

Artigo publicado em: Boletim nº6 do CRILIJ – Dez.2004; [Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude]

Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas

Gil Maia*

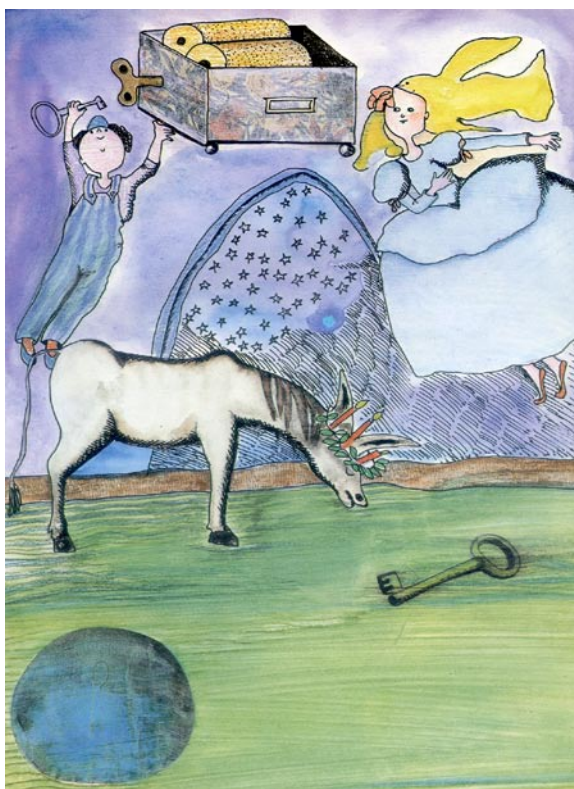
Este texto pretende apresentar alguns pontos de vista, certamente que sob uma forma fragmentária, relativamente à obra de ilustração que Manuela Bacelar tem produzido. Não será uma abordagem exaustiva, nem o poderia ser pelo espaço-tempo que este texto irá percorrer. Apesar de ter a meu lado a lista, fornecida pela Biblioteca Nacional, dos cerca de 150 trabalhos que Manuela Bacelar ilustrou, e a instável maquete de uma alta torre feita de livros saídos das estantes, não irei sujeitar os leitores apenas ao mero exercício da contraprova visual das afirmações ou especulações que, entretanto, tenciono produzir. Antes tentarei deixar circular nestas linhas algumas afirmações que espero façam sentido na sua intertextualidade e convoquem com deleite a memória das imagens vistas.

Conheço a Manuela Bacelar há cerca de 30 anos, sei o quanto é irreverente para gostar de textos académicos, sei que é demasiado “contra-a-corrente” para que alguma vez possa perder a sua independência e também sei que desenha como respira, como fala e como vive.

Provavelmente, não irá gostar deste texto, mas a minha esperança é que ela não o leia, porque de facto eu não estou a escrever para ela: estou a escrever sobre o trabalho dela, para um espaço-público que desconheço e isso agrada-me porque me retira as luvas brancas dos elogios ao mesmo tempo que me deixa serenidade e liberdade para afirmar que ela é a primeira grande referência da ilustração para a infância em Portugal do período pós 25 de Abril de 1974.

Procurarei, então, percorrer alguns dos seus textos visuais, misturando passado e presente, identificando o que penso serem algumas das “zonas marcantes” da sua obra, na esperança que elas ajudem a apreciar ainda mais o seu trabalho. Foi difícil escolher umas e preterir outras. Não tenho a veleidade de pensar que o sublinhar dessas zonas permite definir a globalidade da sua obra, o que, aliás, não estou de todo empenhado em fazer, mesmo porque a sua obra, qualquer obra, na sua globalidade é, a meu ver, indefinível.

*Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto
gilmaia@ese.ipp.pt



A Lua Prometida, de Ramiro S. Osório, Edições Afrontamento, 1984, p.11.

