Written with poetic intensity and filled with his brilliant wit, they combine the morality of parables with true beauty, the evil and the ugly with the noble and the beautiful.

Usually assumed as a medium to teach children appropriate behaviour, Wilde used this genre to give full expression to his philosophy of art and his satirical critique of English society. While the adult reader will see the philosophical meaning of each story, children will enjoy them as fairy tales. As Wilde explained, they were written "partly for children, and partly for those who have kept the childlike faculties of wonder and joy."

"The Happy Prince & Other Stories" is one of those books that we can read over and over again and never fails to stir emotions, no matter how old we are. To quote Wilde himself, "If one cannot enjoy reading a book over and over again, there is no use in reading it at all."



For the Loveliest Children

A book selection by Ana Teresa Magalhães & Cláudia Morais



Título: A Nova Arca de Noé: Cabem Sempre mais Cinco
 Autor: Isidro, Júlio
 Ilustrado por: Inês de Campo
 Editora: ASA
 Data de Edição: Dezembro de 2009
 P.V.P. 13,50€



Título: Contos de Grimm para Meninos Valentes
 Autor: Vieira, Alice
 Ilustrado por: Carla Nazareth
 Editora: Oficina do Livro
 Data de edição: 2009
 P.V.P. 13,50€



Título: Um Dia de Tempestade
 Autor: Butler, M. Cristina
 Ilustrado por: Tina Macnaughton
 Editora: Educação Nacional
 Data de Edição: 2009
 P.V.P. 13,80€



Título: O Pai Natal que não comia Queijo ou o Pai Natal das Memórias
 Autor: Zambujal, Isabel
 Ilustrado por: Susana Antão
 Editora: Oficina do Livro
 Data de Edição: 2009
 P.V.P. 12,50€



Título: Contos ao Vento com Demónios dentro
Autor: Parafita, Alexandre
Ilustrado por: Miguel Gabriel
Editora: Plátano Editora
Data de Edição: 2009
P.V.P. 9,95€



Título: O Meu Primeiro Miguel Torga
Autor: Mésseder, João Pedro
Editora: Dom Quixote
Data de Edição: 2009
P.V.P. 13,95€



Título: Os Óculos do Pai Natal
Autora: Cardoso, Alice
Ilustrado por: Chico
Editora: Nova Gaia
Data de Edição: 2009
P.V.P. 10,90€



Título: A que sabe a Lua?
Autor: Grejriec, Michael
Editora: Ler + Kalandraka Editora Portugal
Data de Edição: 2009
P.V.P. 14€



Título: O Pai Natal: O Mundo Mágico do Pai Natal
Autor: Green, Rod
Ilustrado por: Jon Lucas e Carol Wright
Editora: Everest
Data de Edição: 2007
P.V.P. 25,50€



Título: Escreve o Teu Livro
Autor: Kemour, Hubert Bem
Editora: Edicore
Data de Edição: 2009
P.V.P. 15,50€

O Livro da Minha Vida

Texto e Ilustrações de **Isabel Pereira Leite**

O livro da minha vida foi-me oferecido por alguém muito querido, num já longínquo Dia de Reis (longínquo, mas sempre presente), em 1985.

Os livros, para além de contarem histórias, têm, eles próprios, a sua história.



Este começou por me fazer sorrir, quando abri o embrulho e lhe vi o título, sem dúvida mais do que a propósito – os três Reis do Oriente, os três Reis Magos, aqueles que, conduzidos pela estrela que com eles “falava”, partiram ao encontro do Menino Deus para O agradecerem com as suas oferendas: ouro, incenso e mirra, presentes verdadeiramente dignos de um Rei.

Rei era o Menino nascido; o Seu reino, porém, não era deste mundo. Esta Revelação, que na sua plenitude acontece 33 anos depois, é apresentada a Gaspar, a Belchior e a Baltazar como factor determinante que os traz de longe, rumo ao lugar onde se faz luz.

Seria esta, então, a história que o livro contaria. Do autor, já eu tinha ouvido alguma coisa, embora nunca tivesse lido nada por ele escrito.

Era, assim, uma novidade escolhida a dedo para mim. Lembro-me muito bem do sereno entusiasmo com que logo me debrucei sobre a sinopse apresentada numa das badanas. Também me recordo da curiosidade que logo se apoderou de mim à menção de um quarto Rei Mago.

De facto, a referência fez soar uma qualquer campainha, num recôndito lugar da minha memória, mas nada de relevante. No presépio da minha infância não havia senão três Reis, sendo um deles negro – Gaspar.

Na tradição judaico-cristã, um quarto Rei não tinha lugar. Aliás, essa história de Reis seria mais lenda do que outra coisa; apenas S. Mateus menciona a sua existência, sem lhes atribuir nomes. Seriam três, decorrendo isso do facto de o Evangelista se referir a três oferendas. Nomes? Ao certo, o que se saberia viria da leitura de textos apócrifos, arredados de quem, por educação e formação, apenas conhecia algumas das fontes da espiritualidade ocidental, as canónicas, mais propriamente.

Assim, quando se fala de um certo Taor, que apenas partira em busca de uma guloseima e se torna, sendo o quarto Mago do Oriente, num mártir do Cristianismo, uma vez destinado, desde o início, a faltar ao encontro em Belém, a minha vontade de logo abrir o livro para abraçar a sua história foi quase irreprímível...

Mas saber esperar, sobretudo quando o que nos espera parece aliciante, é sempre bom. Há sensações que só ganham com esse aprimorar, com esse aguçar do paladar. Perante uma iguaria, o que primeiro lançamos é o olhar.

No momento próprio, chegada a altura de saciar o gosto, precisamente o quarto dos cinco sentidos, o prazer revela-se na sua pujança.

Curiosamente, só agora, escrevendo estas linhas, me dou conta da coincidência. Taor, no encaço da já referida guloseima que lhe saciaria o apuradíssimo paladar – o gosto – é a quarta personagem real. O império dos sentidos, aquele que faz de nós seus reféns, (in)voluntários prisioneiros de nós próprios e uns dos outros, continua, mais hoje, até, do que em 1985, a conduzir a História. Convocaria agora, se julgasse apropriado, exemplos até de civilizações pré-clássicas, tão convincente me parece a importância da sua imperial força.

Mas voltemos ao livro, ao tal livro que eu, ainda hoje, só empresto exclusivamente àqueles em quem confio. Infelizmente está de todo esgotada, em Portugal, a tradução que então foi feita e constituiu o nº 1 da Colecção Ficção Universal da Dom Quixote.

Com grande pena minha, é uma obra que não posso ter o gosto de oferecer a ninguém, a não ser no original francês, que tem conhecido, esse sim, edições diversas, e em várias línguas, ao longo dos anos, no seu país de origem e em muitos outros.

Há coisas que não se percebem. Talvez a mais bela obra daquele que considero, sem receio de errar, o mais aclamado escritor francês da actualidade, não é reeditada em Portugal! Porquê? Será necessário proporcionar um encontro entre os três Reis Magos e D. Quixote? Ah! É verdade! Não convém esquecer o quarto. Na realidade, sendo o último, será o primeiro, a personagem central, a que encarnará o pleno sentido da tal Revelação.

Não. Não vou entrar assim pelas páginas do livro adentro. Não é essa a minha intenção.

Assim sendo, retomo o fio à meada.



E recomeço, por exemplo, no que muito superficialmente sabia sobre os Reis do Oriente que encontraram o Menino e “enganaram” Herodes, no regresso a casa. E que sabia eu? Ao certo, passados 24 anos, estou em crer que bastante menos do que hoje admito que fosse do meu conhecimento nessa altura.

