

B **L** **E** **M** **U** **N** **D** **A**

H **A** **U**

FESTIVAL MEXICANO DISCUTE A VIOLÊNCIA E CELEBRA A VIDA

X **A** **L** **A** **R** **A**

[A Jangada de Pedra] trata-se de uma metáfora política e cultural, uma vez que alimenta a convicção de que se é verdade que a Península Ibérica, portanto, Portugal e Espanha, diferem do continente europeu, por razões geológicas, físicas e culturais, como a língua, as instituições, o Direito, tudo = e estas são as nossas primeiras raízes =, a verdade é que nós, os ibéricos, temos outras raízes, em outro lugar do mundo. Este lugar começa no México e termina no Sul da Argentina.

José Saramago

**FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO
THE JOSÉ SARAMAGO FOUNDATION
CASA DOS BICOS**

**Segunda a Sexta
Monday to Friday
10 às 18 horas
10 am to 6 pm**

**Sábado
Saturday
10 às 14 horas
10 am to 2 pm**

**COMO CHEGAR
GETTING HERE**
Metro Subway
Terreiro do Paço
(Linha azul
Blue Line)
Autocarros Buses
25E, 206, 210,
711, 728, 735, 746,
759, 774,
781, 782, 783, 794

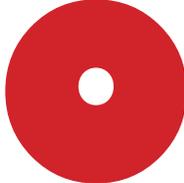
**ONDE ESTAMOS
WHERE TO FIND US**
Rua dos Bacalhoeiros, Lisboa
Tel: (351) 218 802 040
www.josesaramago.org
info.pt@josesaramago.org

Mudanças no setor do livro

A última edição da Feira do Livro de Frankfurt, a maior e mais antiga do setor editorial, teve cobertura atenta por parte do *El País*. Para além do destaque dado à participação do Brasil, que este ano foi país convidado, o diário espanhol focou a sua atenção nas mudanças notórias que atravessam o setor: edição de livros em suporte digital, plataformas interativas, edição de autor e print on demand. Um dos artigos publicados durante o decurso da feira (entre 9 e 13 outubro), com assinatura do jornalista Carles Geli, confirma aquilo que as dinâmicas dos mercados editoriais ocidentais já deixavam adivinhar. Com a crise económica e o consequente decréscimo da venda de livros, as representações dos vários países europeus foram drasticamente reduzidas, notando-se uma clivagem muito forte entre as editoras do eixo anglo-saxónico e as restantes. Há menos editoras presentes e com menos espaço ocupado, mesmo ao nível de casas editoriais de prestígio, e os poucos pequenos editores que ainda conseguem ir a Frankfurt fazem-no através de estruturas institucionais e governamentais. «El caso es que la sensación de forzada amplitud en la zona de los editores españoles queda reforzada por sus compañeros de viaje en el pabellón de la feria. Italia, por ejemplo: el siempre espectacular expositor de Mondadori es bastante discreto; peor los editores griegos, casi sin representación individual, recogidos en un espacio colectivo. Los portugueses son casi invisibles.» Em Frankfurt, a grande montra editorial do Ocidente, foi este o cenário vivido.

Frankfurt ►

Bomba-relógio

 jornalista Paulo Moura e o foto-jornalista Paulo Pimenta assinam no *Público* uma reportagem que desencadearia alguma espécie de mudança na paisagem social e política se ainda vivêssemos numa sociedade em que quem governa ouve quem é governado. Acompanhando o labirinto dos apoios sociais do Estado na região do Porto, a reportagem dá voz a várias pessoas que viram a sua única fonte de rendimento suspensa sem aviso prévio, por não terem cumprido um determinado passo burocrático do qual não tinham conhecimento, acompanha gente que não tem para onde se virar, que não arranja emprego porque o emprego não existe, ou porque não tem dentes nem dinheiro para os arranjar, pessoas fisicamente incapacitadas que não conseguem sair de casa e vivem sem qualquer ajuda, pessoas que vivem em tugúrios apodrecidos, sem casa de banho nem água corrente, e que nem assim são elegíveis para a habitação social, porque para isso é preciso provar que o sítio onde vivem está literalmente a ruir. A estes retratos junta-se uma reflexão sobre a arbitrariedade do sistema de apoios sociais, a constatação de uma burocracia impossível de compreender por parte de muitas das pessoas que deviam beneficiar destes apoios e uma redução notória e cada vez mais drástica do Estado nas verbas destinadas a estas situações (que, por sua vez, aumentam na medida proporcional dessa redução, deixando as pessoas entregues a um destino obviamente difícil de suportar). O que se descreve na reportagem *SOS na zona pobre* é uma bomba-relógio, com pouco tempo para permanecer intacta.

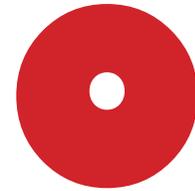
Público ►

A fortaleza Europa

No último mês, dois naufrágios ao largo da ilha italiana de Lampedusa geraram alguma discussão nos media sobre as políticas de imigração seguidas pela Europa. O continente que se gaba de ser o berço do humanismo tem as suas portas fechadas para os milhares de emigrantes que arriscam tudo a bordo de barquinhos de papel para fugirem a uma vida de miséria e escravidão. Mais do que as portas fechadas, e de acordo com algumas vozes que se levantaram nas últimas semanas, tem os olhos igualmente fechados, sacudindo responsabilidades e contribuindo para manter a rede de máfias que cobram preços exorbitantes aos que tentam mudar de vida em troca de uma passagem marítima sem segurança. Desde 1994, segundo dados do site *Fortess Europe*, já morreram perto de 7000 pessoas nas águas do Mediterrâneo, todas vítimas da miséria nos seus países, todas esperanças no acolhimento europeu. No jornal francês *Le Monde*, Fabrizio Gatti, o repórter que há dez anos se infiltrou como emigrante clandestino e acompanhou a rota da morte em direção às portas da Europa, assina um texto sobre o quadro político, social e humanitário que ali se desenha. Um excerto: «Se tivermos o que é reconhecido, cruzamos as fronteiras e integramos o mundo dos sobreviventes. Caso contrário, temos de nos colocar nas mãos dos traficantes e integramos o mundo dos naufragos. Mas podemos deixar morrer jovens, mulheres, crianças e pais por uma capa de cartolina com um punhado de páginas no meio? Ao longo destes anos, a União Europeia gastou centenas de milhões de euros para proteger as suas fronteiras através da Frontex, o seu serviço de polícia de estrangeiros. Quanto a isso, os Estados-membros chegaram facilmente a um acordo. Mas com a aplicação das convenções em matéria de refugiados, o dever de assistência no mar tantas vezes esquecido, as normas sobre imigração, praticamente nada foi gasto.»

Lampedusa ►

A Granta e o Poder



O segundo número da *Granta* portuguesa, com direção de Carlos Vaz Marques e edição da Tinta da China, já está a chegar às livrarias. Com o Poder como tema de capa, a revista inclui textos de José Eduardo Agualusa, que assina uma autobiografia ficcionada de um déspota angolano, Salmon Rushdie, Luísa Costa Gomes, Hélia Correia, Raquel Ribeiro, James Fenton, Kazuo Ishiguro, Martha Gellhorn, Ana Teresa Pereira, Miguel Esteves Cardoso e Gonçalo M. Tavares. Aos textos junta-se um conjunto de cartas trocadas entre Jorge de Sena e Carlos Drummond de Andrade, com edição de Mécia de Sena e notas de Jorge Fazenda Lourenço, e um ensaio fotográfico de João Pina realizado em São Paulo, acompanhando os protestos recentes que têm agitado o Brasil. No campo visual, cabe a Afonso Cruz assinar as ilustrações que integram esta edição, e a Vera Tavares a direção gráfica (a paginação é de Pedro Serpa). No editorial, pode ler-se: «O Padre António Vieira explicou num dos seus sermões que interrogar o poder é também, inevitavelmente, interrogar o querer: ‘O querer, e o poder, se divididos são nada, juntos, e unidos são tudo’, pregou na Sé de Lisboa, em janeiro de 1662, aquele a quem Fernando Pessoa atribuiu o título de Imperador da língua portuguesa. ‘O querer sem o poder é fraco, o poder sem o querer é ocioso, e deste modo divididos são nada. Pelo contrário o querer com o poder é eficaz, o poder com o querer é ativo, e deste modo juntos, e unidos são tudo.’»

Granta ►

Panorama. La novela gráfica española hoy

Os últimos anos viram nascer e crescer um fenómeno sociologicamente curioso no meio editorial, livreiro e jornalístico: o termo ‘novela gráfica’, originalmente cunhado por livreiros na tentativa de distinguir comercialmente os livros mais juvenis dos livros com uma densidade, um discurso e uma reflexão mais adulta, passou a ser usado como se de um género se tratasse. O processo terá começado com a generalização do termo para bandas desenhadas que desenvolvem uma mesma história em muitas páginas, desde que essa história não se enquadre em certos registos mais conotados com o universo fantástico ou juvenil (o que cria, obviamente, um grave problema taxonómico, misturando temas com formatos, público-alvo com dimensão, etc).

Instalada a confusão e a falta de rigor, o que podem fazer autores, editores e académicos da área? Tentar esclarecer o equívoco, claro, mas também jogar com ele. De certo modo, é essa a opção da Astiberri ao atribuir a esta antologia, *Panorama*, o subtítulo de ‘La novela gráfica española hoy’. Para os leitores que se convenceram de que a novela gráfica é um género e não um modo pomposo de falar de banda desenhada que não interessa apenas a nichos ou a fãs, o subtítulo ajuda-os a identificar este objecto como algo que quererão ler. Para os que já sabem do que se trata, o termo pode ser incómodo, claro, mas não impedirá qualquer leitura. Assunto arrumado, portanto (pelo menos em termos de mercado), como Santiago García explica no prefácio do livro.

Panorama reúne histórias curtas de três dezenas de autores espanhóis de banda desenhada, conformando um olhar heterogéneo sobre o estado da arte. Os contributos vão de nomes já consagrados (Max, Pere Joan, David Rubín) a autores que ainda estão a tentar publicar fora do circuito dos fanzines (Gabriel Corbera). O que une estes trabalhos é o facto de poderem inscrever-se num processo recente de criação e publicação de banda desenhada, fora dos circuitos internacionais e da publicação de tiras humorísticas na imprensa periódica (esses são outros universos, que passam pela contratação de autores de várias partes do mundo pela indústria norte-americana dos comics ou pela indústria que ainda se mantém no eixo franco-belga, por um lado, e por outro pela publicação diária de *cartoons* e bandas desenhadas de carácter humorístico nos jornais e revistas que circulam em Espanha).

Como explica Santiago García, «es a este nuevo cómic, a la novela gráfica en España, a lo que se consagra el presente volumen», e aqui cabem os autores que se auto-publicam, ou que publicam em fanzines colectivos, bem como os que trabalham com editoras espanholas de maior ou menor envergadura, mas todos inseridos num gesto colectivo de renovação da linguagem, das temáticas e da abordagem estético-narrativa da banda desenhada. ‘Novela gráfica’ não será o termo mais preciso e rigoroso para definir os trabalhos que se publicam em *Panorama*, mas o volume é, seguramente, o modo mais completo de garantir um olhar transversal sobre o que de mais interessante está a acontecer na banda desenhada espanhola contemporânea.

Sara Figueiredo Costa



Panorama
LA NOVELA GRÁFICA ESPAÑOLA HOY

VVAA

Panorama. La novela gráfica española hoy
Astiberri

Sara Figueiredo Costa

Ernesto Ferrero (org.)

La Mala Italia

Rizzoli Editore, 1973

Comprado num alfarrabista de rua, em Roma (10.00 euros)

Visitar cidades em agosto traz a desvantagem de enfrentar as longas filas proporcionadas pelo turismo de excursão, mas igualmente a desilusão de encontrar a maioria das livrarias e alfarrabistas de bairro com as portas fechadas. Em Roma foi assim e só alguns vendedores ambulantes e algumas barraquinhas com pouso fixo compensaram a visita no que a alfarrábios diz respeito.

Uma fila de barraquinhas perto da estação ferroviária de Roma Termini assegurou, no entanto, aquele cenário de livros empilhados até ao limite da gravidade que fazem a felicidade de qualquer bibliófilo. E enquanto se explorava as pilhas de papel e se pensava no porquê de só existirem homens por ali, e de nenhum deles olhar para os livros, mas antes para os escaparates horizontais que pareciam conter cd's, percebeu-se o segredo do negócio dos alfarrabistas do Termini. Parte da mercadoria disponível para venda era composta por filmes pornográficos. Os livros eram um extra, mas um extra que valia a pena pesquisar, mesmo enfrentando os olhares incomodados dos clientes habituais, porque ali se arrumavam autores clássicos da literatura italiana e várias curiosidades irresistíveis. Uma delas era este *La Mala Italia*, uma antologia de textos e ilustrações produzidos entre a última década do século XX e o início da I Guerra Mundial e publicados em jornais, folhetos, livros baratos e revistas populares.

A estrutura é uma amálgama de temas centrados na criminalidade, nas consequências sociais da miséria e nas superstições. Há textos de criminalistas analisando casos concretos, mas também há notícias macabras de assassinatos por resolver e histórias de polícia dignas de



qualquer aventura detetivesca. Juntam-se lendas urbanas sobre ladrões, socialistas ou gente que assusta velhinhas, casas assombradas, antros pouco recomendáveis de prostituição, claro, histórias à volta da camorra (um tema tão pertinente que a livraria da Feltrinelli lhe reserva uma estante do chão ao teto).