A análise que tentarei fazer de alguns aspectos da sua obra de ilustração não será a análise das intenções ou das consequências pedagógicas das suas ilustrações. Não referirei, por isso, um duplo aspecto importante e presente no seu percurso: a sua actividade como autora única de obras totalmente concebidas e executadas por si, ou seja, os livros que constituem toda a colecção do *Tobias*, Porto Editora, 1989/90/91, *Era uma vez a Bublina*, Desabrochar, 1996, *O Meu Avô*, Edições Afrontamento, 1990, *O Dinossauro*, Edições Afrontamento, 1990, e a, talvez, mais antiga obra a solo: *Consola-te*, Edições Afrontamento, 19--, na medida em que, suponho, esta sua obra dentro da obra, merece com toda a certeza, um texto autónomo. A meu ver, porém, a sua preocupação pedagógica está muito para além dessas obras e dos projectos em que integrou equipas de autores de manuais escolares e pré escolares. Apresentarei, naturalmente, duas ou três imagens extraídas destas obras, mas à luz de outros propósitos.



História da Égua Branca, de Eugénio de Andrade, Edições Asa, 1986, p. 8-9.



Fala Bicho, de Violeta Figueiredo, Edições Asa, 1992, p.38-39.

Dos seus primeiros trabalhos gostaria de realçar o desenho linear, solto, traçado ao correr do lápis, da caneta *rotring* ou de qualquer outro instrumento riscante que surge sem preocupações de realismo, aproximando-se do *cartoon* minimalista com uma terna expressividade. A linha é um elemento muito importante em todos os seus trabalhos mesmo naqueles em que o pincel é omnipresente. A linha e o ponto. A linha de contorno recorta as personagens do fundo e faz delas por vezes personagens planas, que a ilustradora "enche" através de texturas. Aí, então, os seus personagens mantêm traços e reflexos da expressividade humana, independentemente de serem ou não personagens humanos.

Grande parte das suas personagens são redondas, de rostos redondos, solares, frequentemente risonhos, com maçãs de rosto marcadas por círculos. Têm cabeças quase sempre enormes, face aos respectivos corpos. Encaixam-se neles através de pescoços finos e altos, que fazem de cada cabeça uma espécie de balão em comunicação afunilada com o corpo. Sustentadas certamente pela sua leveza, as cabeças, entram pelos respectivos troncos através de uma zona tão estreita que deixa suspensa todas as suas expressões faciais. Esta ligação "ístmica" entre dois elementos pesados, o corpo e a cabeça, aumenta a tensão entre as partes, separa mais eficazmente a zona do pensar e da expressividade emocional, da zona do fazer e da concretização material. De facto, estamos perante uma especificidade física realmente característica das crianças. A generalização desta (a)proporcionalidade da cabeça face ao corpo, em todas as personagens, é um factor a ter em linha de conta para quem sente que o universo das ilustrações de Manuela Bacelar se organiza num mundo habitado por seres jovens. Este mundo, é um paraíso antropomorfizado, frequentemente preenchido de signos sem escala real entre eles, e onde, por isso mesmo, a escala é, a par da perspectiva e da anulação da profundidade de campo, subjectivamente tratada.



Os Ovos Misteriosos, de Luísa Ducla Soares, Edições Afrontamento, 1994, p.16-17.

Contrariamente aos humanos, os bichos, que como vimos, com eles se aparentam fortemente, não têm pescoço ou têm-no mais grosso que os humanos, o que faz deles seres pesados e inábeis, simultaneamente ternos e inofensivos, como os peluches ou certos brinquedos, e que, quanto mais se desviam das proporções do animal ou objecto real, mais se aproximam de nós, animais humanos. Mesmo *as suas omnipresentes aves* transportam um peso que lhes instabiliza o voo.

Manuela Bacelar não receia tirar partido do estereótipo. Muitas caras e animais tal como muitas flores e plantas, são representados através de uma utilização mecânica e simplificada. Este esquematismo, a meu ver, resulta naquelas ilustrações em que a força da espontaneidade se sobrepõe ao automatismo, conseguindo, deste modo, que a frescura de traço transporte a veracidade expressiva.

Os ambientes de algumas das suas ilustrações mais “lineares” (chamamos-lhe assim precisamente porque são tecidas à base de linhas) e onde estas personagens habitam, são profusamente decorados, como um imenso e confortável “patchwork” onde a sinuosidade das linhas é contraposta pela trama, pelo encaracolado, pela repetição rítmica de uma enorme diversidade de outras linhas e pontos.