Enfim, Gaspar, o Rei negro, representa a África; Belchior, a Pérsia e Baltazar, a Arábia.

Etimologicamente, considerando o que significam estes nomes em hebraico, o primeiro, Gaspar, é “aquele que vai verificar” e oferece incenso, o que pressupõe o reconhecimento da divindade do Menino.

O segundo, Belchior, é o que, ao dirigir-se à Criança, a vê como “Rei da Luz” e Lhe oferece ouro, presente digno da realeza.

O terceiro, Baltazar, vê no Recém-nascido “o Rei que Deus apresenta” e leva-Lhe mirra, numa clara alusão à Sua imortalidade. Jesus: Rei, Sacerdote e Profeta.

Esta é, tão somente, uma das versões conhecidas sobre os três Reis do Oriente. Há outras que não são coincidentes, mas que não se afastam muito desta.

De qualquer maneira, muitos vêm na adoração dos Magos o cumprimento de uma profecia contida no Livro dos Salmos: “Os Reis de toda a Terra hão-de adorá-Lo” (Salmo 72, 11)

Convenhamos, em todo o caso, que, muito para lá da realidade, a viagem dos Reis Magos tem inspirado, ao longo dos séculos, inúmeros artistas por esse mundo fora.



Taor, recriação mítica ou não, apaixonou-nos desde a primeira linha em que se fala dele. Comovente, fascinante, é-nos revelado com ternura, candura mesmo. Taor é o eleito.

O que os quatro Reis, Magos, Sábios, Sacerdotes seguidores de Zaratrusta, enfim, o que quisermos admitir que fossem, viram no firmamento foi a estrela/cometa que anunciava o nascimento do Rei de Israel, o Messias prometido.

Foi essa ânsia, essa enorme vontade de O louvarem que os uniu e os fez partir na senda da Sagrada Família.

Já revelei que, ao contrário dos outros três, Taor falha, consecutivamente, o encontro: começa por chegar a Belém depois de José, com Maria e o Menino, ter partido para o Egípto.

Durante 33 anos, apesar disso, a sua alma luminosa vai encontrando o que os outros três Reis não encontraram.



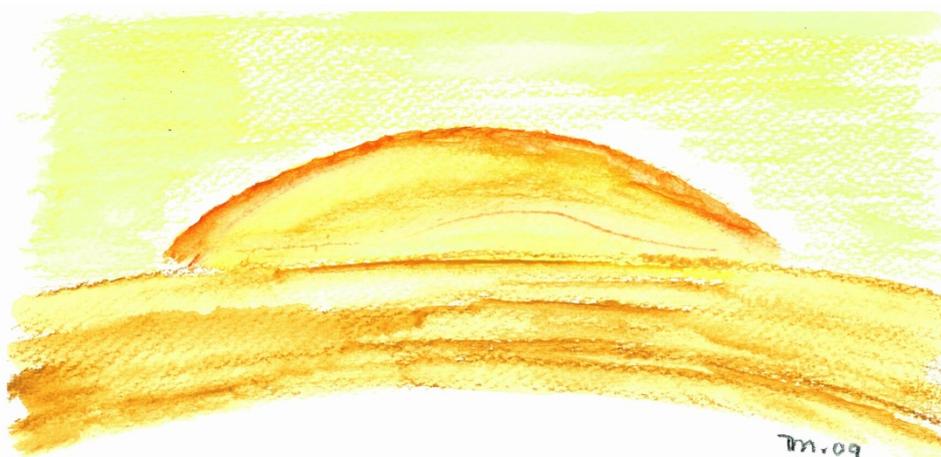
O Rei de Israel, aos pés de quem Taor tanto queria prostrar-se, escolheu “morar” no coração do quarto Rei Mago: o Amor, o verdadeiro Amor todo feito de entrega e dádiva generosa, transforma a história que este livro sublime conta num hino inesquecível.

Posso confessar que tenho esta obra “tatuada” em mim, tantas têm sido as vezes em que pego nela. De cada vez que o faço, descubro algo mais nas suas linhas, ou entre elas, e isso, sei bem, só acontece com “o eleito”.

Ah! É verdade! De que livro falo eu?

De “Gaspar, Belchior & Baltazar”, de Michel Tournier.

O livro da minha vida!



Porto, 24 de Outubro de 2009

Contos
para crianças
Stories for
Children

Na Tal Noite

Rui Zink

Universidade Nova de Lisboa

Ilustrações de Evelina Oliveira

É quase meia-noite. Dores está ali, como os outros, há mais de 36 horas. Teriam sido recambiados no dia anterior, se nesta quadra os voos não estivessem sempre cheios, com passageiros legítimos, que legitimamente vão visitar os paraísos exóticos de onde vêm os clandestinos.



Roupas coladas aos corpos há demasiadas horas. Ar gasto, recinto estreito, demasiada concentração de pulmões.

Quanta gente tentando entrar nos EUA, em plena véspera de natal. Infelizmente isso não é tolerável. Assim, embora os guardas sejam americanos, a zona do aeroporto em que se encontram os ilegais não o é.

Joe é largo como duas portas, e tão negro quanto grande e gordo. Aceitou fazer este turno porque, se ele não se voluntariasse, estaria ali outro funcionário da emigração. Um com família, doença de que não padece Joe. Que mulher casaria com um hamburguer ambulante?



Dores é açoriana. Supostamente, ia ter com o "marido". Uma história mal contada. Na verdade apenas tinha uma vaga promessa de que, na América, não lhe faltaria o que fazer – como mulher a dias, a guardar crianças, ou mesmo como cozinheira.

Dores é bonita? Vá lá saber-se. Por isso a surpreendem os olhares esquivos que de vez em quando lhe lança aquele gigante negro. Dores sabe que ele é o inimigo, que por causa dele, e de outros como ele, vai ter a vida de novo a voltar para trás. Mas que mais mal lhe pode ele fazer? Por que a olha então assim?

Joe não quer olhar para ela. É pago para ser inflexível, e sempre o foi. De certo modo até é para bem dos clandestinos. Os empregos mal chegam para os que já lá estão.

Ele cora? Não, um negro não cora. Mas sim, diz-se Dores, ele cora. Quase dá vontade de rir.

É quase meia noite, pensa Joe. Pobre gente. Ele bem que gostaria de ajudar. Mas como? Ao menos uma vez na vida. Ao menos hoje. Mas quem? Talvez aquela mulher.

Não, diz-se Joe, não posso pensar isso. É pecado. Sobretudo nesta noite é pecado. Joe sabe que por fora é feio. E pergunta: também o serei por dentro?

Dores inquieta-se: mas por que raio não pára ele de olhar?

Joe faz contas: se ela casasse com um cidadão americano já poderia entrar. E depois diz-se: olha-te ao espelho, estúpido.

Mas não precisava de ser um casamento a sério. Basta ser no papel. Esta ideia, e o aproximar da hora, levam-no a decidir-se. Uma boa acção de natal. É isso.

– **Usted quier cassar con mygô?**

Primeiro, Dores acha que não percebe.

Depois, fica horrorizada. Que nojo de homem é este? E olha-o nos olhos, com o desafio de que só uma mulher muito muito pequena é capaz, perante um homem muito muito grande. A aproveitar-se de eu ser fraca, pobre, infeliz?

Ele apenas a olha. E ela aí muda um pouco. E pensa: homens. Dores conhecidos, aí se conhece. Mas depois pensa: ao menos nesta noite, virgem santíssima, poderei confiar em alguém? E logo num homem?

– **Óquei** – diz. Uma das poucas palavras que conhece em americano.