O interesse de *La Mala Italia* não está tanto no potencial voyeurístico que os textos e as imagens oferecem, a não ser que seja essa a objetiva de aproximação à realidade do leitor. É o carácter documental do livro, registando factos e reflexões sobre uma área temática

à qual a História nem sempre dá atenção, que faz desta antologia um ótimo instrumento para uma aproximação à vida quotidiana das classes operárias da época. Para além disso, o que *La Mala Italia* oferece em termos de ilustração é igualmente precioso: entre gravuras, reprodução de folhetos e fotografias, o volume acaba por ser um compêndio importante para o conhecimento da ilustração e do design da imprensa da época, ou pelo menos de parte dela, já que o que aqui se reproduz não teria circulação em toda a imprensa. Que um livro como este tenha sido encontrado num alfarrabista de aspeto manhoso, entre uma montanha de pornografia clandestina e o ambiente das traseiras do Termini (onde vários alcoólicos e alguns loucos passam boa parte do dia, com vista para as Termas de Diocleciano), só confirma que o seu interesse estará também numa certa permanência de temas que talvez o turismo de excursão prefira ignorar. **Sara Figueiredo Costa**

GRANTA

PORTUGAL | 2

GRANTA 2: «PODER»

ASSINE COM 25% DE DESCONTO

DIRECÇÃO DE
CARLOS VAZ MARQUES

REVISTA SEMESTRAL
NOVEMBRO | MAIO



WWW.FACEBOOK.COM/GRANTAPORTUGAL

um festival para celebrar a vida

Ricardo Viel, México

fotografias de Daniel Mordzinski

vida

h a y x a l a p a



há dados que podem ser quantificados: foram quatro dias de conferências, espetáculos, concertos, oficinas e exposições. Mais de sessenta convidados entre escritores, músicos, jornalistas, artistas e ativistas sociais, e quase 30 mil espectadores no Hay Festival de Xalapa, México, em sua terceira edição. Logo, há números impossíveis de contabilizar, mas que são os que realmente dão vida a um encontro como esse. Quantas ideias e preocupações compartilhadas? Quantos sonhos e minutos de prazer; e quantas lágrimas, palavras de amor e de agradecimento nasceram durante esse dias?

Entre 3 e 6 de outubro a capital de Vera Cruz recebeu a quarta edição mexicana do aclamado festival nascido há 25 anos, em Gales, e que hoje é realizado em oito países. Nomes consagrados como os nicaraguenses Ernesto Cardenal e Sergio Ramírez dividiram espaço com jovens e promissores escritores como o argentino Andrés Neuman e o colombiano Juan Gabriel Vásquez (ver entrevista nesta edição da *Blimunda*). Foram quatro dias de conversas, apresentações de livros, espetáculo e muitas homenagens. O mexicano Carlos Fuentes, falecido em maio do ano passado, foi recordado e celebrado com a publicação de um livro de memórias. Outro mexicano, o prêmio Cervantes de 2005, Sergio Pitol, esteve presente para receber os parabéns por seus 80 anos de vida e mais de meio século dedicados à literatura. Uma exposição artística que percorrerá a América Latina exaltou os 50 anos de *Rayuela*, o rompedor romance de Julio Cortázar.

Mas talvez a mais emotiva das homenagens fosse aquela que não estava no programa, e que começou quando Ernesto Cardenal entrou com seus passos lentos, apoiado em uma bengala, no salão do Hotel Xalapa para a coletiva de imprensa. Foi chamado de «mestre» pelos jornalistas presentes, que deixaram de lado as propaladas objetividade e imparcialidade da profissão para demonstrar admiração à figura de 88 anos que tinham diante. O poeta nicaraguense foi nomeado ícone, e recusou o rótulo: «Sou um poeta que canta a revolução, me parece inexato dizer que sou um ícone. Talvez um ícone da poesia para os que admiram o que escrevo, que não são todos». Também minimizou o status de revolucionário: «Sou revolucionário no sentido em que escrevo sobre a revolução, mas nunca tomei as armas ou lutei. Não propriamente por covarde, mas porque quando a revolução [Sandinista] aconteceu eu não tinha idade para participar dela». Quando perguntado se era mais padre ou mais poeta, não hesitou: «Nasci poeta, essa foi minha primeira vocação». E com sua maneira simples e doce de falar, provocou polêmicas. Criticou Octavio Paz («era um antirrevolucionário») e disse que a poesia de língua hispana é, em geral, de má qualidade. Elogiou o novo papa («um homem simples que está revolucionando o Vaticano») e atacou os Estados Unidos: «Estamos na segunda independência, a primeira foi das colônias, agora é dos Estados Unidos. Alguns países já conseguiram». Saiu, também, em defesa de uma poesia que seja próxima às pessoas, de fácil compreensão e que ande de mãos dadas com a realidade: «A guerra, a política, os bancos, e evidentemente o amor, tudo cabe na poesia». Deixou a sala de imprensa aplaudido. Naquela tarde

ernesto cardenal



participou de uma mesa sobre a Nicarágua que terminou por ser uma homenagem pública a si. Novamente foi aplaudido de pé, por um auditório cheio, durante vários minutos, e emocionou-se.

A violência

Embora seja um festival cultural, o encontro em Xalapa terminou também por ser palco de debate sobre a violência que assola o México e o continente latino-americano. A violência urbana, a violência de gênero, os ataques aos jornalistas e o narcotráfico foram temas constantes nos quatro dias de evento.

Luigi Amara, poeta e ensaísta mexicano, definiu a situação da seguinte forma: «No México a violência é tamanha que está em todos os lados, portanto, uma escritura que fala da vida cotidiana falará da violência». Em um dos debates realizado, uma senhora da plateia pediu a palavra; se disse angustiada e confessou não ler as notícias porque não queria mais saber de tanta crueldade. A literatura não pode servir de antídoto contra a realidade, perguntou. A escritora Luisa Valenzuela respondeu que talvez, mas acrescentou: «Dar as costas à realidade é perigoso porque ela está aí e vai te golpear». Nas ruas da cidade de Xalapa policiais fortemente armados e com os rostos cobertos davam razão à literata argentina. Era impossível negar que o México é hoje um país que vive em estado de guerra. Sergio Ramírez também foi contundente ao dizer ser impossível não tocar no tema da violência e da falta de democracia em nosso continente. «Sinto-

-me eternamente obrigado a usar os alto-falantes para denunciar, sinto-me obrigado a ter uma voz crítica».

A estadunidense Jody Williams, Nobel da Paz de 1997 por seu trabalho pela aprovação de um tratado internacional contra as minas terrestres, também esteve em Xalapa e fez coro à preocupação quanto à insegurança que assola a região. Defendeu que Obama deveria ter recusado o Nobel da Paz, atacou o uso dos drones (aviões de guerra não tripulados) por parte dos EUA («meu país tem como base o genocídio») e contestou o conceito de paz vigente: «Para os governos, paz é ausência de guerra. Devemos mudar esse conceito. O que temos que ver nesse mundo globalizado é se queremos um mundo seguro a maioria das pessoas devem ter uma vida segura no seu dia a dia. Paz sustentável não é só ausência de guerra».

Williams, que se auto-define como uma «ativista de base», arrancou também aplausos da plateia ao criticar a ONU («preciso me controlar ao falar sobre isso porque tive experiências muito más nas Nações Unidas») e advogar por uma maior participação feminina na resolução dos conflitos: «As mulheres querem que suas vozes sejam escutadas, queremos ter voz. As mulheres sofrem muito na Colômbia, por exemplo, mas há alguma mulher envolvida nos processos de paz? Como podemos acreditar que o mundo vai bem quando mais da metade do mundo não tem voz».

A violência gerada pelo narcotráfico foi outro dos assuntos abordados pela Nobel da Paz. «Minha opinião é de que tanto no meu país como aqui no México há muita gente ganhando dinheiro com a droga. Acho que legalizar as drogas é uma solução neces-



jody williams

sária. Temos de enfrentar essa situação, e meu país precisa deixar de vender armas ao México. Estamos em uma luta muito forte nos Estados Unidos contra o comércio de armas, e se te metes nisso há pessoas dispostas a fazer-te o mal».

A norte-americana teve ainda tempo de lançar uma mensagem ao público relativa ao papel de cada um no mundo. Mais do que direitos humanos, os cidadãos têm «obrigações como seres humanos» e têm o dever de melhorar a situação atual, apontou. «Porque se não atuas, outros atuarão por ti. Queixar-se não mudará nada, a única coisa que muda é levantar-se, unir-se aos outros e atuar. Uma pessoa só não pode mudar nada, mas um grupo de pessoas pode mudar muita coisa».

Amor pelos livros e pela vida



A pesar de todas as dificuldades e preocupações atuais, também houve espaço em Xalapa para celebrar a vida e o amor pelos livros. «A realidade é atroz, mas também é bela», disse Luisa Valenzuela logo após decretar que é perigoso dar as costas ao que está acontecendo. Cardenal afirmou que o amor e a poesia, desde que nasceram, andaram sempre juntos. Daniel Mordzinski, o grande fotógrafo dos escritores, apresentou um livro mais e afirmou que aquele trabalho, como todos os outros, havia sido feito com «admiração, respeito e amor». E anotou: «Sou um fotógrafo argentino

que retrata escritores porque ama a literatura». Ramires confessou que cada vez que se publica um livro seu é como se fosse o primeiro: «Um livro tem o melhor cheiro do mundo. Quando me mandam um livro novo meu, passo uma hora cheirando-o, vendo a capa, tocando». E contou que na época da publicação de seu primeiro romance ia todas as semanas na livraria para saber se alguém havia comprado algum exemplar. O peruano Alonso Cueto foi mais além na confissão, revelou que certa vez viu um homem comprar seu livro de estreia e passou a segui-lo, apanhou o mesmo comboio que ele e só ficou tranquilo quando viu o leitor entrar em uma casa: «Querida certeza que aquela pessoa existia», divertiu-se ao relatar a história. Juan Gabriel Vásquez declarou seu amor pela literatura: «A leitura é, para mim, uma atividade sumamente subversiva. É rechaçar a vida para se refugiar em um outro mundo, para compensar as carências e imperfeições do mundo real».

Uma semana antes do Hay Festival dois furacões, Manuel e Ingrid, atingiram o México quase simultaneamente. Deixaram mais de uma centena de mortos, dezena de desaparecidos, milhares de desabrigados e muita destruição. Ainda assim, em meio a tantos desastres causados pela natureza e pelo homem, foi possível a realização de um encontro para recordar os que já não estão, para falar da importância das artes e, sobretudo, celebrar a vida. Como a realidade a que se referia Luisa Valenzuela, a vida também é atroz, mas é bela, e quem esteve em Xalapa nesses primeiros dias de outubro foi testemunha disso.

hay xalapa

**«retrato es-
critores para
homenajeá-
-los», daniel
mordzinski**

Por Ricardo Viel

hay xalapa: daniel mordzinski

Durante o Hay Festival de Xalapa havia uma figura onipresente. Um homem loiro, calvo na parte de cima da cabeça e cabelos compridos na parte de trás, sempre vestido de negro e munido de uma câmera fotográfica. Ele estava em todas as conferências, no saguão do hotel, na piscina e no restaurante, sempre na sobra de algum escritor. Era Daniel Mordzinski, o fotógrafo oficial do Hay Festival pelo mundo, e conhecido por ser o retratista dos literatos. Há mais de 35 anos, sua rotina é fazer instantâneas de personalidades do mundo da literatura.

Argentino de nascimento, Mordzinski, de 53 anos, é um cidadão do mundo, e percorre os quatro cantos do planeta fazendo e mostrando seus retratos. Durante o evento em Xalapa, pedi uma entrevista. Disse que queria que ele me contasse seu segredo. A resposta estava no papel que trazia na mão: uma caderneta com as sessões de fotos que tinha para aquele dia. Das oito da manhã às dez da noite havia trabalho. «O segredo é trabalhar, às onze da noite volto para o hotel e fico até às três da madrugada tratando as fotos», respondeu. Solícito, não só aceitou conceder esta entrevista a *Blimunda*, como ofereceu as fotos do festival para que fossem usadas.

A primeira foto de escritores que você fez foi aquela mítica imagem de Jorge Luis Borges, cego, sentado numa cadeira, «olhando»

o horizonte. Você tinha apenas 18 anos quando a fez. Nessa época já tinha claro que queria ser fotógrafo?

Desde muito jovem fui leitor, e desde a adolescência amei incondicionalmente a literatura. De alguma maneira intuía que queria dedicar-me a algo relacionado com as letras, mas eu gostava de muitas coisas ao mesmo tempo: ler, escrever, fazer fotos, fazer filmes, também sonhava com fazer edifícios... O fato é que comecei com algo que unia quase tudo, a foto fixa de um filme sobre Borges, dirigido por Ricardo Wullicher, e assim, pouco a pouco, fui retratando os autores que admirava. E de repente já se vão 35 anos nisso.

É muito forte dizer que você está obcecado pelos escritores? Por que retratá-los?

Suponho que é uma maneira de lhes render homenagens, de dizer-lhes o quanto os respeito e valorizo o trabalho que fazem. E também é uma maneira de compartilhar com os demais leitores meu amor pelas letras.

Você costuma dizer que fotografa de ouvido e que suas influências vão muito além da fotografia ou do cinema. Como é isso?

Tento que os retratos não sejam «literais», ou seja, que não necessariamente reflitam o que se supõe que deve ter uma típica foto de escritor. Não me interessam os lugares tópicos da literatura, quero dizer, gosto de me deixar levar pela intuição também, pela harmonia de cada cenário e situação. É certo que sempre procuro ler os autores antes de fotografá-los, sobretudo porque continuo

sergio ramírez



hay xalapa: daniel mordzinski

gostando muito de ler. Mas também é verdade que o retrato às vezes surge quando menos se espera, fruto de uma conversa, da casualidade, do tempo...

Provavelmente a sua foto que mais me impressiona é aquela do García Márquez sentado em uma cama de um quarto de hotel. Acho que a solidão, que aparece sempre nos livros dele, está magistralmente retratada naquela foto. Pode contar como fez aquele retrato?

Foi um momento muito especial depois de muitos anos de conhecer o Gabo e a Mercedes [esposa do escritor colombiano]. Estava trabalhando no Hay Festival de Cartagena de Índias e me lembro com nitidez daquele 29 de janeiro de 2010. Sinto que essa foto reflete esses momentos mágicos de serenidade quando um escritor está em estado de graça, sem a menor pose artificial.

Um mágico nunca revela seus truques, mas pode contar como trabalha? Antes de retratar um escritor já tem clara a foto que quer fazer?

Não, ao contrário. Nunca deixo que a «intelectualização» me condicione. Uma coisa é a imagem que um leitor faz de um autor que lê e admira e outra coisa é quem é aquela pessoa na realidade. Por isso preciso conhecer um pouco a pessoa, tento sempre falar, ter o mínimo de intimidade, no sentido espiritual, de maneira que o retratado não sinta que tenha de representar um papel. Por isso, às vezes surgem situações chamativas que podem parecer muito artificiais, mas ajudam a tirar a verdadeira maneira de ser. A melhor maneira de tirar um escritor de sua pose de escritor é colocá-lo em outra pose.

Não sei o quão difícil pode ser para você falar do assunto, mas já conseguiu entender exatamente o que aconteceu com seus arquivos que estavam no Le Monde? Havia uma cruzada para tentar recuperar os negativos. Em que pé anda isso?