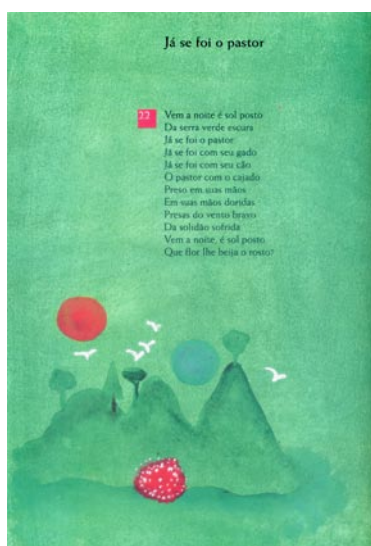


História do Califa Vathek, de William Beckford, Edições Afrontamento, 1982, p.91.

Nas ilustrações de Manuela Bacelar a construção do espaço e da volume tria, a força gestual e a liberdade das composições revelam, para além dos saberes académicos, uma vontade experimentalista. Esta fica patente sobretudo ao nível das técnicas embora, esporadicamente, as suas ilustrações também apresentem situações de revisitação de obras de arte. Diga-se, de passagem, que nestes casos parece existir um trabalho de recriação, a partir de fragmentos, com objectivos lúdicos e comunicativos mas sem a preocupação erudita da citação integral. Isto é visível, por exemplo, nas fantásticas ilustrações da obra para adultos, *História de Califa Vathek*, de William Beckford, Edições Afrontamento, 1982.

O experimentalismo é, pois, em meu entender, uma linha de força do trabalho de Manuela Bacelar. O experimentalismo é um método e uma forma de pesquisa abertos ao imprevisto e muitas vezes também ao improvisado. No trajecto de Manuela Bacelar, esta atitude funciona como uma necessidade ou um alimento, proporcionando o encontro com o acaso ou com tudo aquilo que não está preestabelecido.

O experimentalismo é a membrana da permeabilidade à inovação.



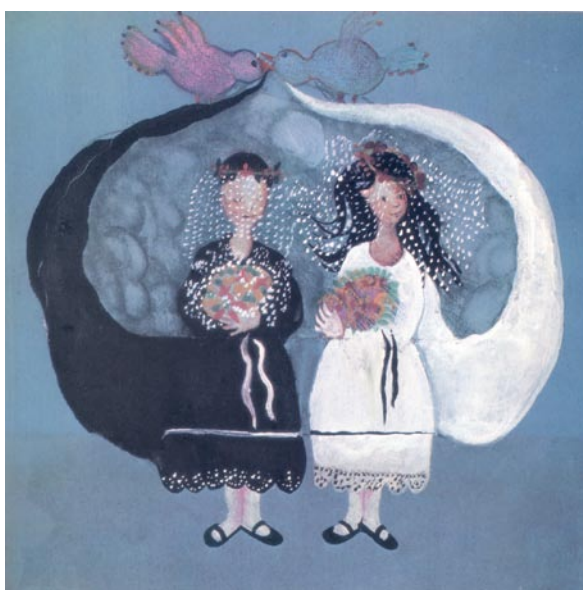
As Fadas Verdes, de Matilde Rosa Araújo, Civilização Editora, 1994, p.22.



Os Ovos Misteriosos, de Luísa Ducla Soares, Edições Afrontamento, 1994, p.4.



O Príncipe Nabo, de Ilse Losa, Edições Afrontamento, 1994, p. 35.