Joe estremece. E repete a si próprio que não lhe tocará. É apenas um acto de amor, sim, mas de amor cristão, casto e puro, desinteressado. Uma boa acção.

Consta que, nessa mesma noite, fizeram um Menino.

O Jardim de Deus

Maria Luísa Malato Borralho

Faculdade de Letras
Universidade do Porto



No princípio, era um livro. Porque de poucos momentos me lembro anteriores àquele em que meu pai, envolvendo-me com os braços, me colocou um livro nas mãos. O meu pai tinha já cabelos brancos. Devia ter pressa em me ver crescer, o meu pai, porque eu era ainda muito pequena quando julguei que lhe ouvia:

- Vou mostrar-te o Livro do Jardim de Deus...

Eu nele entrei, sem outra opção que não fosse a do seu amor. Era um livro pequeno e verde, diferente dos outros que havia lá em casa, altos e solenes, em que não podia tocar sem licença. Esses estavam por detrás das portas de vidro, fechados à chave, entre as colunas de espirais da biblioteca em pau-santo. Algumas das colunas, sabia-as então de cor, estavam um pouco soltas e, contrariando as instruções, gostava de as rodar para fazer surgir as espirais no capitel, e depois as ir perseguindo com o olhar, até as apanhar com a mão ou deixar escapar pela base. O escritório não era sítio para os meninos ficarem. Admitia-se, contudo, a passagem. Lá se guardava o licor de anis, tão forte que se bebia em copos que pareciam dedais. Era feito na farmácia com estrelas, e oferecido às visitas importantes, também essas logo guardadas no *cratório*, à chegada.

Não, o meu livro não vinha dali, do armário negro. Lá não havia livros assim. Mas *viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas*. O meu livro era pequeno e verde. Como os jardins. E a prateleira do livro eram os braços do meu pai, ao colo de quem me sentava.

Os dias sucediam-se na criação do Paraíso. No primeiro dia, aprendia-se o **1**, e o **A**. O **à** era uma àguia estranhamente desinteressada de um menino que brincava com o arco. Os óculos eram dois **oo**. **I**: três crianças apontavam uma igreja enfeitada com balões de papel. **u**, um menino oferecia **uvas** da latada a um **urso** polar. No **e**, uma **égua** pastava sobre uma **hera**, indiferente à ausência de sombra do **h**.

Segunda página da lição, quantos dias depois?, segundo dia da criação. Aprendia-se a expressão da dor, com os ditongos, duas letras. Dois dedos, dois paus, dois pontos, o número **2**, reforçava o rodapé. Uma letra juntava-se a outra, mas o resultado era um som diferente das duas, ainda em tudo semelhantes. Era preciso ler depressa para fazer esse efeito. Sem isso, nada feito. *A...i ai* e o cão mordida o pé de um menino. *U...i ui* e a cadeira caia-lhe em cima do pé. *A...u au* o cão saía da casota, justificando o susto das crianças que corriam alarmadas pelo jardim. **Ai, ui, au**. Mas era uma dor falsa, a fingir que era dor, a dor que deveras se sente. Só se diria *ui* a fazer de conta. E os cães conhecidos faziam *ãõ* (fariam *ãõ* até eu conhecer *auf*). Espreitava na susência do meu pai as outras páginas. No **n**, a *neve* que eu queria ver. A *nau* (**n** e **au**). Coisas fáceis que faziam sentido: um *nené* e uns braços de mãe que se estendiam. Outras

nem tanto: *uni, ná, uni ná, uni, ná*. O que não se percebe canta-se. No **t**, um menino perseguia outro com uma monstruosa tesoura, igual à do jardineiro que cortava as sebes do jardim da vila onde eu morava. *É proibido brincar na relva*, ameaçava ele repetidamente, porque lá fora, nesse tempo, não havia letreiros mas somente pessoas que constantemente falavam. Recapitulação: *Ai, ai, au, au, eu, eu, oi, oi, eu, eu*. Eu. O que fazia agora o **eu** nos exercícios da base?

Eu, perdida na criação de juntar as letras e ver surgir diante de mim as palavras, e o eco das palavras em mim. O mundo que nele ia existindo porque tomava forma para além das coisas. A palavra no livro era o retrato do som.

Tendo pois o Senhor Deus formado da terra todos os animais terrestres, e todas as aves do céu, Ele os trouxe a Adão, para este ver como os havia de chamar. Porque todo o nome que Adão pôs de alma vivente, esse é o seu nome. E chamou Adão pelos seus próprios nomes a todos os animais, a todas as aves do céu, e a todas as bestas da terra. Essa alegria de nomear o mundo conhecia eu. Só se tem essa alegria quando não conhecemos o mundo. Neve, naus, rocas, ilhas, exames, baleias, renas, jacarés, macacos, harpas, um mundo de palavras. Por entre eles andavam meninos com fatos de marinheiros, meninas de caracóis, laços e saias de balão. *O papá do nini é rico*. Ao lado uma menina tinha um carrinho de bonecas puxado por um carneirinho. As frases eram cada vez mais compridas e escuras. *Porque o Celestino fez bonito exame, a mãe ofereceu-lhe um carneirinho que ele ensinou a puxar um carrito que o pai lhe trouxe há pouco de Paris*. O fôlego que era preciso para chegar a Paris. Existia tal mundo? Ou tinha já acabado como os meninos com fatos de marujo e as meninas de caracóis em canudo? Os caracóis das meninas eram espirais que se torciam e nasciam no laço do capitel para desaparecerem misteriosamente na base. Espreito as últimas páginas, onde estaria tudo o que eu poderia saber e não saberei nunca. Onde irão as espirais parar? Nas últimas páginas, as letras eram acrobatas que se contorciam para caber nas letras. O **T** maiúsculo um atleta que levantava um haltere. O **S** uma serpente. O **J** escondia na barriga um gato sentado de cauda arqueada. **Rr (forte):** *Carro ferro terra guerra zorra morrer burro garrafa guitarra erro a carroça vai carregada, e o cavalo que a puxa é fraco*. **Rr** forte, **r** fraco, **2** forte, **1** fraco.

— Mamã, faz-me caracóis como os do livro...

E a mamã fazia. E, depois, ao ver que os canudos de caracóis existiam, eu pensava que talvez existissem póneis e neve e cavalos de pau e carrinhos de bonecas puxados por carneirinhos. Tudo o que eu nunca vira e tudo o que eu sabia já. Os mesmos carneirinhos que puxavam o carrinho das bonecas magoavam os meninos com marradas. A importância do *ui* que eu perigosamente confundia com o *ni* do *nini*. Reparei que a Vitália

se inclinava no carro ao colocar a boneca. *Então é que é vê-los alegres, rindo, pulando e batendo palmas*, diziam as letras. Carneiro, r fraco. Carro, rr forte, dizia a lição. Como pode o carneiro fraco puxar o carro forte? E o texto dava a resposta:

O que é certo é que o carneiro, apesar de novinho, já arrasta os seus seis quilos de carga.

O livro tinha todas as respostas para todas as imagens. Imaginava um pé da Vitália no carrinho da boneca e perturbava-me o prazer de a imaginar transportada pelos carneiros, de r fraco à custa da boneca que tinha colocado no carrinho. Mas as palavras nada diziam sobre a Vitália continuamente inclinada sobre a boneca. Naquela época ambas estávamos nuas, a Vitália e eu, e de nada nos envergonhávamos.