Sim, dói muito falar disso. Em essência acho que a estupidez humana e a má sorte se aliaram para que algum empregado com sensibilidade nula – não digo pela arte, simplesmente pelo bom senso – jogasse no lixo tantos anos meus de trabalho e de vida. Também acho que alguém tem de fazer-se responsável de uma ação descabelada como essa. Dito isso, o perdido é irrecuperável e é uma ferida à minha memória pessoal, claro, mas sobretudo me dói a mutilação que supõe à memória coletiva de tantos autores que passaram suas vidas escrevendo para que nós vivamos melhor, com mais dignidade e liberdade. Penso em fotos de Cortázar, Borges, Bioy Casares, etc., que nunca verão a luz e não poderão ser incluídas na história visual de nossas letras. E me dói por mim, por eles, e pelas gerações vindouras, e digo isso sem qualquer sombra de vaidade, juro. Claro que há pessoas generosas, compreensivas e conscientes não só do meu trabalho, mas de todos os que trabalhamos com a palavra, a memória e a dignidade humana, e encontrei nesses últimos meses, com a solidária ajuda de Karina Wroblewski, a diretora da Audiovideoteca de Buenos Aires, quem, a pedido do Ministério de Cultura de Buenos Aires, está implicando amigos, escritores, instituições e organismos de todo o mundo para recuperar o possível – ainda que seja só uma mínima parte – do arquivo. Se não doesse tanto a perda, eu diria que

h a y x a l a p a : d a n i e l m o r d z i n s k i

estou contente pelo apoio que recebi de gente tão querida, valente e digna.

Você conheceu muitos escritores nesses anos. Aconteceu muito de, ao conhecê-los, descobrir que não são pessoas agradáveis?

Não, muito pouco. Na maioria dos casos é fantástico comprovar que os autores que amas são também pessoa belíssimas e eu tive sorte, além de tudo, de me tornar amigo de muitos deles. Penso no grande José [Saramago], que foi um exemplo de criador também pela sua ética e isso se via em cada gesto da sua vida cotidiana; como também era um gigante, não só como escritor. E poderia dar uma lista infinita: Luis Sepúlveda, Osvaldo Soriano, José Manuel Fajardo, Antonio Sarabia, Lúcia Jorge...

Que lembranças tem dessas fotos do Saramago?

Tenho muitas e muito interessantes, porque nos vimos muito, em muitos lugares e em situações diferentes. José era um homem como a sua obra literária: baseou sua estética em uma ética que corria pelas suas veias e em cada conversa, em cada passeio junto ao Sena, em cada cafezinho em sua cozinha de Lanzarote se transluzia. Sempre conto a anedota de quando fiz o José sofrer – o lado mau da amizade – em Paris depois de ganhar o Nobel. As fotos não me convenciam, eram centenas, mas eu queria alguma coisa especial, diferente, que refletisse o novo José, tão inteiro e tão digno apesar da alegria global (sua e de tanta gente, em Portugal e no mundo todo) do Prêmio. E depois de passar mais de uma hora fazendo fotos no Hotel Raphael eu telefonei para dizer que as fotos

tinham saído mal. Ele voltava às sete da manhã a Portugal, mas com uma paciência milenar me disse: «Entendo, Daniel: retratar é voltar a tratar», e nos encontramos novamente naquela noite na beira do Sena. E andando ao lado do rio, de repente as luzes de um barco o iluminaram, e senti que aquele era o momento, o José que eu procurava: na penumbra fria da noite, sempre sereno, mas nunca despreocupado, radiante apesar da escuridão dominante. Claro, tudo isso se conta agora, com calma, mas acontece em um nano-segundo, e eu gritei: José, já tenho! E clic, clic. Não foram mais de dois minutos. Por isso eu gosto de preparar os retratos, nunca se sabe quando vão surgir, e por isso adoro meu trabalho, porque me dá a oportunidade de estar tão perto de pessoas tão boas, lúcidas e valentes como José Saramago.

O escritor peruano Ivan Thays diz que uma das suas virtudes é «fazer os escritores acreditarem que o privilégio de fotografá-los é seu», quando é o contrário. E Juan Gabriel Vásquez diz que você «maltrata os escritores com carinho». Quem tem razão?

Os dois são bons amigos e com certeza ambos têm razão. Acho que a chave é que eles compreendem que a aventura que lhes proponho é rápida, segura, divertida e que nunca, nunca faço armadilha nem traição.



sergio ramírez

hay xalapa

**«escrevemos
sobre o que é
incompreen-
sível»** **juan ga-
briel vásquez**
Por Ricardo Viel

hay xalapa: juan gabriel vásquez

Juan Gabriel Vásquez foi uma das sensações do Hay Festival de Xalapa. Participou de três conferências e foi dos escritores mais assediados para autografar livros. Também esteve muito tempo a tomar fotos ao lado dos leitores, que na grande maioria eram leitoras. Alto, cabelo sempre bem penteado, rosto barbeado, foi eleito informalmente o «escritor mais bonito» do evento. Aos 40 anos, o vencedor do Prêmio Alfaguara de 2011 com *El Ruído de las Cosas ao Caer* já é apontado com uma das principais vozes da literatura latino-americana deste século. De bom humor, embora com uma leve dor de cabeça fruto das tequilas que consumira na noite anterior, Vásquez conversou com a *Blimunda*. Entre uns tragos de sumo de laranja e umas tortilhas mexicanas, contou sobre sua participação no festival, sobre o «peso» de ser jovem e abordou o assunto inevitável para um escritor latino-americano: a violência.

O que tem de melhor e de pior para um escritor em um festival como este?

Creio que Andrés Neuman tem razão quando diz que estas atividades te colocam em uma situação que é um pouco contraditória, uma situação em que estás representando, atuando como escritor, mas em espaços onde é impossível escrever, então não estás fazendo justamente o que te traz a esses lugares. Eu tento compensar, tratei de aprender a trabalhar em espaços como estes, porque isso

talvez seja o mais desagradável, converter-se numa espécie de máscara que vai por aí falando de si mesmo, mas em dias em que não estás fazendo o que te permitiu chegar ali. Para quem tem uma disciplina um pouco rígida de trabalhar todos os dias, como eu, isso é o mais difícil. O mais agradável tem a ver com uma coisa que eu gosto muito de fazer, que é falar de literatura. Outro dia recordava uma frase de Sérgio Pitol que dizia que a conversa sobre literatura é muito importante para ele. Para mim também. Em lugares como este é um privilégio fazê-lo, porque estão meus amigos, estão autores que li, que admiro. E também ver os amigos... Levo uma vida muito solitária, muito monástica, quando estou em minha residência, e sempre me acontece que a única maneira de ver meu amigo que vive ao lado, a duas ruas da minha casa, é ir a um festival.

Como é sua rotina de trabalho? Tens hora fixa para começar e terminar de escrever?

Quando estou trabalhando em um livro há, sim, uma rotina muito estrita de começar na mesma hora e de escrever o mesmo número de horas diárias, porque sempre acreditei que escrever um romance, ao contrário da construção de um objeto tridimensional, digamos, ao contrário do carpinteiro que faz uma cadeira, necessita de muito tempo perdido. Em quatro horas de trabalho, uma pessoa passa três horas olhando para o teto, e de repente essas três horas têm fruto na última hora, onde escreve duas páginas e esse é o trabalho de um dia. Mas essas primeiras horas de absoluta contemplação ou ociosidade são necessárias.

hay xalapa: juan gabriel vásquez

Em praticamente todas as mesas que eu assisti, em algum momento o tema da violência em nosso continente foi levantado. Acha que um dia vamos conseguir nos liberar disso? Falta muito ainda para esse dia chegar?

Creio que é justamente porque não sabemos a resposta que seguimos escrevendo a respeito. Seguimos escrevendo sobre a violência porque se escreve sobre o que é incompreensível. A violência sempre é incompreensível, por mais claros que sejam seus mecanismos e razões. A noção de ferir, de tirar a vida de alguém, de causar dor, é sempre, de alguma maneira, ainda que seja filosófica, contrária a nossos melhores instintos e nesse sentido sempre está exigindo explicações. E o fato de que a América Latina tenha produzido grandes romancistas em distintos momentos do século XX se deve justamente a isso, creio eu, ao afã de explicar-nos. Os momentos de mais conflitos, de mais instabilidade social nos países, tradicionalmente produzem romancistas, porque o romance é isso, uma maneira de explicar o que está acontecendo ali. Por que surgem no mesmo momento histórico Tolstói, Dostoievski e Tchekhov? Porque Rússia está a ponto de mudar de vida muito radicalmente, um sistema de séculos que está a ponto de desaparecer. Por que em um mesmo momento histórico surgem Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes e Julio Cortázar? Porque a América Latina está passando por um momento de convulsões muito imprevisíveis, a Revolução Cubana está mudando a maneira como funciona o continente. Então, contamos histórias para entender-nos e para entender o

continente. Enquanto siga a violência seguirão saindo romances sobre a violência.

El Ruído fala da violência, mas foi escrita longe da Colômbia.

Quando e por que resolveu tocar no assunto depois de tantos anos?

Tenho bem claro, foi em 2009, quando eu já tinha um ano trabalhando em um romance que supostamente ia contar a história de um piloto dos primeiros anos do narcotráfico. De alguma maneira eu me sentia distante dessa história, sentia que era demasiado em terceira pessoa, que estava contando a história de outra pessoa. Então, em junho de 2009, abro uma revista colombiana e vejo o hipopótamo que tinha escapado do zoológico de Pablo Escobar e tinha sido caçado pelo Exército e caçadores contratados pelo governo, e esse hipopótamo me devolveu imediatamente aos anos do narco-terrorismo, à minha própria adolescência em Bogotá, uma Bogotá rodeada de bombas. E comecei a me perguntar que efeito teve tudo isso em um indivíduo privado, que não tivesse participado de uma maneira evidente, que tivesse sido uma vítima colateral, como eu fui, e como foi boa parte da minha geração. Como nos mudou o fato de termos crescido, de termos passado de crianças a adultos em um mundo de medo, de incerteza, de violência gratuita imprevisível. O romance é o resultado disso, é uma tentativa de responder uma pergunta muito concreta que eu me fiz em um momento muito concreto.

Há escritores latino-americanos que se queixam de uma certa cobrança por escreverem sobre a violência. Sente isso?

ATTENTION
Ne pas mettre de vêtements
TERGAL, DAMAS, en CAOUTCHOUC (retarderont)



juan gabriel vásquez

hay xalapa: juan gabriel vásquez

De fato, eu comecei com uma rebeldia muito mais profunda, que foi rechaçar a obrigação de escrever sobre meu país. Meu primeiro livro de contos é sobre França e Bélgica, países onde vivi, e essa obrigação de escrever sobre meu país eu a rechaçava de certa maneira também porque sentia que não o entendia e por isso não tinha autoridade moral para escrever sobre. Com a violência do narco-terrorismo passou-se algo distinto, uma espécie de processo muito mais largo. Meus primeiros romances sobre a Colômbia rechaçam essa obrigação, mas também falam de nossa história de violência desde outros ângulos: *Los Informantes* fala dos anos 40 e do período que na Colômbia se chama Violência, *A história secreta de Costaguana* conta, num tom mais ou menos picaresco, uma história dura de contar, a violência do século XIX. Mas me pareceria gravíssimo se um dia eu me desse conta de que falo disso por uma sorte de imposição ou obrigação, nunca senti nada além de uma completa liberdade e sempre me neguei a ser uma espécie de embaixador do país em que querem converter sempre os escritores latino-americanos.

Em uma das mesas, Luisa Valenzuela disse que não podemos dar as costas para a realidade porque a realidade nos golpeia. É assim?

Acho que essa espécie de rebelião contra a ideia de que isso [a violência] é normal, de que isso é o que temos a obrigação de esperar e aceitar forma parte do impulso da literatura. Também escrevemos literatura porque rechaçamos esse mundo como está construído, onde acontecem essas coisas, e a primeira maneira de

rechaçá-lo é o impulso por entender, questionar, interrogar nossos processos sociais que construíram essas coisas. E por isso acho que é preciso seguir explorando o tema. Isso eu disse várias vezes, o escritor será sempre o que mantém os olhos abertos quando a maioria das pessoas preferiu fechá-los e olhar para outra parte.

Você também tem uma coluna semanal em um importante jornal da Colômbia. Depois de muitos anos na Europa, voltou a viver no país. Era mais fácil ou mais difícil escrever esses textos mais políticos estando longe?

Talvez mais fácil. Era mais difícil no sentido de que a opinião na imprensa precisa do ambiente, eu nunca escrevo sem estar absolutamente seguro, sem checar os dados, e nesse sentido escrever da Espanha era mais difícil. Mas é muito mais difícil no sentido de que escrever uma coluna como a que eu escrevo gera muitos antagonismos, é parte do trabalho. De fato, quando eu escrevo e não recebo insultos, sinto que perdi tempo. Um dia me definiram como «beligerante», e é uma palavra e uma ideia que eu gosto, a beligerância é parte do ofício do colunista. Mas acho que isso na Colômbia gera inimizades, ataques que podem ser violentos. Há que ir com cuidado, mas nunca censurar-se. Nunca disfarcei uma opinião para não correr riscos ou não molestar alguém. Minha coluna, quando cheguei à Colômbia, ficou ainda mais dura. De vez em quando falo de livros, de artes, porque gosto, mas se tenho uma coluna é também para participar em debates políticos que considero importantes.

hay xalapa: juan gabriel vásquez

Ainda é um peso ser jovem?

Isso é uma coisa que vou melhorando com o tempo (risos). Acho que já publiquei suficientes livros e já passou o tempo para que eu ganhasse alguma autoridade nesse sentido. Mas ainda se referem a mim, com boas intenções, como um escritor jovem. Esse talvez seja o único ofício em que com 40 anos alguém ainda é jovem. Gostaria de ser um dia só um escritor, mas na literatura parece que se passa de um jovem escritor a um escritor em decadência, não há nada na metade.

Você declarou que cada vez mais os conflitos éticos, a indagação moral, tomam espaço nos teus relatos. Saramago dizia que escrevia ensaios com personagem. É o seu caso?