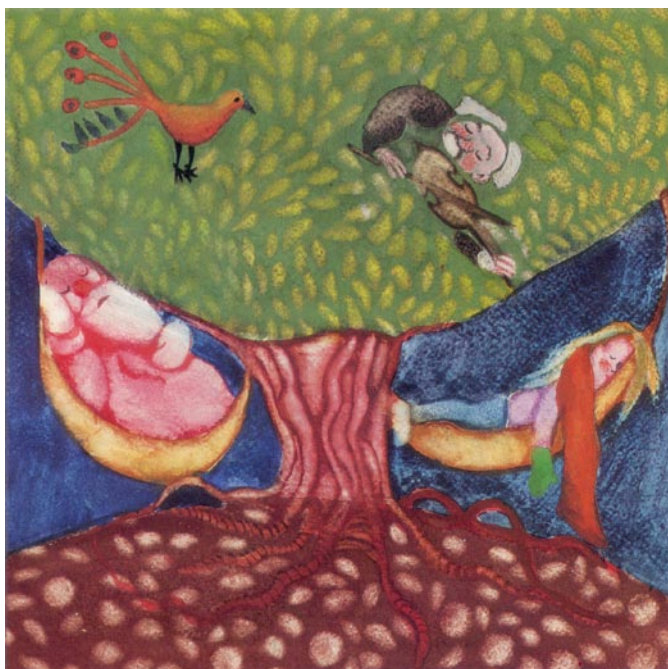
Contos Amarantinos, de Agustina Bessa Luís, Edições Asa, 1987, p.15.

Comparem-se, por exemplo, as ilustrações do livro *Os Ovos Misteriosos*, de Luísa Ducla Soares, Edições Afrontamento, 1994, com as ilustrações do livro *As Fadas Verdes*, de Matilde Rosa Araújo, Livraria Civilização Editora, 1994 e note-se que o uso de técnicas afins ou materiais e cores comuns produz resultados plásticos e expressivos absolutamente distintos.

Atente-se, a título de exemplo, na capacidade de utilização do branco sobre a cor: coloquem-se as ilustrações de mais duas obras particulares sob o nosso alcance visual, *O Príncipe Nabo*, de Ilse Losa, Edições Afrontamento, 2000, e *Contos Amarantinos* de Agustina Bessa-Luís, Edições Asa, 1987 (sendo que neste livro deveremos pousar o nosso olhar sobre a página 15). E, com este quarteto de obras expostas ao olhar descubram-se os movimentos e as pinceladas, os traços e as marcas do branco que, ora anda por cima

de outras cores, ora sugere transparência, ora translucidez nos véus de noiva, ora se exhibe opaco em brilhos de ovo, ora é luz contra o verde em voos de ave.

Outra linha de abordagem às suas ilustrações e que gostaria que ficasse, aqui, bem marcada é a linha da terra. Se entendida como sinédoque do próprio planeta aí, a linha de terra é uma linha curva, se entendida como um terreno, onde estão as personagens, aí, a linha de terra é plana ou apenas levemente acidentada.



Ana-anA, de Ilse Losa, Edições Asa, 1986, p.39.

A linha da terra deixa as figuras recortadas, pousadas, deitadas, presas como as ervas ou as flores ou então soltas, esvoaçantes como personagens de Chagall. Por vezes, as trajectórias das linhas curvam-se tanto que geram um mundo em espelho, de personagens suspensas, com a linha da terra em simetria com a linha do ar, um mundo tentacularmente enraizado, e uterinamente embalador de sonhos.

A linha da terra separa aos nossos olhos aquilo que a ilustradora geralmente pretende que se junte”, sejam astros, aves, nuvens ou linhas de vento e de chuva, pairam, nos seus desenhos, corpos e objectos que nos entram pelos olhos e nos deixam a olhar para esse lugares de incerta existência, acima do horizonte e para além do nosso horizonte. A sinuosa linha da terra que nos atrai o olhar para os milhares de pontos de fuga dos fundos manchados, pontilhados, sarapintados, riscados, repincelados e marcados pela passagem do tempo, é uma linha condutora da acção, um fio do labirinto das histórias e também um elemento de ligação entre cada conjunto de páginas pares e ímpares que constituem um livro.

A linha da terra é um convite à visão frontal e esta panorâmica, que a ilustradora oferece aos nossos olhos, quase *obriga* cada elemento da composição a ser sequencialmente disposto em fila. Perante este facto, e como Manuela Bacelar não utiliza os códigos e os recursos dos seus colegas criadores de banda desenhada, necessitou de ir inventando

soluções compositivas de estruturação espacial que acabam por ser uma espécie de *marca d'água* do seu trabalho.