O conhecimento chegou só depois, com o espanto de haver um mundo legível, fora dos livros. *Porque vos mandou Deus que não comêsseis de toda a árvore do paraíso?* Lembro-me bem de quando o espanto surgiu. Já sabia ler há algum tempo no livro verde, e também os títulos e frases soltas nos suplementos infantis do jornal. Devia ser um sábado, porque me lembro da minha mãe com uma mão disponível para mim e outra para o saco das compras. Entrámos no talho municipal. Ao longo da parede, espreitavam os olhos das carcaças de carne vermelha e eu seguia a espiral que ia do gancho às voltas das facas insistentemente afiadas. Olhei pela primeira vez para o que estava em cima da porta do átrio e li sem querer: Talho Municipal.

Lá estavam as letras. Mas agora as palavras estavam no mundo cá fora, palavras escritas nas pedras que nunca tinham penetrado no jardim de papel. Desta vez surgiam vivas. Havia letras fora dos livros. Letras fora dos livros. *E então se abriam os olhos*. E confundiu-se o possível com o impossível, as coisas com o retrato do som das coisas, a tesoura do jardineiro com a tesoura do livro. O peso do pé da Valéria com o do meu.

Puxei alarmada a mão da minha mãe:

- Mamã, olha, ali escrito. Ta-lho-mu-ni-ci-pal.

Mas ela não percebeu. Porque pensava que eu estava somente a ler as letras dos livros de papel. Se me lançou os olhos espantados, foi para me atirar a mais obscura das palavras: – Claro.

Talvez fosse esse o momento distinto em que Eva estendeu a maçã a Adão. O momento único em que os dois foram inteiramente diferentes, Eva por já a ter trincado, Adão por ter ainda na boca o sabor da inocência que ia perder. *No mesmo ponto*

se lhes abriram os olhos, tendo conhecido que estavam nus. Como tivessem ouvido a voz do Senhor Deus que passeava pelo paraíso, depois do meio-dia, quando se levantava a viração. Envergonhei-me de tudo o que não sabia. E quando cheguei a casa, escondi-me no vão escuro das pernas da secretária, no escritório de pau-santo.

É de lá que nasço todos os dias.

O livro, descobri-o muito mais tarde, não se chamava *Jardim de Deus*. Nem era sequer a *Cartilha* de João de Deus, como me tinham dito. Mas a *Cartilha Escolar* de Domingos Cerqueira, um seu discípulo, editado no Porto, pela Livraria Chardron, Lello & Irmão, sempre sem data.

I s l a n d

Gabriela Marszolek

Universidade da Silésia
Polónia

Ilustração de Solange Costa



I used to create imaginary maps. Fanciful trails switchbacked in my mind and their contour marked the border of some particular and unrepeatable world. It wasn't the wonderland I knew so well because of Alice. She didn't quite belong there. But the

one thing that made me think of her in this place was that we were both quite daring and curious, and entering unknown routes was always adventurous. Of course you needed imagination. My mum told me long ago that a man had lost his guides and from that time on he's been at his own mercy. God was also quite an empty face and all the mythological gods were now slumbering in the thickness of yellowed pages which has always reminded me of old people's faces.

I've read a lot of books on exploring the old mainland, but still something always made me feel overwhelmed. It was history. The term itself was quite ambiguous for me because of all those stories incorporated. Whatever style I chose it always had *history*, or *history* within. Each man was a vessel of his or her own story or at least a story of his or her own stories. Where could I find my own, was my blurred point of departure.

I am not a story teller as you might have thought in the beginning. I wish I were a hero of the story you're reading or enlivening somehow just as I did with all those long-forgotten ones. Creating imaginary maps was discovering new lands. I invented names for the rivers, mountain chains, valleys and deserts. It was the wild side of my mind. It had vast landscapes with deep gorges and bluish seas which out of it were simply and innocently called dreams. My fanciful dictionary didn't contain that word, since I wouldn't know where was the exact place for that, whether in my childhood garden or on an island of my own thoughts, or in the spacetime of my virtual life. I-land was quite an absorbing realm to inhabit. That was the beginning of my actual shape. Think of Moby Dick, Godot and all those heroes that don't appear where you expect them to find. Instead of losing them you make up definitions and in fact the quest is at same time your station, so you grasp your thoughts and set off to explore the land. The same happens when I invent lands and draw borderlines and breathe life in them. I-land has a vivid life of its own, though you may have never had a chance to see that. You neither see nor believe any more. You're not even as authentic as you may think.

I'm not a story-teller. I'm not a hero that is lingering somewhere below the words and pauses. Just invent a definition to lead you through. Definitions and explanations are means of survival. I thought I didn't need them. Perhaps once you thought the same. Now you've got the borderlines and at least the vast overview of the interior. Still, you don't know me. And the moment you'd think you can know anybody will be another disillusion of yours.

Creation needs blankness in the beginning. Then blankness turns iridescent and takes the hues you least expected. After that it needs somebody to infuse life in the wild terrain, and of course a witness - the first figure to come and to find a shelter

when needed. *Thank you that you've come. I didn't mean to. Intentions don't matter.* It is the end product that finally shapes your surrounding. When I was younger I took crayons and coloured my visions on an absolutely white sheet of paper. They took forms and dimensions, and of course it wasn't happening during sleep as it usually occurs in fairy tales. I used to create imaginary maps and stick them to the walls in my room. In this way the spacetime was no longer so easy to learn about. Fanciful trails switchbacked in all directions now. The interior was enormous when compared to the tiny world of my childhood room. Now I got many more witnesses. They read the names and build up my inner dictionary. The world of my childhood has grown into a world of lands where I-land started to be part of a map. The map gradually grew bigger and bigger till it finally became a real one. The whole room inside, and the world I once knew were like tributaries to my imagination, though I am not the only owner of it.

Call me I-land. Perhaps you've come across a similar line hundreds of times, but when walking through the woods or climbing to encompass a little bit more than the known world you were not aware who was talking then, just as you're not sure from where the voice comes. You never expect such words to be the last.

A FADA DOS LIVROS E A MENINA DAS GALOCHAS

Manuela Monteiro

Ilustrações de Evelina Oliveira

Era uma vez uma Menina que pastoreava três ovelhas – a Malhadinha, a Princesa e a Branquinha.



A Menina – cabelinho ruivo, olhos verdes e rostinho pintalgado de sardas – ia todos os dias, com as suas três ovelhas, para um campo não longe da casa de seus Pais.

E amava o pomar e a horta, o prado verde salpicado de papoilas e malmequeres. E o milheiral.

Amava a lonjura do céu e o voo das nuvens e, com elas, voavam os sonhos que a toda a hora sonhava. Voavam embalados pelos guizos e balidos do rebanho. E pelo canto do ribeiro, de águas límpidas e frias, que descia a montanha e corria agora entre choupos e chorões, amieiros, lírios do campo e flores bravias.

A Menina gostava muito de histórias e de livros de histórias, mas o Pai não a deixava levar os livros para o campo. Ele queria que, além de pastorear as suas ovelhas – que eram mansinhas e não lhe davam cuidado – ela fosse regando o milho, mondando a horta, colhendo do pomar os frutos já maduros.

Um dia, em bicos de pés, a Menina apanhava da macieira-grande as maçãs mais redondas e vermelhinhas. Eis senão quando, uma escapou-se-lhe das mãos e, ploc! foi enfiar-se nas galochas. E foi assim que ela descobriu o esconderijo perfeito e seguro para os seus livros de histórias – as galochas, muito grandes e muito largas para as suas pernas magrinhas.

A partir desse dia, quando acabava os trabalhos no campo, a Menina vinha aninhar-se no regaço materno da macieira-grande, a ler em voz alta os seus livros de histórias.