Não coloco exatamente dessa maneira. Entendo perfeitamente essa frase do Saramago, principalmente aplicada a seus últimos livros. Não funciona assim minha relação com o material da ficção. Vejo que em Saramago há essa utilização dos personagens para explorar certas ideias, fazer certas perguntas. No meu caso acontece meio que ao contrário. Meu ponto de partida é o interesse em um personagem que estou vendo como uma vida misteriosa que devo indagar, porque me interessa essa situação ou esse indivíduo. É tratando de contar essa vida, de explorá-la, que vão saindo as perguntas que vertebram meus livros. Eu escrevo os livros também para saber sobre o que estou escrevendo. É justamente perseguir esses personagens, essas imagens, essas cenas que me interessa, e então co-

meço a dar conta que estou escrevendo sobre a memória, por exemplo.

Seu último livro (Las Reputaciones) fala muito da memória, que é assunto que aparece também em alguns de seus romances anteriores. A memória é uma das suas obsessões, não é? Já se perguntou porquê?

É, sim, uma das minhas obsessões. Eu escrevo sobre o que me preocupa na vida real, e isso me preocupa; me preocupa isso de que tenhamos tanta certeza sobre o passado, quando o passado está se movendo todo o tempo, está mudando, está se transformando. Preocupa-me a ideia de que vivamos como se o passado seja realmente passado, quando para mim, na minha experiência, o passado histórico do meu país, o meu passado familiar, voltam constantemente, estão aqui comigo. Sou muito sensível à presença dos mortos, ao legado dos mortos, à maneira como o que aconteceu antes nos marca e nos afeta, e condiciona nosso comportamento e nossa circunstâncias. E como isso me afeta na vida real eu escrevo sobre isso.

CRISTINA

infantil e juvenil

andrea brites

APCC

Uma associação que faz livros para ler

Quando perguntámos a Paulo Caramujo o que tinham em comum os livros que a APCC edita, respondeu-nos que acredita que fazem pensar. Este é o desejo e o princípio que orienta o presidente da Associação para a Promoção Cultural da Criança nas escolhas da coleção.

Apesar de muito distintos nos temas e nos estilos, os onze volumes que já foram editados, desde 2009, têm a uni-los um sentido implicado de dar que pensar.

Sendo a educação para os valores um princípio basilar da associação, Paulo Caramujo explica-nos que esse é um dos critérios que preside às edições, pedindo-se aos escritores que o levem em consideração. O outro é, obviamente, a qualidade dos textos e das ilustrações.

No entanto, em nenhum momento se pretende condicionar o processo criativo com temas, conceitos, morais ou ensinamentos que entende serem limitadores da qualidade estética e literária dos textos, quando impostos. A verdade é que o diálogo tem sido profícuo e o entendimento dos escritores bastante adequado às intenções da APCC.



o projeto editorial

Tudo começou com uma campanha de angariação de novos sócios. A APCC produziu folhetos e divulgou, através de parcerias estratégicas, uma proposta bastante apelativa: no ato de inscrição e perante o pagamento de uma cota de €5 cada criança até aos 12 anos recebe três livros da coleção; podendo completá-la anualmente, mediante a atualização da cota com o mesmo valor pela qual receberá mais dois livros.

Assim se criou esta dinâmica que se mantém, alimentando as edições e o aumento do número de crianças associadas.

O preço acessível permite, segundo o presidente, cumprir outro objetivo que considera essencial: promover a leitura de qualidade junto dos mais novos, possibilitando-lhes o acesso ao livro.

Também por isso, a escolha dos autores é bastante criteriosa e a coleção reflete não apenas um conjunto de textos literariamente originais e até arrojados como uma parceria em alguns casos totalmente inovadora entre escritor e ilustrador.

O primeiro contacto é sempre feito com aquele a quem se propõe a escrita. Depois, um conselho editorial lê e avalia o texto, de acordo com a linha programática da coleção. Quando todos os ajustes estão acertados, o escritor e a APCC escolhem o ilustrador que gostariam de integrar naquele projeto específico. Por essa razão, as duplas nem sempre são óbvias, como é o caso de Rita Taborda Duarte com Maria João Worm ou Isabel Minhós Martins com João Fazenda. Também há



reincidentes, como António Torrado, Luísa Ducla Soares ou Danuta Wojciechowska, sempre com pares distintos.

A intenção da APCC é continuar o ritmo de publicação de dois novos títulos por ano, estando já previstos, até ao final de 2013, um livro de Afonso Cruz, que assinará o texto e a ilustração, e outro com texto de David Machado e ilustração de Gonçalo Viana.

Fazer chegar o livro ao leitor

A sobrevivência deste projeto depende sobretudo da sua recetividade. A principal razão para o baixo preço é a tiragem, que foi de 10.000 exemplares no início e agora se situa nos 5.000, um número muito superior à média de dois ou três mil que as editoras escolhem produzir. O facto de não estarem sujeitos a uma cadeia de distribuição diminui os custos, mas inviabiliza a sua colocação ampla no mercado. Os livros vendem-se na Fnac e no site da wook. Infelizmente, também neste caso se verificam as agruras do mercado livreiro, com o estrangulamento das pequenas livrarias a dificultar o pagamento atempado à APCC como acontece com outras editoras. O site da associação serve, em contrapartida, de montra à coleção, assim como a outras edições lúdicas/informativas ou aos calendários ilustrados. No entanto, os principais angariadores de vendas continuam a ser as campanhas no



terreno, junto dos recintos de grandes espetáculos e, claro, o passa palavra. Com cerca de trinta anos de existência, a APCC conta atualmente com 11.000 sócios, mas não pretende parar. A sua tradição nos campos de férias é grande e quem por lá passa quer voltar. Ao formar animadores sócio-culturais em oficinas e ateliers diversos, contribui igualmente para alicerçar, num público em transição, alguns princípios da educação para os valores e para a cidadania, que os jovens aplicarão quer com os associados da APCC, quer noutros locais onde venham a desenvolver atividades.

Esta visão concertada e implicada verifica-se também ao nível das parcerias. A mais permanente, o Instituto Português do Desporto e Juventude, permite otimizar recursos, obter alguns apoios e ampliar os canais de divulgação. A Ecoprogresso, cujo logo também consta da contracapa dos livros, garante gratuitamente que estes são 'carbonfree', ou seja, que as emissões de carbono para a atmosfera que resultaram da sua produção são compensadas com a plantação de árvores ou aproveitamento e reciclagem de matérias-primas. Na última página de vários livros podemos inclusivamente saber em que projetos se consumiu esse ganho ambiental, o que permite à Ecoprogresso chegar a uma população mais jovem e a muitas famílias e ainda leva a consciência ecológica e ambiental ao público da APCC.



Os livros vão ao teatro

No mês de outubro e novembro, a APCC tem uma ajuda preciosa na divulgação das suas edições. O serviço educativo do Teatro Maria Matos decidiu levar à cena duas das suas narrativas. O projeto assenta no convite ao ilustrador do livro para conceber um cenário que servirá de contexto para uma leitura encenada da história. A primeira experiência realizou-se com Yara Kono para a leitura de *Pirilampos e Estrelas*, e a segunda caberá a André Letria, no início de novembro, com *O Cão e o Gato*. A leitura encenada dirige-se a famílias aos fins de semana na sala de ensaios do Teatro e a escolas na semana subsequente, estando previstas deslocações aos espaços educativos. As leituras têm uma duração de 25 minutos, o que permite a famílias com crianças pequenas poderem assistir ao espetáculo.

A APCC também está no teatro, levando ao público a sua campanha de angariação de sócios e vendendo livros. Esta é uma iniciativa que vale ouro para a Associação, que assim consegue chegar a outros públicos, muitos dos quais fieis do serviço educativo do Teatro Maria Matos, que vem trabalhando com ilustradores e escritores de literatura infantil não apenas ao nível da dramatização mas de oficinas de expressão dramática e plástica, quer dentro de portas, quer otimizando os recursos físicos e geográficos de que dispõe, nas proximidades do Teatro.



livros,

um

por

um

• **Menino e a Nuvem**

Esta é uma história de final feliz, passada entre nuvens por um menino que procura a cura para a sua doença.

Com uma melancolia que perpassa pelo texto de Luísa Ducla Soares e pelas ilustrações de Raffaello Bergonse, a delicadeza da viagem que começa com a observação do mundo, rapidamente se torna assaz dolorosa, à medida que o menino se cruza com pessoas indiferentes à sua busca, apenas centradas nos seus desejos mais primários, incapazes de partilharem o pão, o dinheiro, os livros, as casas... Esta generosidade, na linha dos contos tradicionais, encontra-se junto dos que nada têm, e o menino, quase a morrer, consegue encontrar a sua cura. Depois de regressar ao hospital, de onde partira numa nuvem, o menino deseja voltar a viajar, mas desta feita para poder distribuir melhor as riquezas que viu, por aqueles que agora conhece e sabe que não têm. Apesar da candura das palavras e do ritmo, há nesta história o sentido trágico da doença, tema raro na literatura infantil, e que não devia ser tabu.



livros, um por um

o Cão e o Gato

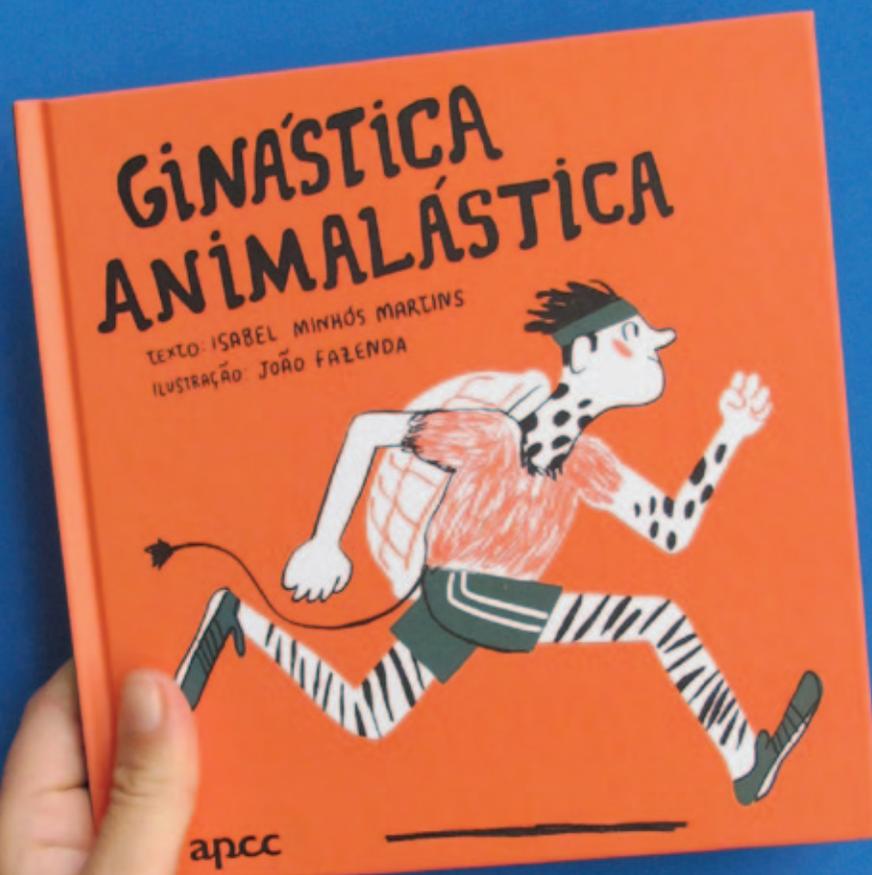
Com o tom lúdico que lhe é característico, António Torrado, recorrendo a uma antinomia clássica do reino animal, conta uma história com moral. Se é verdade que a necessidade aguça o engenho, também é possível que dois arquirrivals, um cão e um gato, consigam aceitar a proposta mais radicalmente difícil das suas vidas: trocarem de pele para sobreviverem. Com esta parábola, o escritor chama a atenção para a diferença e a igualdade, e a aceitação do outro. Os olhares expressivos dos animais, as cores fortes e a versatilidade de perspetivas e volume que André Letria conferiu às personagens em cada momento dialoga intimamente com o texto, dando ainda mais destaque à moral, como se pode verificar pelo pormenor delicioso que distingue as guardas iniciais das finais.

o voo do Golfinho

Na sua poética de contador de histórias, Ondjaki explora a fantasia de voar como sinónimo de liberdade.

Quem nunca imaginou como seria sobrevoar cidades, mares e campos? Nesta narrativa, um golfinho vai tomando consciência de que tem algo de pássaro, tanto que um dia levanta voo e parte para o céu onde encontra outros pássaros como ele. A uni-los, simplesmente o desejo de voar, de sentir a liberdade. Uma metáfora para muitos conceitos e situações, numa história muito simples: liberdade, coragem, união, ir e poder voltar. No final, o protagonista ainda acrescenta que pode voltar a ser golfinho quando quiser.

A metamorfose é meticulosamente traçada na sua progressão pelas ilustrações de Danuta Wojciechowska, que nunca deixa qualquer dúvida ao leitor de que naquele corpo novo de pássaro continua a habitar, no seu interior, um golfinho. Também não esquece a riqueza cromática das penas e a elegância e harmonia que dão a cada movimento. O bailado no ar consubstancia o êxtase desta poética da mudança.



livros, um por um

No Dia da Criança

Eo segundo livro de Luísa Ducla Soares para a coleção e a história não é mais apaziguadora do que a primeira. Pelo contrário, retrata uma situação real em África, onde as crianças são vendidas como mão de obra escrava, muitas vezes sem que a família saiba. A fome leva a mãe a vendê-lo a um pescador, acreditando nas suas palavras. Depois, o menino sofre as agruras do trabalho e dos maus-tratos, até que é salvo por um engenheiro de barragens. A história é contada pelo pai aos filhos, dando-lhe assim um contexto mais próximo do das crianças leitoras. No final, os meninos procuram os atentados aos direitos das crianças, começando logo pelo jornal. O paralelo que Ducla Soares traça entre os caprichos destes irmãos e a história de Terça-Feira alimenta ainda mais a sua relevância, procurando-se assim sensibilizar os mais novos para os direitos que se devem respeitar e fazer cumprir, mesmo entre si. Os tons quentes de Danuta Wojciechowska, a sua geometria e os detalhes, como os olhos de peixe do pescador, com que enriquece a ilustração, dão um contexto sensorial ao conto.