Manuela Bacelar não recorre à fotografia, não se socorre da perspectiva, nem se serve de enquadramentos cinematográficos. Na minha opinião, usa habilmente o mesmo espaço para sobrepor acções, personagens e situações e do conjunto, de inter-relações e de tensões entretanto estabelecidas nesse espaço, vai construindo um todo, onde os efeitos de escala, de luz, de volumetria, de proporcionalidade e de lógica posicional não obedecem aos cânones convencionais da representação visual. A representação grafico-plástica segue, então, padrões de recriação de uma linguagem própria em sintonia com a sua liberdade. O seu trabalho não só deixa a nu as *imperfeições* (ou por outras palavras, os *acidentes de percurso*) como principalmente as usa como matéria prima indispensável.



O Reino Perdido, de Álvaro Magalhães, Edições Asa, 1986, p.28-29

Selecionei para o final deste texto um tópico de reflexão que, não deixando de ser um fragmento, poderá servir bem os meus intentos de despedida deste encontro escrito com a obra de Manuela Bacelar.

Os seres adormecidos, ou mais rigorosamente, os seres de olhos cerrados, nas mais diversas posições de repouso ou de enlevo, aparecem com uma constância tal nos seus trabalhos que de figuras pertencentes a uma dada história, se foram fixando como habitantes povoadores do seu universo criativo.



Tobias, de Manuela Bacelar, Porto Editora, 1990, p.26.

Efectivamente, não são os seres em si, mas o estado de clausura visual em que se encontram face ao exterior, e as posturas relaxantes, lassas, distendidas ou encolhidas que geram situações de tensão entre a imobilidade e a iminência do movimento. No nosso imaginário, a bela adormecida e todos os outros heróis imobilizados pelo sono, encontram-se em espera, num estádio mágico de transitoriedade, que o acordar conduzirá, porventura, ao estado de felicidade. E simetricamente, a paz que os monstros adormecidos exibem e o perigo potencial que eles representam quando despertam do estado letárgico em que se encontram é sempre um factor de agitação dos medos mais profundos. Esses medos, assentam na possibilidade do acordar da besta apocalíptica, no facto da penetração da luz, através das fendas dos olhos, vir a restabelecer o contacto energético com o monstro adormecido, desencadeando através dele a fúria das forças da destruição que poderão despejar lava mortífera, como nas catástrofes vulcânicas, ou poderão engolir tudo e todos pelas fendas da terra, como nos mais devastadores terremotos.



O Dinossauro, de Manuela Bacelar, Edições Afrontamento, 1990, p.16-17.

O Dinossauro, Edições Afrontamento, 1990, constrói-se precisamente sobre este medo telúrico, mas a autora desvia e reconstrói magistralmente este medo, dirigindo-o para a necessidade de conhecimento que advém da viagem.

Os olhos fechados, não permitem que a luz ilumine de imagens o cérebro. Sabendo

nós que a ilustração, por definição, espalha sobre os textos a luz das imagens, interrogamo-nos sobre o que essa enorme quantidade de habitantes de olhos fechados que Manuela Bacelar foi dando à luz, andarão a fazer pela imensidão das páginas dos seus livros. Andarão em sonhos, por espaços longínquos dedicados à meditação, à lascívia, à lassidão, ao repouso, à fantasia, à volúpia, à paixão e à felicidade que, dizem, costuma fechar os olhos à infelicidade?



Tobias, de Manuela Bacelar, Porto Editora, 1990, p.23.

Será que a sabedoria dos gatos, que são os animais que maior quantidade e qualidade de poses com olhos fechados exibem, advém dessa prática concomitante de imobilidade exterior e de isolamento do cérebro á luz exterior? Porque será que os olhos se fecham perante um momento de prazer intenso? Cerramos os olhos aos excessos: de luz e de intensidade sensorial ou intelectual. Talvez assim, a obra de Manuela Bacelar possa ser vista de olhos fechados depois de a termos visto de olhos bem abertos e, em estranha cumplicidade com ela, desejarmos que desenhe os rasgos das nossas pálpebras quando estas se vão lentamente fechando para um foco cada vez mais longínquo e cada vez mais interior.

Gil Maia
Porto, 11 de Dezembro de 2004