E a Branquinha, a Princesa e a Malhadinha - as barriguinhas já cheias que o pasto ali era rico e farto – deitavam-se à sua roda, orelhas erguidas e olhos atentos. “Como olhos de gente” pensava a Menina.

Um dia, à saída de casa e com o Pai por perto, a Menina não pôde esconder os livros nas galochas, como sempre fazia. Nesse dia, terminadas as tarefas, foi sentar-se - triste e quieta - à sombra da macieira-grande, rodeada das suas ovelhas - quietas e tristes também.

Súbito, ouviu um barulhinho – leve esvoaçar de folhas, breve sopro de asas...

E viu à sua frente uma criatura luminosa! Dir-se-ia saída de uma das suas histórias – caracóis curtos e loiros, sorriso menineiro, imensos olhos azuis que brilhavam por detrás de uns óculos, do mesmo azul-claro dos seus olhos. Bela como uma fada!

- Sou uma Fada.

A Menina estremeceu de pasmo, as ovelhas ergueram para a Fada os seus olhos doces – são sempre doces os olhos das ovelhas – cheios de pasmo também.

- Uma Fada! Eu pensava que as Fadas só existiam nas histórias!

- Minha querida, as histórias são tão reais como a vida. A vida é a matéria de que se fazem as histórias. Eu sou... eu era uma Fada das Crianças, agora sou a Fada dos Livros.

- Ah! É então por isso que usas esses óculos da cor das miosótis que crescem à borda dos ribeiros. Deves ter de ler muitas histórias!

A Fada sorriu.

- Não é bem assim! Nós não lemos histórias, nós fazemos acontecer as histórias. Quando a Rainha das Fadas e as suas Conselheiras me nomearam Fada dos Livros, pensaram que uns óculos me ficariam bem. E tu, que achas? Perguntou, levemente ansiosa.

- São lindos! Ficam-te muito bem!

As três ovelhas baliram, um balido manso e afinadinho.

- Ouves? Elas concordam comigo.

- Ainda bem! Exclamou a Fada, ajustando melhor os óculos ao seu narizinho delicado e fino. Queres agora saber como me tornei Fada dos Livros?

Alisando a sua longa túnica de seda semeada de miosótis, sentou-se ao lado da Menina das galochas.

- As Fadas das Crianças existem desde o princípio dos tempos e têm muito poder. A sua missão é proteger as crianças do mundo inteiro!

E tirou uma maçã vermelhinha do regaço da Menina, trincando a sua polpa doce e sumarenta.

- Mas tu disseste que agora és a Fada dos Livros!

- Tem mais um bocadinho de paciência e já vais compreender. As Fadas das Crianças dão-se muito bem com os Anjos da Guarda, por isso Anjos e Fadas reúnem-se muitas vezes para falar sobre o seu trabalho. A última reunião, numa gruta escondida no coração da floresta, foi muito animada e participada. Discutia-se se os adultos têm razão quando dizem que as crianças de hoje são mais difíceis e complicadas que as crianças de antigamente.

Os olhos da Menina viraram-se para a Fada, ternos e ansiosos.

- E chegaram a alguma conclusão? É que os adultos dizem isso a toda a hora!

- Chegámos e fomos todos da mesma opinião. Nós, as Fadas e os Anjos, que entramos dentro dos vossos corações, sabemos que eles são iguais aos corações das crianças de todos os tempos.

Aqui, a Malhadinha, a Princesa e a Branquinha baliram de novo o tal balido manso e afinadinho.

A Fada riu e o seu riso era tão claro como as águas do ribeiro que descia a montanha e corria lá no fundo entre choupos e chorões, amieiros, lírios do campo e flores bravias.

- Olha, as tuas ovelhas concordam comigo também!

A Menina sorriu pela primeira vez, um sorriso tímido de “guardadora de ovelhas e de sonhos”.

- Depois dessa reunião, o Anjo Maciel – ele e eu somos grandes amigos – veio ter comigo e disse com ar misterioso “Quero mostrar-te uma coisa que acabei de descobrir e que torna as crianças mais felizes e as liberta de muitos perigos”.

- Os livros! - arriscou a Menina, com as sardas do rostinho mais acesas e os olhos verdes mais verdes ainda.

- Adivinhaste! E nesse mesmo dia, Maciel e eu voámos até uma sala muito grande – era a Biblioteca de uma Escola – onde meninos e meninas ouviam uma Senhora que lhes lia a história de uma sereia.

O sonho cresceu nos olhos da Menina.

- Eu também já li a história da Sereia Ondina!

- Não sei se era esse o nome da sereia... mas agora que me falas até penso que sim... chamava-se Ondina a sereia desta história. O que sei é que nunca na minha vida de Fada tinha visto um grupo de meninos tão felizes “FAS-CI-NA-DOS!” murmurou Maciel ao meu ouvido. No final da história – “então, o canto das sereias tornou-se mais doce, mais fino e penetrante e prolongou-se num tempo sem tempo até que no céu se apagaram brancas e azuladas as últimas estrelas” - todos bateram muitas palmas.

A Senhora fechou o livro, pousou-o sobre a mesa e olhou longamente os meninos, com um brilhozinho nos olhos e um leve sorriso.

Depois, em voz doce e clara, falou assim: “ Sócrates, um filósofo da Grécia Antiga, disse que há sempre uma criança no coração do mais sábio dos homens”.

- Olha, confessou a Menina, ainda sou muito nova para conhecer os filósofos e de Sócrates nunca ouvi falar, mas penso que o que ele diz é verdade. O homem mais sábio que eu conheço é o meu Professor. Aprendemos tantas coisas com ele! E as suas aulas são sempre alegres e mágicas. Eu que até sou envergonhada – passo tanto tempo nesta solidão com as minhas ovelhas – um dia enchi-me toda de coragem e disse-lhe: “Professor, as suas aulas são uma festa! “. E ele riu. É porque tem ainda um coração de criança, não achas?

- De certeza. Sabes, ando tão apaixonada pela minha nova tarefa que gostava de te contar mais algumas das coisas que o Maciel e eu ouvimos, lá na tal Escola.

- Desculpa ter-te interrompido!

- Não me interrompeste. Estamos a conversar e conversar é escutarmo-nos uma à outra. Voltando então às palavras da Senhora “ Lewis Carrol...”

- Ah! Esse conheço eu muito bem! É o autor de “Alice no País das Maravilhas” um livro que eu já li!

- Então vais compreender melhor ainda “Lewis Carrol disse: a minha primeira namorada foi a Menina do Capuchinho Vermelho”.

- Compreendo tão bem! Eu também me apaixono pelas personagens das histórias que leio.

- És mesmo guardadora das ovelhas do teu Pai e dos sonhos das histórias. Escuta agora as últimas palavras da Senhora “A primeira namorada do meu neto João foi a Bela, a menina de coração de ouro que foi capaz de amar o Monstro e de lhe dar um beijo. Porque só depois do beijo – que é o símbolo do Amor em todas as histórias – o Monstro se transformou de novo no belo Príncipe que já fora”.

- Eu sinto que também seria capaz de amar um Monstro, se ele tivesse coração.

- É essa a missão dos livros e das histórias – ajudar quem os lê a conhecer a sua alma e a conhecer a alma dos outros também. E eu sei que tu gostas muito de histórias.

- Muito. São elas que me fazem companhia a mim e às minhas ovelhas nas longas horas que passamos aqui no campo. Mas o meu Pai não me deixa trazer os livros comigo porque tem medo que o trabalho fique por fazer ou que eu deixe fugir as ovelhas. Como se elas fossem fugir, são tão mansinhas! Quando eu leio as minhas histórias em voz alta, elas ficam sempre assim - quietas e atentas à minha volta. E eu penso, não te rias, mas eu acredito que elas entendem o que eu leio. Se não porque viriam ter comigo em vez de continuar a pastar nos prados do meu Pai - onde florescem papoilas e malmequeres e volteiam, garridas, as borboletas?