Contos do Lápis Verde

Em três contos inusitados, com acontecimentos absurdos e uma certa tendência cômica, Álvaro Magalhães denuncia comportamentos menos próprios de protagonistas esquisitos, como o esqueleto que vai jogar à bola, o homem que se transforma no hipopótamo que comeu, ou ainda o porcaleão e o lobardeiro. Também aqui se cruzam influências tradicionais com o universo mágico do escritor, que sempre traz a estranheza como companheira do riso. Bernardo Carvalho acompanha-o, escolhendo um estilo muito próximo do de Depressa Devagar para delinear as personagens, mas preenchendo o fundo com cores que a espaços se esbatem, num registo gráfico distinto. A dualidade da ilustração joga com a plurissignificação do texto, cuja moral nunca se afirma, ficando suspensa na companhia de finais desconcertantes, no caso do segundo e terceiro conto. O primeiro soa mais singelo na diversão e na conclusão: afinal o esqueleto retorna ao seu lugar imóvel na sala de aulas.



livros, um por um

Trapalhadas azaradas

Quem já leu algum dos livros para crianças escritos por Rita Taborda Duarte conhece o seu sentido de humor desprovido de contenções infantilizadas e pedagógicas. Felizmente, trata as crianças por miúdos e não se acanha em encontrar neles as fraquezas essenciais ao riso, como acontece com os adultos. Nesta história, Francisco é um menino desastrado cujos trabalhos manuais acabam sempre por envergonhar. Ora, quando lhe é dada uma missão por demais arriscada, transportar um bolo da cozinha para a sala de aula, Francisco empenha-se e dedica-lhe a vida. Numa epopeia estoica, o protagonista vence todos os perigos e contorna todos os obstáculos para levar a missão a bom porto. O rasto que deixa é uma inevitabilidade...As ilustrações de Maria João Worm, com a rudeza dos corpos e a importância do orgânico, a profusão de padrões e a paleta reduzida de cores, de aparência artesanal, dão ao conto uma dimensão exterior à do paradigma da infância muito circunscrita a uma falsa suavidade de formas e símbolos.

Ginástica Animalástica

Uma girafa com atenção ao mundo e sentido de oportunidade decide abrir um ginásio para humanos que se desabituarão de ginastacar devidamente o corpo, contratando para o efeito vários outros animais. O treino começa por revoltar os ginastas amadores mas no final, os resultados compensam. Assim é, também, em muitas tarefas que parecem uma corrida de resistência e a meio dão uma pontinha de desânimo. A ginástica serve um duplo propósito, o literal que reclama uma atenção ao corpo e à saúde e o figurado que recorda esforços que devem ser levados até ao fim. O empurrãozinho é dado pela agitada dupla Isabel Minhós Martins, num texto muitas vezes rimado, que quase não nos deixa respirar, e João Fazenda que dá movimento a humanos e animais, nas suas mais diversas atividades – da corrida à contemplação, do gatinhar a esticar o pescoço. O laranja da cidade e o verde da selva encontram-se nas roupas e nos objetos, como se pretende que os humanos façam. O humor leva a melhor, e rir é já um primeiro passo para começar o treino.



livros, um por um

Pirilampos e estrelas

Neste novo conto de António Torrado, o escritor oferece ao leitor uma história singela sobre o ser e parecer, um tema ancestral na história do pensamento. Na terra vê-se a luz das estrelas e no céu vê-se a luz dos pirilampos. Como ninguém está perto o suficiente para ver mais do que a luz, ambos os grupos se questionam sobre a sua origem, deduzindo hipóteses possíveis. Neste inventário, ficamos atualizados sobre várias fontes de luz e deliciados com algumas propostas. Yara Kono enche as páginas de luz, dando vida a lamparinas, estrelas, pirilampos, canhões, gatos, procissões, preenchendo muitos pontos de cada página, do céu e da terra. Através delas vemos não apenas as figuras entusiasmadas dos pirilampos, que discutem e brilham animadamente, mas também o sorriso das estrelas. E quando o sol começa a despontar, ainda bem vermelho, no final do livro, a página dupla oferece um plano mais distante, onde as estrelas, muitas, ainda se veem a cobrir o céu azul e os pirilampos continuam muito juntos, algures num prado verde, muito verde.

Querer muito

A insatisfação incontrolável pode bem dar uma grande falta de ar. Especialmente se, como na estrutura retórica deste livro, o desejo sempre desliza para o que lhe é contíguo, na função, na aparência, no espaço, na forma... A associação metonímica é o cerne deste álbum em que a ilustração de André da Loba ganha um indispensável protagonismo, dando a ver as associações registadas por João Paulo Cotrim. A teia de aranha que está ligada a uma folha do malmequer e a aranha que caminha, pequenina, do outro lado do vaso ilustram «Porque me dão um bicho/ quando quero um malmequer?» Em seguida o malmequer que era amarelo tinge as suas pétalas de azul, em contraponto com os raios finos do sol, que na página dupla seguinte já se transfigurou num candeeiro. A constante alteração de sentido, entre o literal e o figurado acrescenta leituras, ampliando o efeito do texto. Igualmente, estabelece com o leitor um jogo de expectativas, a cada novo voltar de página. Sem grandes induções ou deduções morais, o lúdico sugere reflexões e sensações particulares a cada leitor, não impondo um único e sempre pernicioso caminho.



livros, um por um

A Lebre de Chumbo

Uma princesa que nasce do amor do rei e da rainha, a quem não falta nada e recebe uma magnífica educação, chega um dia ao trono, após a morte dos pais. Ao contrário deles, está sozinha, com os seus ensinamentos, a governar o país. Cedendo se apercebe de que terá de casar e começa o processo de escolha do futuro rei. Mas nenhum agrada à alteza que o deseja completo: forte, belo e inteligente. O desejo é legítimo mas o tempo demorado. O reino começa a definhar e a rainha só não sabe o que fazer. Até que uma lebre lhe indicará um caminho. Seguindo a estrutura e as regras dos contos tradicionais, Carla Maia de Almeida opera uma transformação da protagonista, pela crença e pelo sacrifício, que resultará, por magia, num final feliz. Alex Gozblau, com a sua estética cromática e formal confere volumetria às figuras e aproxima-as, a espaços, da fotografia. Os contrastes mais nítidos na primeira parte dão lugar a um ambiente mais carregado pelos tons de azul que acompanham as visitas da rainha ao lago em missão de salvação do reino. O sentido dramático da ilustração acompanha e reitera a simbologia do conto, afastando esta leitura de paradigmas ligeiros e maniqueístas.

Viagem ao país da levitação

Imagine-se o leitor leve, muito leve. De uma leveza absoluta, sem sentir o peso da barriga ou das pernas, nem o peso das preocupações. Há muito quem carregue o peso do mundo às costas, soi dizer-se. No país da levitação, para onde vai de férias o sr. Ar-taud, cansado, mesmo a precisar de descontração, ninguém pesa mais do que algumas gramas. Como se movimentam, uns centímetros acima do chão, como se despojaram de tudo e qual a sua única fraqueza (bela de se ver), tudo nos conta este turista deslumbrado. Numa retórica explicativa mas distante dos silogismos que usa na coleção «O Bairro», Gonçalo M. Tavares continua a explorar os limites da verosimilhança e da realidade tal como a conhecemos, propondo outras construções, outras ontologias. Rachel Caiano dá profundidade emocional ao texto, com as suas figuras tão ternas e *naiifs*, bem delineadas nas suas expressões a carvão. Os espaços nebulosos e os símbolos de disposição aleatória contribuem para essa ínfima sensação de leveza que ao longe ainda pode o leitor sentir, se se esforçar, como o sr Ar-taud.



Das mulheres para toda gente

Quando se conhecem novos estudos sobre as desigualdades de representação de género nos livros infantis e juvenis, a Kalandraka lança mais dois álbuns emblemáticos sobre o sexismo e os direitos das mulheres. Os três livros fazem parte de uma coleção emblemática que Adela Turín concebeu e editou a partir de 1975 em Itália: «Dalla parte delle bambine». Devido à relevância que a luta contra a discriminação adquiria nessa época, a coleção ganhou rapidamente contornos internacionais, associando-se à editora francesa Des Femmes e à espanhola Lúmen, ambas igualmente empenhadas em editarem livros não sexistas para crianças.



Depois de *Rosa Rebuçado*, que saiu no primeiro semestre de 2013, surge agora *Artur e Clementina* e *A História dos Bonobos com Óculos*, todos com texto de Adela Turín e ilustração de Nella Bosnia. Passados quase quarenta anos, os livros regressam agora ao mercado italiano pela mão da Motta Junior e ao espaço ibérico através da Kalandraka.

Os enredos são lineares e em nada maculam uma retórica assumidamente dirigida a crianças. Não se denota qualquer didatismo, e sim uma clara afirmação de princípios. Recorrendo à antropomorfização de personagens animais, Adela Turín aproveita as suas características de espécie para acentuar o sentido da discriminação.

Em *Rosa Rebuçado*, é Pascoalina, uma elefantinha que não se integra nos padrões que lhe estão destinados. Como todas as elefantas, deve comer flores que lhe darão uma tez rosa e uma pele macia, calçar sapatos rosa e vestir rendas, para ficar bonita e assim arranjar quem a queira desposar. Esse é o sentido da vida das meninas da espécie, mesmo que assim não possam ser livres como os seus pares masculinos. A incapacidade de Pascoalina se tornar cor-de-rosa leva ao profundo desgosto dos pais, que a libertam do sacrifício, permitindo-lhe assim experimentar tudo o que existe fora do jardim cercado.

Como acontece em todas as comunidades, haverá um primeiro momento de contestação, de estranhamento e de curiosidade. A partir daí desencadeia-se uma revolução: «Nenhuma das elefantinhas, depois de ter provado a erva verde, os banhos de água fresca, os frutos saborosos, as brincadeiras alegres, e as sestas à sombra das belas árvores, nunca mais quis ver um sapato, nem comer uma peónia, e muito menos entrar num recinto. Desde então é muito difícil distinguir os elefantes das elefantas.»

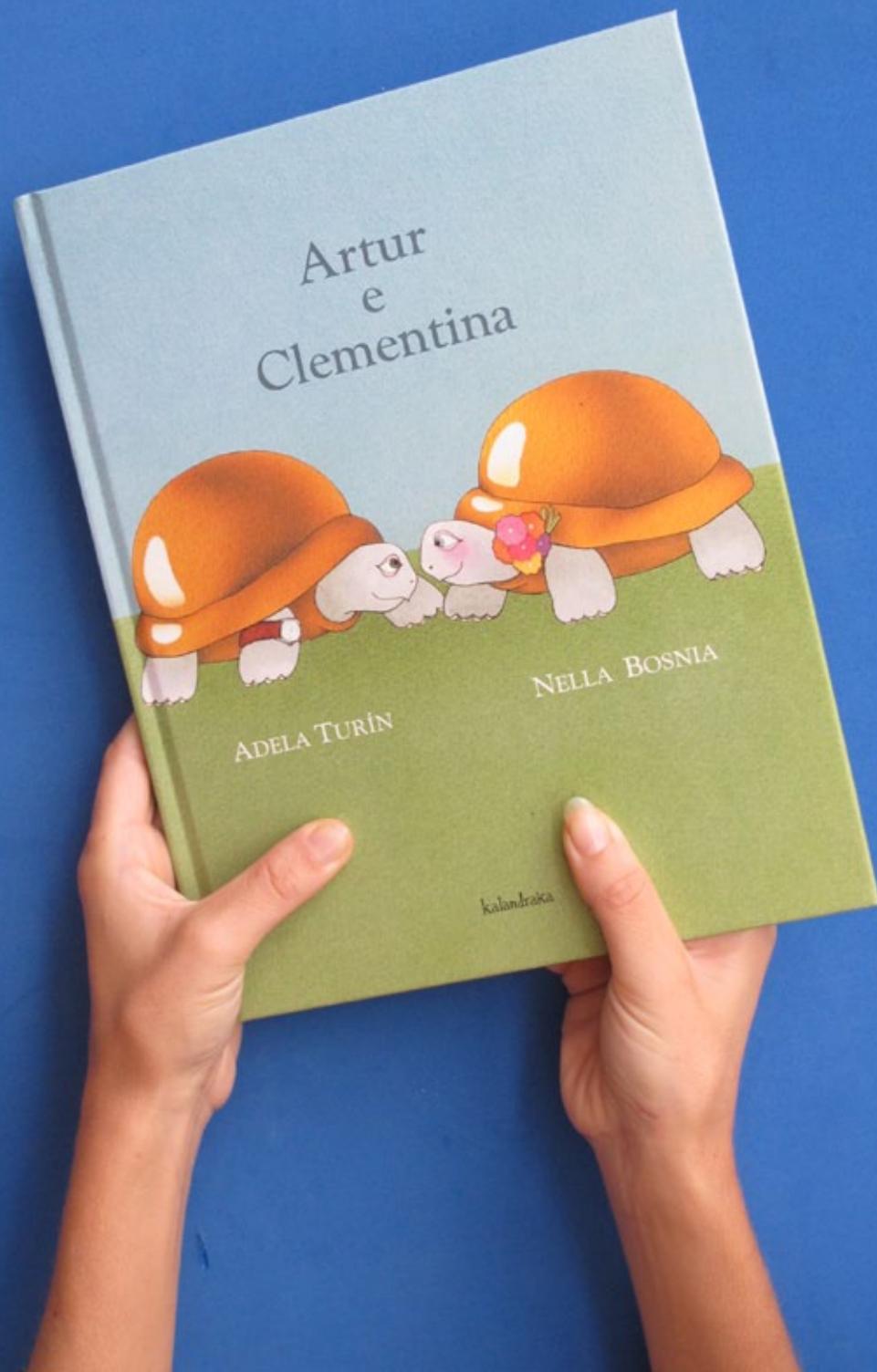
A mensagem, como sempre acontece, não será apreendida da mesma forma por crianças e adultos. Para os primeiros trata-se, eventualmente, de uma iniciação, uma revelação, um encontro com uma heroína. Para os segundos, há a identificação com muitos episódios sociais e históricos e os heróis são referências que começaram a ganhar lutas que não convém esquecer.