- Ai minha “guardadora de ovelhas e de sonhos”! Já usas palavras das histórias e acreditas no que é quase impossível acreditar. É que a vida tem tantas maravilhas! Mais maravilhas que as histórias.

- Mas eu vou gostar sempre das histórias! O pior é que muitas vezes, quando o meu Pai está por perto, não posso esconder os meus livros nas galochas. E também tenho poucos livros: uns são da biblioteca da Escola, outros

vou-os comprando na vila com a mesada do meu Pai. Mas são tão poucos, mesmo assim! Então, quando gosto muito de uma história, chego a lê-la uma dúzia de vezes. Ou mais!

- Escuta! Por enquanto sou a única Fada dos Livros e ainda tenho pouco poder. Apesar de tudo, acredito que a minha varinha de condão ainda guarda alguma magia.

A Fada levantou-se e tirou de uma prega da sua longa túnica de seda, semeada de miosótis, uma varinha de condão. Depois fez girar a varinha, desenhando círculos e círculos e mais círculos de minúsculas estrelas de todas as cores, enquanto entoava palavras misteriosas que soavam como se fossem uma música muito antiga e que a Menina não entendia.

E um, dois, três, muitos livros vieram pousar sobre o regaço e as maçãs da Menina das galochas! Que ria, ria, ria! E riam os seus olhos verdes e riam as sardas e voavam os cabelinhos ruivos! E a Branquinha, a Princesa e a Malhadinha faziam ouvir o canto e o riso dos seus guizos!

Depois, a Menina começou a folhear os livros um a um.

- Tantas histórias de Fadas!!!

- Creio que me entusiasmei e fui um pouco egoísta. Disse a Fada, ligeiramente embaraçada.

- Não, de maneira nenhuma, eu gosto muito de histórias de Fadas! – aqui a Menina fez uma pequena pausa – Conheces a Sophia?

- Claro que todas as Fadas conhecem a Sophia.

- A Sophia disse que roubar a magia às crianças é impedi-las de crescer de maneira perfeita e harmoniosa, de se tornarem um dia adultos mais felizes e mais generosos. Foi isso que ela disse, e que eu li, num livro que o meu Professor me emprestou. Um livro dele que ele achou que eu deveria ler.

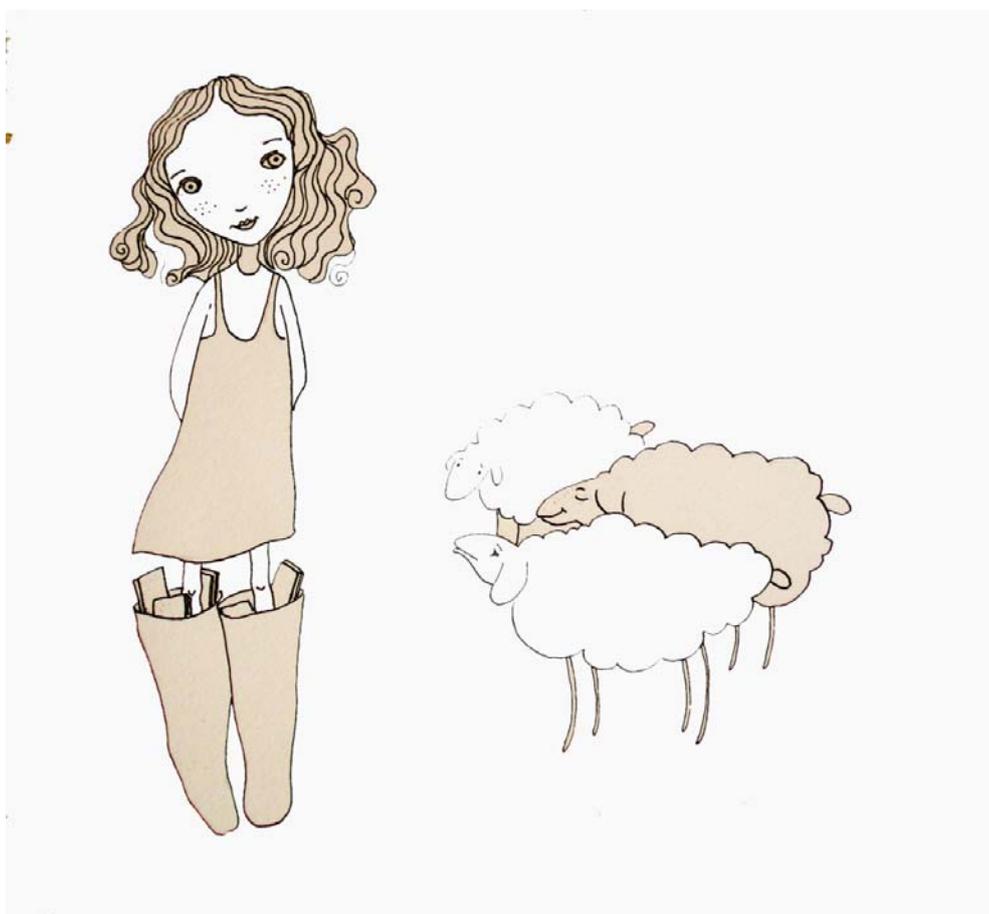
- Então, da próxima vez...

- E quando será a próxima vez? Interrogou a Menina ansiosa, interrogaram ansiosos os olhos das suas ovelhas.

- Será quando eu sentir que precisas de mais livros. E dessa vez, vou trazer-te histórias com a magia que a Sophia pede... mas sem fadas. Agora vou ter de vos deixar. Outras crianças precisam de mim e eu preciso de mostrar à minha Rainha como os livros são importantes para a felicidade e o futuro de todos os meninos do mundo.

A Menina das galochas ergueu-se com os livros bem apertados contra o coração, ergueram-se a Malhadinha, a Princesa e a Branquinha, numa festa de guizos e de risos.

E a Fada dos Livros com a sua longa túnica a esvoaçar, os seus olhos miosóticos, os seus caracóis curtos e loiros, foi-se erguendo alto, alto, muito alto, até se transformar num pequeno ponto azul que se confundiu com o azul do céu, silencioso e limpo, do fim do dia



* * *

O tempo voou como voavam os sonhos da Menina...

É a Escola de uma pequena aldeia aninhada na encosta da mais alta montanha daqueles lugares.

A Escola tem as paredes brancas, perfumadas de glicínias e rosas bravas. E as janelas, claras e largas, abrem-se para os bosques de ulmeiros, bétulas e carvalhos que vão subindo a montanha, doirada ainda pelo sol deste Maio de urzes e giestas.

Sentada por detrás da mesa florida de girassóis, a Professora – cabelos ruivos, olhos verdes, rosto salpicado de sardas – lê uma história aos seus alunos, como sempre faz antes do fim das aulas.

E os corações das crianças abrem-se à música da sua voz e às Fadas, às Princesas e às Sereias que saem dos livros e ficam a morar nos seus mundos e nos seus sonhos.

De vez em quando, a Professora ergue os olhos e sorri - tecelã a tecer a teia certa que um dia há-de levar os seus alunos a amar os livros, com um amor igual ao dela.

Mas há dias em que todos sentem que qualquer coisa diferente, mágica e feiticeira está com eles dentro da sala.