Os macacos de *A História dos Bonobos com Óculos* são, naturalmente, egocêntricos, narcisistas e indolentes. A escolha dos quatro bonobos mais bonitos como critério para irem aprender inglês para Belfast é sintomática da sua condição mental. No regresso, o ridículo instala-se definitivamente quando, vaidosos com os seus novos adereços e aparente sabedoria, os quatro bonobos se exibem perante o grupo, assumindo uma postura de educadores. A vacuidade do ensinamento está ao nível do prémio recebido no exame: os óculos, que mais tarde não deixarão que os bonobos vejam as bagas para comer. O acesso às bonobas é negado, não de forma direta, mas através do sarcasmo e da depreciação. Apesar de saberem as palavras que os 'iluminados' ensinam repetidamente sem parar, não podem pôr os óculos sem tirar os lenços, provocando o gozo dos machos, que assim dissertam: «Ainda bem, se as bonobas também se pusessem a ensinar as palavras, quem é que colhia os frutos e as bagas, as nozes e as sementes, as raízes e os rebentos para nós e para os nossos filhos?»

Ao contrário, as macacas são trabalhadoras, inteligentes e pragmáticas. Revoltadas por serem escravizadas e injuriadas, rebelam-se e autonomizam-se, mudando de floresta. E como se não bastasse toda a nova organização igualitária e complementar de tarefas que desenham para a nova comunidade, ainda transmitem esta atitude aos filhos, que levam consigo. Para além da emancipação, o elogio das suas novas casas, mais confortáveis e ricas em música e leitura, remete para as histórias em que os heróis conseguem transformar o inóspito num lar, como se tudo fosse possível de se alcançar, de se descobrir, de se fazer. Esse sentido que as crianças ainda acalentam é bem aproveitado em defesa dos direitos de igualdade e respeito pelas mulheres.

Finalmente, a estrutura aditiva de *Artur e Clementina* cria um efeito crescente de desagrado no leitor, levando-o a desenvolver a sua empatia natural pela tartaruga fêmea que quer conhecer o mundo, tocar flauta e pintar. O marido, aparentemente muito solícito, responde a cada desejo com um objeto que se aproxima mas não corresponde à intenção de Clementina: esta quer tocar flauta, ele arranja um gramofone, ela pensa em



pintar, ele arranja-lhe um quadro... e por aí fora. A crescer a este afastamento das reais necessidades da mulher, o marido tece comentários pouco abonatórios para a sua autoestima: «-Tu?? Aprenderes a tocar flauta? Olha bem para ti, não conseguirias sequer distinguir as notas, tenho a certeza. Eu conheço-te bem. Além disso és desafinada.»

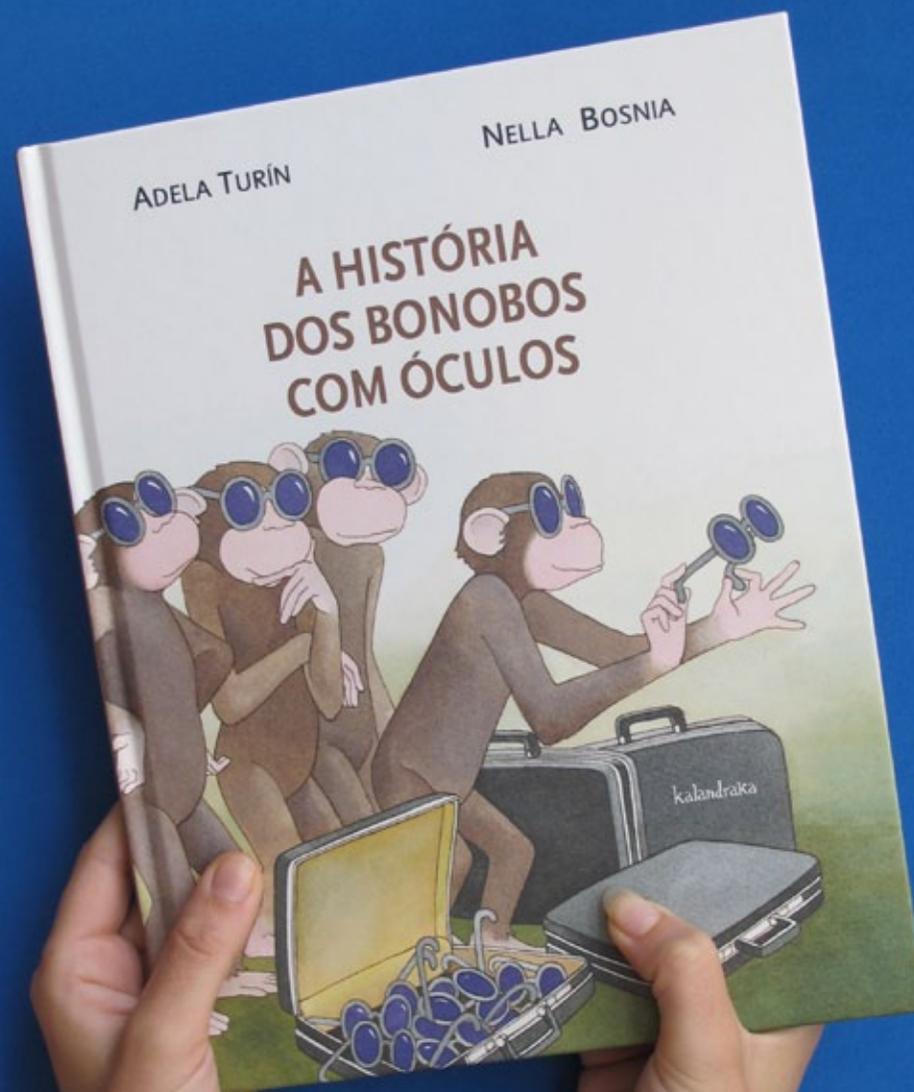
O peso da carapaça de Clementina, cada vez mais pesado com ‘tesouros’ que Artur lhe oferece para não se aborrecer é correspondente à crescente imobilização e dependência dela, que a dada altura deixa de conseguir mover a casa.

Acontece que, no final, Clementina deixa a carapaça e parte. A liberdade é bem mais leve sem amarras.

A delicadeza pormenorizada do traço de Nella Bosnia reproduz o estado de alma das personagens pela expressividade dos olhos ou dos movimentos corporais, assim como pela disposição na página de cada elemento. Os jogos de ampliação e afastamento permitem destacar elementos que reiteram o efeito do texto ao nível das relações de humilhação, opressão, ou libertação entre personagens. As emoções, que são apenas afloradas com palavras, ganham outra dimensão nas imagens, como quando os quatro bonobos regressam com óculos e malas, provocando um efeito cómico, ou quando a tartaruga Clementina aparece praticamente esmagada pela carga que suporta na sua carapaça, em frente à galinha que se inclina em direção ao chão para a ver melhor.

O uso da cor obedece a uma base representativa, mas a paleta é aplicada com contenção em cada um dos livros, que apresentam soluções distintas. Contudo, nada fere pela exuberância. A suavidade das formas é coerente com a leveza dos tons, oferecendo uma aparente harmonia que a narrativa vem desmontar.

Também em cada quadro representativo se esclarecem significados de novos termos, adequados ao espaço em que as personagens se movem, seja ao nível da flora, da fauna, de objetos ou até da sua descrição. Os cenários naturais não deixam de ser idílicos, forçando ainda mais esse grito do ipiranga que o leitor encontra no final. Uma outra proposta de felicidade, radicalmente oposta a «E viveram felizes para sempre.»



David Almond no Bath Festival

A novidade do Bath Festival of Children's Literature de 2013, que decorreu entre 27 de setembro e 6 de outubro, foi a direção artística. Depois de seis edições à frente do festival, a dupla fundadora (os editores Gill e John McLay) cedeu a sua função a David Almond. O prestigiado escritor britânico (vencedor, entre outros, do Prémio Andersen) assumiu então a programação e assegurou uma luxuosa participação de autores ao longo dos dez dias que durou o certame. Lucy Cousins, Judith Kerr, Sally Gardner, o próprio Almond, Michael Rosen, Emily Gravett e Mallorie Blackman foram apenas alguns dos nomes presentes. Sendo o maior dedicado à literatura infantojuvenil a decorrer no Reino Unido, o Bath Festival tem como princípio basilar um ambiente de proximidade entre o público e os profissionais. O ambiente tende à boa disposição e ao humor, não apenas nas conversas públicas como as que se estabelecem informalmente no momento dos autógrafos que tem fama de durar várias horas. A programação vai ao encontro de crianças de idades diversas, e tem em atenção uma grande diversidade de obras. Quase todos os espetáculos, concursos, sessões de leitura, e encontros se destinam a quem lê aqueles livros mas a programação contempla igualmente a participação de tradutores, editores e designers. Para David Almond, há que realçar o trabalho realizado pelas crianças e jovens de Bath, que através das escolas e de uma equipa de consultores, não só assiste às sessões como ajuda na organização e apoio do Festival. Para o escritor, a tese de que as crianças não leem é uma falácia. Segundo as suas palavras, os mais novos continuam a deslumbrar-se com boas histórias, como sempre.

Prémio Iberoamericano de LIJ para Sierra i Fabri

Jordi Sierra i Fabri é o vencedor da IX edição do Prémio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil. A votação dos jurados, representantes das cinco organizações responsáveis pela distinção, foi unânime. O catalão era um dos três finalistas, a par da colombiana Yolanda Reyes e da portuguesa Alice Vieira. O júri considerou que a vasta obra do autor espanhol está muito comprometida com valores sociais e empenhada em explorar, num discurso direto e claro, temas duros e sensíveis.

Jordi Sierra i Fabri é um dos nomes mais conhecidos da literatura juvenil espanhola e dos mais lidos nas escolas, contando com uma bibliografia impressionante.

Também a versatilidade estilística e narrativa contribuem para a qualidade e o sucesso do catalão que aborda situações de violência juvenil, consumo e tráfico de droga, tráfico e escravidão de crianças em África ou reconta uma história verídica, a da baleia Aydin, para que não se perca a memória.

Para além de escritor literário, o autor de 66 anos dedicou-se igualmente à crítica e estudo de música, tendo inclusivamente colaborado com diversos periódicos ao longo da sua carreira.

A sua dedicação à promoção literária tomou forma na Fundação que criou em Barcelona, com o seu nome, em 2004 e que promove a escrita entre os jovens. Também na Colômbia desenvolve oficinas de escrita criativa com milhares de adolescentes.

O Prémio Iberoamericano é o mais importante na geografia dos falantes de espanhol e português, tendo já distinguido, em edições anteriores, nomes como o de Ana Maria Machado, Agustín Fernández Paz, Maria Teresa Andruetto ou Bartolomeu Campos de Queirós.

Nomeados para o ALMA 2014

Já são conhecidos os nomeados para o prêmio Alma 2014. De um total de 238 candidatos, 54 constam pela primeira vez, desde 2003, desta lista, que foi anunciada por Lary Lempert no passado dia 10, em direto da Feira do Livro de Frankfurt. O presidente do júri acrescentou que a tendência crescente de participantes se mantém e que as instituições dos vários países que nomeiam pessoas ou organizações estão cada vez mais empenhadas em corresponder ao número máximo de candidaturas. De acordo com o regulamento, cada organismo reconhecido pelo Alma pode proceder a quatro nomeações, duas das quais respeitantes ao seu país e outras duas que mereçam destaque em qualquer parte do mundo. Isto possibilita uma atenção mais global a escritores, ilustradores, promotores da leitura e narradores orais, por parte de cada interveniente no processo. Ainda esbate as assimetrias económicas, sociais e culturais que levariam autores e organizações de países sem representante a ficar injustamente de fora de uma das melhores montras do universo infantojuvenil do livro e da promoção da leitura. O Planeta Tangerina regressa ao lote dos nomeados e faz-se acompanhar de António Mota, no que à representação portuguesa diz respeito. De entre uma maioria de escritores e ilustradores, as organizações e sobretudo os promotores da leitura e narradores orais assumem este ano mais protagonismo com um maior número de candidatos.

O vencedor da edição de 2014 do ALMA será anunciado, como é tradição, a partir da Suécia, no dia 25 de março em direto para a Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha.

Prémios Nacionais como pretexto para ler a *Babar*



A revista *Babar* dá a notícia dos vencedores do Prémio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil e do Prémio Nacional de Ilustração. O catalão César Mallorquí vence com a novela juvenil *La isla de Bowen* que narra as aventuras de um herói e dos seus companheiros, em contextos marítimos e naturais do princípio do século XX, perseguidos por causa de poderosos conhecimentos científicos que interessam ao poder.

Por seu turno, Carmé Solé Vendrell, também de Barcelona, volta a receber o galardão pela ilustração. Passados 34 anos, a ilustradora, escritora e pintora volta a ser distinguida, agora pelo todo da sua obra.

A *Babar* acompanha o destaque com links para as páginas dos autores e para outras notícias relacionadas, entre elas a recensão ao livro de Mallorquí, quando lhe foi atribuído o prémio Edebé, em 2012, e a *Aniversário*, ilustrado por Carmé Sole Vendrell. Na coluna à direita, o leitor pode deliciar-se com diversos artigos, entre os quais um conjunto de quarenta e duas entrevistas que a revista fez desde 1989 e que disponibiliza não só nos seus arquivos como num *ebook* gratuito. Há também a notícia sobre o Prémio Edelvives, as várias formações disponibilizadas pela Casa del Lector e mais recensões. A revista foi uma publicação impressa até 2000, passando então a ser atualizada apenas em formato digital. É uma das publicações de referência em Espanha podendo, através dela, aceder-se à boa edição de livros infantis e juvenis naquele país, e a uma vasta informação sobre este universo aquém e além fronteiras.

Babar ▶

adama

Staguiana

mapia

tonica



Restos de alegoria: José Saramago e a caverna platónica¹

Miguel Koleff²

Fotografias de João Francisco Vilhena, outubro de 2013, Lanzarote

De acordo com a noção de alegoria a partir das elaborações de Walter Benjamin, o artigo pretende refletir sobre a materialização do mito da caverna no romance homónimo de José Saramago, analisando o processo segundo o qual as ruínas encontradas no piso zero-cinco de um Centro Comercial podem ser lidas como sendo os restos alegóricos de uma civilização que irrompem no «agora da cognoscibilidade» (segundo a conhecida expressão do filósofo judeu-alemão) para mostrar a sobrevivência do sistema capitalista moderno segundo a tese do escritor português.

1. Este artigo é o desenvolvimento do capítulo 3, «A alegoria», do meu livro *La Caverna de José Saramago una imagen dialéctica*. EDUCC, Córdoba, 2013.

2. Doutor em Letras Modernas. Professor Titular Regular de Literaturas de Língua Portuguesa na Faculdade de Línguas da Universidade Nacional de Córdoba.