E nesses dias, os olhos verdes da Professora ficam mais verdes ainda, acendem-se mais as sardas do seu rosto e a sua voz soa clara e límpida como a água do ribeiro que corre lá longe, entre choupos e chorões, amieiros, lírios do campo e flores bravias.

E olha, muitas vezes olha a carteira vazia no fundo da sala.

- Professora, porque olha tantas vezes para uma carteira onde não está ninguém?

- É um mistério! São engraçados os mistérios, levam-nos a imaginar, a inventar, a sonhar! Talvez vos desvende este mistério... um dia...

E sorri para a carteira onde a Fadazinha dos Livros, olhos e óculos da cor das miosótis que crescem à borda dos ribeiros, e o Anjo Maciel, fechadas as asas que o hão-de levar voando por todos os céus do mundo – sorriem para a Professora e para os seus alunos também.

EDITORIAL COMMITTEE**COMISSÃO EDITORIAL****Filomena Vasconcelos**

Associate Professor of English Literature

Department of Anglo-American Studies

FLUP University of Porto

Professora Associada de Literatura Inglesa

Departamento de Estudos Anglo-Americanos

FLUP Universidade do Porto.

Publicações/ Publications:

Ricardo II, de William Shakespeare. Tradução, Introdução e Notas de Filomena Vasconcelos. Campo das Letras, Porto, 2002.

O Conto de Inverno, de William Shakespeare. Tradução, Introdução e Notas de Filomena Vasconcelos. Campo das Letras, Porto, 2006.

Imagens de Coerência Precária. Ensaios breves sobre linguagem e literatura. Campo das Letras, Porto, 2004.

Considerações Incertas. Ensaios sobre linguagem, literatura e pintura.

Campo das Letras, Porto, 2008.

fvasconc@letras.up.pt

Maria João Pires

Associate Professor of English Literature

Department of Anglo-American Studies

FLUP University of Porto

Professora Associada de Literatura Inglesa

Departamento de Estudos Anglo-Americanos

FLUP Universidade do Porto

mariapires@netcabo.pt

Abbye Meyer

Univ. Connecticut, USA

Ana Teresa Magalhães

FLUP, Portugal

Nasceu no Porto em 1983. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Anglo-Americanos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a mesma onde se encontra a frequentar o Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, variante de Tradução Literária. As suas áreas de interesse são a Literatura, a Música, os Estudos da Tradução, o Cinema e o Teatro.

Cláudia Morais

FLUP, Portugal

Nasceu no Porto, em 1986. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas – variante de Estudos Anglo-Americanos na Faculdade de Letras da Universidade Porto.

Actualmente frequenta o Mestrado de Estudos Anglo-Americanos, variante tradução literária na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Os seus principais interesses são: literatura, música, cinema e desporto

AUTHORS / AUTORES

1. Expositions / Exposições

Santos, Fedra

Fedra Santos nasceu em Freamunde, em 1979. Concluiu em 2002 o curso de licenciatura em Design de Comunicação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Em 2003, e em parceria com Abigail Ascenso, criou o atelier de design Furtacores, que se dedica ao design gráfico, fotografia e publicidade e, em particular, à ilustração.

Entre os livros que ilustrou encontram-se: *O livrinho das lengalengas*, de José Viale Moutinho; *O Rapaz de Bronze*, de Sophia de Mello Breyner Andresen; *O Cavalo das Sete Cores*, de Papiniano Carlos; *História de Cantarina Cantora*, de Arsénio Mota; *Jabiraco*, de Marcus Tafuri e *Sapinho e Sapão*, de Nicolás Guillen.

Participou na 1ª, 2ª e 3ª Mostra de Ilustradores do Livro para a Infância e Juventude da Feira do Livro do Porto (em 2003, 2004 e 2005, respectivamente), para além de já ter exposto nas Feiras do Livro do Funchal, Famalicão e Marco de Canaveses.

Em 2003, a sua curta-metragem de animação “A Macieira” foi seleccionada para o festival Ovarvídeo e para a Festa Mundial da Animação, a decorrer na Casa da Animação do Porto.

Em 2007, foi seleccionada para a Mostra de Jovens Criadores 2007, na área de Fotografia, com a sua obra “Os Velhos”.

2. Essays & texts / Ensaios & textos

Alves, Luís Alberto Marques

Professor de História da Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Lemos, Márcia

Estudante de doutoramento da Faculdade de Letras – Universidade do Porto (Estudos Anglo-Americanos)

Pereira Leite, Isabel

Nasceu no Porto, em 1958.

Estudou História na FLUP e fez uma “incursão” na FLUC, a qual lhe permitiu voltar à Casa-Mãe, onde ainda hoje trabalha como assessora principal das bibliotecas e documentação, nome pomposo que é usado para designar os outrora ditos bibliotecários.

De vez em quando publica uns textos.

É principalmente mãe e “gestora do lar”.

Faz colares e cola cacos de objectos partidos, ao som de música antiga. Acima de tudo gosta muito de ler e de conversar. Está convencida de que o Paraíso deverá ser um sítio onde, finalmente, se terá tempo para ler tudo aquilo que se gostaria de ter lido, mesmo os livros cuja existência nem sequer se suspeitava...

Tem o privilégio de trabalhar num lugar onde lhe agrada chegar todos os dias.

Acredita que a vida é um dom e tenta vivê-la de consciência tranquila, o que nem sempre é fácil.

Acredita, também, que a sua principal riqueza são os outros e que quase tudo devemos a quem por cá passou antes de nós.

Por uma questão de comodismo, adoptou um lema de vida que tem passado, na sua família, de geração em geração: “Não me importo que façam de mim parva, desde que saibam que eu sei e estou a deixar..., mas atenção, pois há limites.”

ileite@letras.up.pt

Santos, Patrícia Azevedo

Porto, 1984. Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Terminou recentemente o Projecto de Tese de Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público na mesma instituição, com o tema “A dimensão especulativa da prática artística: a partir do caso de estudo do Bairro da Marinha de Silvalde”. Organiza a sua primeira exposição individual, “Mobilidade Relativa”, em 2007, no Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar (Porto). Desde então tem participado em exposições colectivas e integrado algumas publicações e participado em encontros científicos.

azevedopatricia@gmail.com

3. Stories for Children / Contos para Crianças

Malato Borralho, Maria Luisa

Professora Associada da Faculdade de Letras – Universidade do Porto (Departamento de Estudos Portugueses e Românicos – DEPER).

Marszolek, Gabriela

University of Silesia (Poland)
Chair of Comparative Literature

Doctoral student at the Silesian University. Deals with American and English nature poetry, land art, the theme of lookouting as a poetic dimension of perception in the case of such American writers as Gary Snyder, Philip Whalen. Other interests include the 'White Goddess' mythology, confessional poetry.

g_ranada@poczta.onet.pl



Monteiro, Manuela

Nasci no Porto, mas a minha primeira infância foi passada numa pequena aldeia da Beira Alta — terra de pais e avós.

Fiz o Liceu no Porto. Aos dezassete anos, rumei a Coimbra e licenciiei-me em Filologia Românica na Faculdade de Letras da sua Universidade. A par das aulas, devorei “todos” os livros de “todas” as estantes do Instituto de Francês. Aí, a Literatura francesa e as pessoas que esse tempo pôs no meu caminho deram-me um sentido de vida que ainda hoje é o meu.

Leccioniei Português e Francês nas muitas e diversas Escolas por onde fui passando.

Aos quarenta anos, vim parar a Famalicão, cidade a vinte quilómetros do Porto — meu porto de abrigo e meu cais.