José Saramago e a caverna platónica



Algumas expressões de Saramago relacionadas com o seu romance *A Caverna* são contundentes, por exemplo, quando diz: «Nunca na história da humanidade estivemos tanto numa caverna a olhar para sombras como agora» (Gómez Aguilera, 2010, p. 511; *ed. portuguesa*, p. 485). Isto significa que a intertextualidade que um leitor pode reconhecer nesta obra não é espontânea mas sim explícita, o romance está «formatado» pelo mito da caverna desde a sua estrutura narrativa (a dialética) até à revelação final em que a gruta platónica surge aos olhos das personagens. No entanto, não nos enganemos; por mais prolixa que possa ser uma comparação entre os dois textos em relação à situação caracterizada, os espaços comprometidos ou os tempos evocados, não se garante uma leitura melhor. A referência ao mito platónico joga outro papel nesta obra, e tem a ver com o matiz alegórico que imprime à ficção. *A Caverna* é, neste sentido, um exemplo claro de crítica aguda ao sistema neoliberal e uma análise que se preze não pode deixar de potenciar esta leitura e somar-se a esta exigência legítima. No romance de Saramago, a alegoria apoia-se na narrativa apresentada no livro sétimo de *A República* de Platão. Nesse texto, a disjunção entre a realidade e a aparência traduz a problemática do saber e da sua insuficiência face às fantasmagorias do mundo contemporâneo. Se Platão pretendia doutrinar sobre a supremacia do mundo das ideias, uma versão aperfeiçoada da planetarização da ideologia usurpa o seu lugar e constitui-se em ferramenta do poder discursivo. Ao incorporar a caverna de Platão no cenário da ficção, o Prémio Nobel configura um texto que, nutrindo-se da tradição, evidencia a mais absoluta contemporaneidade. Por isso, o facto de irromperem claramente no final da história os vestígios de uma cultura, da civilização ocidental, não deixa de provocar uma certa angústia no ato da leitura que parece dirigir-se – a partir desse evento – para um terreno que excede a lógica argumentativa que o sustém. Embora

José Saramago e a caverna platónica

o texto seja atravessado por reiteradas hipérboles, sobretudo ao enfatizar os excessos descritivos do centro comercial e dos serviços que ele oferece, a descoberta inesperada de umas ruínas no piso zero-cinco, destinado aos armazéns frigoríficos, quebra a racionalidade da história e subordina-a a um elemento maravilhoso. A partir desse capítulo, a narrativa saramaguiana indaga de forma coerente numa possibilidade imagética que dá corpo, densidade e mistério à alegoria que potencia.³

E importante insistir neste aspeto por duas razões: em primeiro lugar, porque se apresenta a caverna platónica como se ela tivesse efetivamente existido e com a mais absoluta normalidade, naturalizando os seus efeitos. Em segundo lugar, porque se ela realmente tivesse existido, situar-se-ia num lugar geográfico concreto – na Grécia, sem dúvida – o que permitiria uma elaboração mais radical das suas consequências³, limitando assim o alcance das suas projeções que não se mediriam na macro dimensão que a alegoria habilita. Cipriano Algor mora no Centro Comercial porque foi para lá viver na companhia da filha e do genro quando se desmoronaram todas as possibilidades que estavam ao seu alcance. Vencido pelas circunstâncias, e na falta de uma referência concreta que funcione como suporte, a imersão no mistério e na supra-realidade tornam-se possíveis. Tal como Marta havia antecipado, «de uma hora para a outra passámos a ser estranhos neste mundo» (Saramago, 2000, p. 451; *ed. port.*, p. 347). É neste quadro que Cipriano decide investigar o que está a acontecer no subsolo do Centro Comercial quando, de repente, as obras de ampliação param sem uma justificação clara, mesmo transgredindo a norma vigente. Um buraco, produzido pelas escavações, abre a entrada para a gruta, que se faz pela lateral. A cena é descrita com

3. Como aquela que eu ensaio no artigo que escrevi para o jornal *Hoy día Córdoba*, segundo a qual a caverna estaria situada na Grécia, que é o país que mais cedo chegou à crise económica do princípio do séc. XXI: «*La Caverna* de José Saramago: um cuento de hadas dialéctico» (Koleff, 2012).

José Saramago e a caverna platónica

grande profusão de pormenores de forma a não haver dúvida nenhuma sobre a verosimilhança do terreno. O percurso de Cipriano vai, por conseguinte, apresentando ao leitor a vasta referência que Sócrates faz a Gláucon no mito.

O que surpreende o oleiro é a presença de corpos que parecem mumificados. Pela localização e pelas características que têm (erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra) são referências imediatas para a compreensão do mito. É muito difícil classificá-las como ruínas em sentido estrito, pois estão conservadas no estado em que ficaram paralisadas num dado momento da história em que esta se eclipsou; mas em contrapartida pode falar-se de restos, porque são restos humanos reais, de pessoas de carne e osso que já estiveram vivas. Não são esqueletos, mas sim corpos petrificados. Ao lado deles há restos de ataduras que testemunham a situação de opróbrio que as conduziu a esse estado de imobilidade e aprisionamento. O saber ampliado da enciclopédia permite conferir os antecedentes que o testemunham: esses homens e mulheres estão na caverna «desde a infância, algemados de pernas e pescoços» (Platão, 1981, p. 2; *ed. port.*, p. 317). Depois do profundo choque inicial, o oleiro sai da gruta e encontra-se com o genro. Como vê que Marçal está tão impressionado como ele, a única coisa que consegue fazer é interpelá-lo sobre o eventual significado das peças encontradas iniciando um dos diálogos mais instigadores do romance:

Cipriano Algor olhou o genro em silêncio, como se naquele momento não tivesse maneira melhor de lhe dizer que o estimava, depois perguntou, Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, se agora lá voltasse iria encontrar os mesmos três homens e as mesmas três mulheres, as mesmas cordas a atá-los, o mesmo banco de pedra, a mesma parede em frente, Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, que são estes,

José Saramago e a caverna platónica

perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., p. 333).

A errância da linguagem que se desencadeia na tentativa de resolver o hieróglifo é gerada pela própria distância criada pela situação singular em que se encontram. Temos que dizer que a cena é por si mesma gráfica, porque confronta a explicitação discursiva do mito com a materialização levada a cabo por Saramago. Dois aspetos merecem ser considerados neste quadro: por um lado, o saber textual que se resolve num ato de presença e, por outro, a distância entre enunciado e enunciação que funda a alegoria. Os dois geram reflexões oportunas que a seu tempo tentarei mostrar. Por agora é suficiente afirmar que a dúvida ontológica que Cipriano coloca ao guarda orienta-se para o terreno da virtualidade que se discute no romance:

Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas (Saramago, 2000, p. 435; ed. port., p. 334).

O desfecho da breve reflexão que acabam de fazer através da intervenção mínima do narrador. «O foco voltou ao seu lugar, a escuridão também» (p. 435; ed. port. p. 334) não deixa de ser eloquente por se basear numa imagem que desglosa os termos numa direção diferente da pressuposta pela sua dimensão lógica. A luz que iluminou as sombras do silenciado nunca mais voltará a ser a mesma que se submeteu na penumbra, pois ela desvendou a encriptação que se ocultava da vista de todos.

II

– Depois disto – prossegui eu – imagina a nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta, de acordo com a seguinte experiência. Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna,

José Saramago e a caverna platónica

com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços... – Meu caro Gláucon, este quadro – prossegui eu – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública (Platão, 1983, p. 6; ed. port. p. 317, 321).

Eis Sócrates a conversar com Gláucon. Na primeira pessoa, e continuando a sua intenção⁴, propõe-se ajudá-lo a entender a Ideia do Bem (Eggers Lan, 1975, p.7) através de uma narração (*mythos*) que exige uma resolução analógica.

Para conseguir o seu objetivo, o discípulo sente-se animado a aguçar a imaginação de tal modo que possa criar uma ponte entre o mundo sensível (o estado da nossa natureza) e o conhecimento superior. Esta compreensão exprime-se como uma ascensão gradual que se desenvolve através de diferentes níveis de perceção cujo ponto máximo é a ciência verdadeira (*episteme*).

O mito da caverna oferece esta cena pedagógica como moldura e define os papéis que os dois interlocutores desempenham. O objetivo que mestre e aprendiz perseguem é o mesmo, alcançar o cimo

4. Como o mito da caverna faz parte do Livro 7 de *A República*, de Platão, parte-se do princípio de que o tema já fora objeto do diálogo. Segundo Ramón Cornavaca, «a ‘educação dos guardiões’ da cidade ideal já fora objeto do diálogo da segunda metade do livro II e parte do III...Os livros V, VI e VII, que são como que ‘o centro do centro’ da obra platónica, desenvolvem, algumas propostas fundamentais para que seja possível o surgimento dessa cidade ideal, entre as quais – e como sendo a mais importante – a da associação entre o poder e sabedoria, ou dizendo por outras palavras, a do ‘governo do filósofo’. É aqui onde adquire a sua máxima importância o tema da paideia que deve ser dada aos guardiões» (Cornavaca, 1990, p. 194).

José Saramago e a caverna platónica

da verdade e libertá-la da aparência que pretende disfarçá-la. A paideia encontra a sua resolução na trama alegórica (*eikón*) que dá corpo à narrativa. Traduzindo em imagens, primeiro, e conceptualizando depois o que Sócrates lhe mostra, Gláucon aproxima-se da verdade e entende que a causa da retidão está na noção de bem. Nas palavras de Benjamin,

Um conhecimento histórico da verdade só é possível como superação da aparência: no entanto, esta superação não deve significar volatilização, atualização do objeto, devendo pelo contrário assumir a configuração de uma imagem rápida. A imagem pequena e rápida, contraposta à impassibilidade da ciência. Esta configuração de uma imagem rápida coincide com a agnição do «agora» nas coisas, e não do futuro. (Benjamin, 2007, p. 857)⁵

A referência platónica à ascensão da alma abre o campo da alegoria a uma dimensão transcendental que a evoca como fórmula e que explica o recurso pedagógico de que Sócrates se serve. A transcendência radica no próprio ato de construção do conceito a partir dos recursos imagéticos em que se apoia. A representação plástica que Gláucon prepara a partir das palavras do seu mestre dá corpo às ideias que este expõe; no entanto, para alcançar a síntese desejada, tem de as reduzir até atingir a inteligibilidade de um conceito com o qual assegure a pertinência da aprendizagem a que assistiu.

Quando Benjamin afirma que, na alegoria, o mundo profano sobe de categoria na mesma medida em que se desvaloriza (Benjamin, 2007b, p. 393) alude a esta presunção. Explícita como a referência que transcende se separa das suas condições produtivas potenciando-se ainda mais e como os vestígios que lhe restam se tornam orgânicos ao serem esvaziados de sentido. A tensão entre o profano e o sagrado evoca – noutros termos – a dialética que o raciocínio socrático inaugura ao postular a existência de dois mundos: o sensível, de aparências, e o eidético, de essências

5. Fiz algumas retificações à citação anterior a partir da tradução espanhola de José Manuel Cuesta Abad apresentada em *Juegos de duelo*. (Cuesta Abad, 2004, p. 26)

José Saramago e a caverna platónica

permanentes. Por isso, para Cohen – uma das investigadoras mais lúcidas do *corpus* benjaminiano –, a transcendência fica assegurada porque «a alegoria continua a aludir ao sagrado, e portanto em direção a uma possível redenção teológica da história secular» (Cohen, 2010, p. 219).

A questão da alegoria está ligada à raiz da sua etimologia. Segundo a investigadora norte-americana, a expressão é composta por dois termos: *allos* e *agoreuein*, correspondendo ao prefixo a ideia de «outro falar». É precisamente este «outro falar na ágora» (Cohen, 2010, p. 218) que investe o vocábulo de algo adicional que explica a direção oblíqua do raciocínio. O seu trabalho de ponte não o desmerece, porque pertence à sua configuração de signo servir uma outra dimensão, daí o carácter didático que ostenta. Um discípulo inexperiente como Gláucon pode entendê-la porque não exige um grau magistral de clarividência embora exija, necessariamente, a capacidade de relacionar e de estabelecer ligações pelas vias da associação sensível.

A

este respeito poder-se-ia especular que, se a alegoria tem como objetivo último a definição de um conceito que se apreende por seu intermédio tal como se revela no mito da caverna, a síntese mental que resolve o mistério é produto de uma operação inteligível e, por conseguinte, pertence à ordem do símbolo e não da categoria. Foi precisamente Walter Benjamin quem clarificou este raciocínio ao separar as águas. Segundo ele, «há mais de cem anos que pesa sobre a filosofia da arte o domínio de um usurpador que subiu ao poder na confusão do romantismo» (Benjamin, 2007b, p. 375). A usurpação do símbolo

a que o pensador alemão se refere consiste na utilização dos adereços narrativos só como bastidores de cena. O símbolo serve-se deles e depois abandona-os quando já não precisa dos seus serviços. A alegoria, pelo contrá-

José Saramago e a caverna platónica

rio, fica enredada nas suas articulações sensíveis e confinada aos seus próprios farrapos. Foi isto que o filósofo alemão descobriu ao examinar as versões barrocas do *Trauerspiel* que tomou como objeto de estudo.

De acordo com esta argumentação, o território da alegoria é composto pelas sobras da exploração simbólica e é isto que se pode detetar na ficção saramaguiana que compromete as suas personagens de uma forma particular quando, no capítulo vinte, elas enfrentam os restos da caverna de Platão. Embora haja distância entre a referência mítica e a romanesca, é posta em jogo a mesma pulsão: a aproximação à verdade. Mesmo assim, os modos de apreensão são diferentes. Eles não têm ninguém que lhes conte a história. Estão sozinhos com o seu próprio desafio, conscientes de que a experiência é algo que se faz individualmente mas que pode ser partilhada de forma solidária.

Cipriano Algor virou os olhos para a cavidade e perguntou, Viste o que há ali dentro, Vi, respondeu Marçal, Que é, Avalie por si mesmo, tem aqui uma lanterna, se quiser, Vens comigo, Não, eu também fui sozinho (Saramago, 2000, p. 430; ed. port., pp. 330-331).

Tal como é proposto, o que está em jogo no romance de Saramago é a resolução alegórica e não simbólica, e isto explica o facto de o texto grego – apesar de ter perdido a sua pregnância discursiva – ainda ter alguma coisa a dizer. Por este motivo, Cipriano e Marçal podem encontrar os seus restos materiais. Embora os efeitos singulares propiciados já não se vislumbrem da mesma forma – o tempo fez os seus estragos –, as mortalhas ainda permanecem e contêm a reserva do mito⁶.