Com o meu neto João e com os meninos do Infantário, onde ia semanalmente fazer a hora do conto, redescobri a infância. E comecei a escrever pequenas histórias. Por imposição dos meus alunos — “Então a professora escreve para os meninos do Infantário! E para nós?” — comecei a escrever para jovens.

E, escrita atrás de escrita, os livros começaram a aparecer:

- *Histórias da Avó Manela* (1999), editado pela Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão com ilustrações de Manuela Bacelar e distribuído pelas escolas do concelho.

- *Mariana* (1999), Quasi Edições. Contos.

- *Silêncio Inquieto* (2003), editora Ausência, com desenhos de Ana Ilhão. Poesia.

- *A Montanha da Lua* (2004), editora Campo das Letras, com ilustrações de Inês Oliveira.

- *A Flor da Alegria* (2006), editora Campo das Letras, com ilustrações de Gabriela Sotto Mayor. Incluído no Plano Nacional de Leitura.

- *A Casa da Romãzeira* (2009), editora Inovação à Leitura, com ilustrações de José Emídio.

Para publicação: *A Casa do Lago* (in e-f@bulations Vol.2, 2008), outros.

Aposentada há cerca de uma dezena de anos, tenho vindo a partilhar com os alunos o meu amor ao livro e à leitura — em todas as escolas onde me chamam. É a minha maneira de agradecer à Literatura tudo aquilo que ela me deu.

Zink, Rui

Rui Zink (n.1961) é escritor e professor na FCSH-UNL. A par da sua ficção para adultos (em 2008 saiu o romance *O Destino Turístico*, na Teorema), é autor de vários livros para crianças e jovens, alguns traduzidos em outras línguas. Recentemente, publicou para a Abraço o livro *Vih, o bicho da Sida* (Almedina), com o desenhador António Jorge Gonçalves.

4. Illustrations / Ilustrações

Costa, Solange

Nasce no Outono de 1978, em Paris.

Em 1997 deixa a terra dos Gauleses e dos *croissants*, para ingressar na Faculdade de Belas Artes do Porto e concluir o curso de design gráfico.

Após licenciar-se, trabalhou para várias empresas em áreas distintas como, a Identidade Corporativa, a Editorial e a ilustração, quer infantil como de Moda.

Actualmente trabalha na área do têxtil, inclusive para a marca de roupa “Zara”, realizando as ilustrações que servirão de estampados a colocar no vestuário



Oliveira, Evelina

Artista plástica, nasceu em Abrantes em 1961, vive e trabalha no Porto e em Lisboa.

Iniciou o seu percurso artístico como pintora com um trabalho de reflexão sobre a condição humana, os padrões da natureza e analogia entre as diversas formas e estruturas dos seres vivos.

É a partir de 2003 que começa a dedicar parte do seu trabalho á ilustração infantil, tendo mais de 15 livros editados com as suas ilustrações.

CV (Abreviado)

Exposições Individuais

2009.”*Narrativas, figurações e muitas histórias por inventar*” – Biblioteca Municipal de Oeiras

2008.”*O cão triangular e muitas outras histórias*” – Biblioteca Municipal de Oeiras e de Carnaxide

. .”IMAGINARY FRIENDS” – Galeria São Mamede Lisboa

. “Abril”-Exposição de ilustração no âmbito das comemorações do 25 de Abril -Círculo das Letras -Lisboa

.”AS IMAGENS DAS PALAVRAS E AS PALAVRAS DAS IMAGENS”- Fórum Cultural José Manuel

Figueiredo -Baixa da Banheira

.”IMAGENS PARA 1001 HISTÓRIAS”-Galeria do Palácio Ribamar – Algés

.”DIMENSÕES DA MEMÓRIA”-Serpente galeria –Porto

2007.”*Histórias aos Quadrinhos*”Serpente Galeria de Arte Contemporânea Porto

”THE GOOD GIRL’S STORIES”- Galeria Quadrado -St. Maria da Feira

. Exposição de originais do livro;”*Zé do Saco, o contrabandista*” de Manuel Jorge Marmelo, Ed. Campo das

Letras – Museu dos Transportes e Comunicações – Porto

. ILUSTRAÇÃO – Sub-verso Galeria de arte contemporânea – Espinho

2006.”INNER-INTER-PLAYS” – Serpente Galeria de arte Contemporânea – Porto

. “INNER-INTER-PLAYS” – OM Galeria arte contemporânea -Penafiel

.”NEVER WRITTEN STORIES” – Galeria Municipal do Montijo – Montijo

."The good girl's stories"" – ILUSTRAÇÃO – Serpente galeria de arte Contemporânea
– Porto

Exposições Colectivas

2009. "S. João"- Exposição de comemoração dos 50 anos do Hospital de S.João no Porto- Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas ,Porto
. ART MADRID
2008. *1001 Voltas no carrossel'*- ilustração - Centro de Artes de S.João da Madeira
. XXVIII Certamen de Minicadros – Museu del Calzado – Centro Cultural de ELDA – Espanha
."ARTE pela CIDADE"- Exposição comemorativa dos 20 anos da AMI- arte na cidade do Porto.
. VII Bienal Internacional de Artes Plásticas da Marinha Grande
. I Bienal Internacional do Montijo
. 1º Encontro Nacional de Ilustração no Feminino – S.João da Madeira
. ARTE LISBOA
. Galeria Beaskoa - Barcelona , Espanha
2007. ARTE LISBOA
" *Miguel Torga – Retratos e Paisagens*"-Exposição itinerante organizada pela Árvore Coop. de actividades Artísticas.
. Premio Afonso Madureira
."A arte no direito e o direito na arte"-Museu Municipal de Lamego
. Feira Internacional Do Livro -Frankfurt – Alemanha – Representação de Portugal pela Editora Campo das Letras com o livro: "Zé do saco o contrabandista" de Jorge Manuel Marmelo
2006. Prémio de Pintura Eixo Atlântico
. ARTE LISBOA
."O Porto" – exposição temática – Galeria São Mamede – Porta
."Escolher um sentido"- organização Espaço T (instalação) -Porto
. 4ª Mostra de ilustradores do livro para a infância e juventude-76ª feira do livro do Porto

Ilustração

2006. "Chocolate à chuva", Alice Vieira, Editorial Caminho (CAPA)
2006. " O *Catitinha*", Manuela Ribeiro, Editora Campo das Letras
2006. "Zé do saco, o contrabandista", Manuel Jorge Marmelo, Editora Campo das Letras (apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e Museu dos Transportes e Comunicações do Porto)
2007. " A *ninfa do Atlântico a História da cidade de Lisboa*", Maria José Meireles, Ed. Campo das Letras
2007. "Zeca Afonso, o andarilho da voz de ouro", José Jorge Letria, Editora Campo das Letras
2007. "As receitas dos nossos amigos e outros", Vários autores, edição da árvore Cooperativa de Act. Artísticas
2008. "2008 *Voltas no carrossel'*"- Eugénio Roda, edições Eterogémeas
2008. "A *coragem do General sem medo*", José Jorge Letria, Editora Campo das Letras
2008. "Uma história de cão", Nuno Júdice, revista digital EFABUL@TIONS
2008. "O *cão triangular*", Evelina Oliveira e Maria Leonor Barbosa Soares, Editora Campo das Letras

2008."Considerações incertas", Filomena Vasconcelos, Editora Campo das Letras (Capa)

Prémios

Menção Honrosa -1º prémio de pintura de pequeno formato , Alhos Vedros, 2003
1º Prémio – Prémio Afonso Madeira -III Bienal de artes plásticas da Moita, 2007
Prémio Revelação – III Bienal de artes plásticas da Moita, 2007

#



FV
09

The e-f@bs