Quero reter a imagem dos adereços para me referir ao cenário que Cipriano encontra mal entra na gruta. É precisamente este trabalho de reconhecimento que o guia na escuridão. O narrador sa-

6. Walter Benjamin, na tese VII de «O Narrador», conta a história de Psaménito e conclui o texto desta forma: «Por isso, esta história do antigo Egito está em condições, depois de milhares de anos, de provocar espanto e reflexão. Assemelha-se às sementes que, milenarmente encerradas nas câmaras das pirâmides ao abrigo do ar, conservaram o seu poder germinativo até aos nossos dias» (Benjamin, 2008, p. 70).

José Saramago e a caverna platónica

ramaguiano é muito cuidadoso na descrição e evidencia cada um dos seus pormenores como se quisesse que não restassem dúvidas sobre o conteúdo encontrado: a parede, o banco de pedra, os corpos, as ataduras, etc. A experiência a que ele submete as suas personagens é a da carnalidade viva. Para elas – como já antecipei – a sobrevivência do mito torna-se uma inspeção material dos seus restos.

Atendendo a este aspeto, posso concluir que no romance de Saramago o significante tornou-se significado. Afirmo isto porque, esvaziado de sentido, transformou-se num objeto digno de conhecimento⁷ por si mesmo. As figuras discursivas que aludiam aos homens («uns homens que estão nela desde a infância...») converteram-se em «pessoas mortas» (Saramago, 2000, p. 437; *ed. port.*, p. 337). Elas já não indicam um caminho de emancipação; pelo contrário, mostram a *facies hippocratica*⁸ da história e oferecem-se à contemplação.

Terry Eagleton – seguindo Benjamin num livro que o resenha – discute este tema encarando-o como um «assunto de *énoncé* e *énonciation*» (Eagleton, 1998, p. 31). É o paradigma aberto pela enunciação que habilita o mito «dentro das sinuosas inflexões da fala» (p. 33) e deixa permear a transcendência que o protege; a perspectiva do enunciado impõe-se quando o significante fica disponível como hieróglifo – escrita – depois do seu esvaziamento comunicativo. Neste sentido, é a ênfase na materialidade do signo que aproxima a paideia platónica da alegoria barroca estudada por Benjamin e que pode ser entendida a partir da noção de «emblema» que opera como elemento heurístico.

Quando Eagleton afirma que «a alegoria barroca põe a descoberto o recurso, colocando o lema e o título em relação penetrante e

7. O significante alegórico não é «simplesmente um signo do que deve ser conhecido, é em si mesmo um objeto digno de conhecimento» (Eagleton, 1998, p. 23).

8. Cito aqui a célebre página de Benjamin nos estudos do género: «Enquanto no símbolo, com a transfiguração da caducidade, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente à luz da redenção, na alegoria a *facies hippocratica* da história oferece-se aos olhos do espetador como paisagem primordial petrificada» (Benjamin, 2007b, p. 383).

José Saramago e a caverna platónica

direta com a figura visual, vencendo os enganos do simbolismo» (Eagleton, 1998, p. 48), exprime argumentativamente o que acontece a Cipriano quando enfrenta as imagens que se aglutinam diante dos seus olhos.

No breve diálogo que tem com Marçal:

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., p. 333).

A linguagem vem em auxílio da imagem e complementa-a confirmando-a na sua autenticidade. O emblema, assim, constrói-se e oferece-se como recurso. De repente, o quadro alegórico ganha sentido: é animado pela unidade de um eco ressonante⁹ e uma figura que se desenha de forma gráfica.

Como a transcendência foi suprimida, o olhar das personagens concentra-se na «paisagem primordial petrificada» (Benjamin, 2007b, p. 383) e mortifica-se. Esta perceção descansa nos rostos sem vida dos corpos apodrecidos, das caveiras que comoviam os criadores barrocos. O papel dos alegoristas é decisivo e Benjamin reclama-o como imprescindível, pois da sua virtude depende o «conteúdo» com que será preenchida a matéria que foi esvaziada. Desprovidos de univocidade, os restos materiais recolhem os significados que neles se quiser reconhecer. Cipriano atribui valor ao que vê e dessa atribuição de sentido deriva o choro com que o resume. O oleiro consegue ligar-se à banalidade de todas as coisas e é assaltado pela força do efémero que tremulamente se revela.

Na alegoria saramaguiana os adereços narrativos são estabelecidos ponto por ponto, ao contrário do mito grego, que os resolve numa unidade de conjunto. Quando Sócrates descreve a Gláucon as características do mundo sensível, não tem como objetivo que o seu interlocutor se perca nos pormenores, mas sim que estes sirvam de suporte ao percurso da significação que pretende traçar. Ao perder-se a dimensão

9. «os ecos vão de parede a parede, multiplicam-se, se Marçal não se cala por um minuto não será possível ouvirmos a voz de Cipriano Algor a dizer, distante, como se ela própria já fosse um eco, Estou bem, não te preocupes, não me demoro» (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., p. 332).

José Saramago e a caverna platônica

dinâmica da história nos seus suplementos materiais, a experiência de Cipriano pode ser feita medindo cada aspecto em particular, e por isso quando a fogueira, os corpos mumificados com os restos das cordas ao lado, são considerados de forma isolada causam demasiado impacto. Nota-se também a intenção de circunscrever com clareza as referências para que a compreensão do conjunto siga na mesma direção. O caso da plataforma suspeita é neste sentido relevante:

Quando descia tive a impressão de ver em certa altura algo que poderia ser um muro e uma plataforma, se tu pudesses mudar a orientação de um desses focos, não precisou de terminar a frase, Marçal pôs-se a girar um volante, a acionar um manípulo, e logo a luz se estendeu pelo chão fora até ir bater na base de um muro que atravessava a gruta de lado a lado, mas sem chegar às paredes. Não havia qualquer plataforma, apenas uma passagem ao longo do muro (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., p. 333).

Cipriano faz uma referência à plataforma no início da sua pesquisa, mas demora a resolvê-la até ao final. Este dado é singular, porque a sua existência ou não desempenha um papel decisivo no momento de compor o cenário da ação. A fogueira, que funciona como a peça do quebra-cabeças que lhe dá sentido e completa, também cumpre este papel:

Só falta uma coisa, murmurou Cipriano Algor. Avançou alguns passos e de repente estacou, Aqui está, disse. No chão via-se uma grande mancha negra, a terra estava requeimada naquele local, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., 333-334).

Recompostos os adereços na sua totalidade mediante um trabalho de montagem, a personagem pode concluir intempestivamente traduzindo a certeza:

José Saramago e a caverna platónica

Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas (Saramago, 2000, p. 434; ed. port., p. 334).

Uso aqui o conceito «montagem» apoiando-me no pensamento de Walter Benjamin. Parece-me relevante para entender a ideia de um dispositivo de conjunto que nasce do olhar melancólico do alegorista que o compõe. Embora seja dado antecipadamente – pela sua existência na gruta – está tapado pela escuridão e é só o olhar de Cipriano ajudado pela lanterna que o desvenda e traz à luz. Nessa projeção, os suplementos de uma cultura adquirem forma, e tornam-se vivos.

O processo seguido pelo oleiro-investigador nesse ato adquire uma importância considerável se se tiver em conta que o trabalho arqueológico que realiza não pressupõe só a confirmação de um dado ou a corroboração de uma hipótese, mas também o demorar-se numa experiência subjetiva que o nutre e o potencia filosoficamente.

O papel dos corpos petrificados é neste sentido impagável. Embora Cipriano precise dos adereços narrativos para os circunscrever e delimitar, causam-lhe mais impacto pela sua força expositiva e não pela sua biografia. Quer sejam estes ou outros, quer sejam os reais ou as suas cópias substitutivas, o facto de mostrarem o corpo humano morto numa situação de opróbrio – como a expressada pelas cordas que estão a seu lado –, é suficientemente impactante para provocar a reflexão. Além de conotarem a ideia de morte – conforme foi indicado – põem em evidência o desprezo de que foram vítimas e a redenção que lhes foi negada, pois ficaram imobilizados por falta de misericórdia. Foram obrigados a fixar o olhar nas aparências e desinteressaram-se do mundo real.

A alegoria saramaguiana é, neste ponto, virulenta. Cipriano comove-se perante um cadáver que pode ser perfeitamente o seu, já que as condições produtivas são semelhantes. Também ele se viu sem alternativas, tira-

José Saramago e a caverna platónica

ram-lhe o trabalho, riram-se dele¹⁰ e deixaram-no desamparado, sem outra possibilidade que a de viver como refém da sua própria família no Centro Comercial.

O impacto da novidade é tremendo; desarticula qualquer conjetura e desestabiliza qualquer propósito que pretenda justificá-lo e dar-lhe uma razão orgânica. Como acontece a Édipo depois de confirmar a revelação de Tirésias, dá vontade de arrancar os olhos depois de se expor ao que se recusava a ver. A força da imagem é poderosa e supera a do entendimento. Quando o subchefe das compras lhe propõe a realização de uma sondagem comercial para avaliar o impacto que terá o fabrico de bonecos de barro, revelando-lhe assim «o segredo da abelha», o oleiro fica a saber de uma vez para sempre que o seu caminho não tem retorno. No entanto, entre o entendimento racional e a constatação imagética há um ponto difícil de atravessar por resultar tão paroxístico: as «pessoas mortas» (435; *ed. port.*: 334) da gruta manifestam-no como um eclodir de consciência irreduzível.

Benjamin dedicou uma especial atenção ao choque no seu ensaio sobre Baudelaire (Benjamin, 2012) quando estabelece a diferença entre *Erlebnis* e *Erfahrung* para se referir aos recursos de defesa do sujeito face aos estímulos embrutecedores. Apoiando-se nas suas leituras de Freud, detém-se no papel da memória como protetora das impressões e distingue os casos em que esta função é cumprida de forma superior daqueles em que as barreiras mnésicas não são suficientemente resistentes de forma a impedir a ação das forças destruidoras. «A ameaça que estas energias representam é a do choque. Quanto mais vezes a consciência os registar, menores serão os efeitos traumáticos» (Benjamin, 2012, p. 193).

Quando Cipriano Algor recebe do chefe de compras a notícia de

10. Cipriano Algor no cemitério: «não é justo, Justa, o que me fizeram, rirem-se do meu trabalho e do trabalho da nossa filha» (Saramago, 2000, p. 56; *ed. port.*, p. 45).

José Saramago e a caverna platónica

que a sua produção de louça já não responde à procura esperada, o impacto é tão forte que a consciência não permite elaborar essa perda com ductilidade. A informação recebida não tem possíveis pontos de apoio que possam ser auxiliados pela experiência (*Erfarhung*) conhecida. A novidade impõe-se como vivência (*Erlebnis*) através do impacto feroz, aquele que deixa inscrito uma marca no aparelho físico. No entanto, uma sucessão de efeitos semelhantes ao longo do tempo elimina essa novidade e vai disponibilizando a capacidade de afronta de forma a que as lesões já não produzam os mesmos danos.

Nos termos descritos, pode falar-se, então, de uma *vivência* radical capaz de originar uma *experiência* consistente, provavelmente a «neutralização dos choques» a que se referia Benjamin em relação a Baudelaire. Não devemos perder de vista que a Cipriano Algor, quando lê a imagem da gruta, não só lhe vêm à mente as leituras da tradição que a descoberta convoca como também o encadeamento de cenas vividas nos últimos tempos: à receção de metade das mercadorias junta-se também o fim do contrato das louças e, finalmente, o fecho da olaria. A gruta é, nas palavras de Marçal, «a última gota» (p. 450; *ed. port.*, p. 347), a que fecha o horizonte aberto pela má notícia do princípio da história.

Todas as desordens afetivas que se foram acumulando na personagem, e que foram submetendo o seu espírito, atingem a sua resolução não só na descoberta dos mortos como também na compreensão do que eles significam. É o ponto em que a interiorização das vivências começa a marcar a experiência de derrota – mas também de resistência – do oleiro. Para Marçal representa o lugar a partir do qual se inicia a sua vida adulta.

Estreitamente ligada a esta experiência aparecem também as cordas encontradas ao lado dos cadáveres, «viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas» (Saramago, 2000, p. 432; *ed. port.*, p. 332).

Interessa-me deter-me nelas, pois só a sua imagem evoca a ideia de um laço que pode funcionar como um









José Saramago e a caverna platónica

nó e, neste sentido, como um signo da devastação que subverte. Trata-se também de restos, mas que têm uma história que agora se esvaziou como todos os elementos dos adereços. Já cumpriram o seu papel: garantiram que os prisioneiros não se pudessem mexer segurando-os e assegurando-lhes a única possibilidade permitida: fixar o olhar na parede. Com o passar dos anos gastaram-se e caíram vencidas ao lado dos cadáveres que tinham condenado. Hoje revelam a impunidade que as caracterizou.

Os restos das ataduras – além de revelarem o passado de opróbrio que protagonizaram – são funcionais no presente ao porem em evidência os modos através dos quais o poder também cria hoje sujeitos acorrentados. As cordas desatadas – para além dos seus vestígios ruinosos – significam também o prescindir de ataduras formais. Os prisioneiros de hoje aceitam voluntariamente a submissão porque esta lhes garante algumas vantagens. Tal como Cipriano no seu sonho¹¹, entram por vontade própria na caverna e aderem aos seus desígnios. A ilusão fantasmagórica aprisiona-os sem necessidade de correntes.

Ora bem, há que recordar que no mito platónico até o ato de liberdade é propiciado pela força de comando:

Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz... (Platão, 1983, p. 3; ed. port., p. 318) (o sublinhado é meu).

Tal como ali se explica, um prisioneiro é forçado a deixar de o ser durante algum tempo para entender a condição em que vive. Por isso, separa-se dos seus referentes próximos e inicia a sua própria aventura pondo em evidência a própria razão da alegoria. É o caso de Cipriano Algor,

11. Refiro-me ao sonho narrado no capítulo 13 que funciona como uma antecipação da entrada na gruta do piso zero-cinco.

José Saramago e a caverna platónica

pois apesar de ter escolhido submeter-se à prova da gruta pelos seus próprios motivos pessoais, vive resguardado num contexto que verga a sua natureza e que o deixa sem alternativas.

Depois da investigação efetuada no interior da gruta, Cipriano volta ao piso trinta e quatro e encontra-se com a filha, Marta. A curta conversa que mantêm é esclarecedora em vários sentidos:

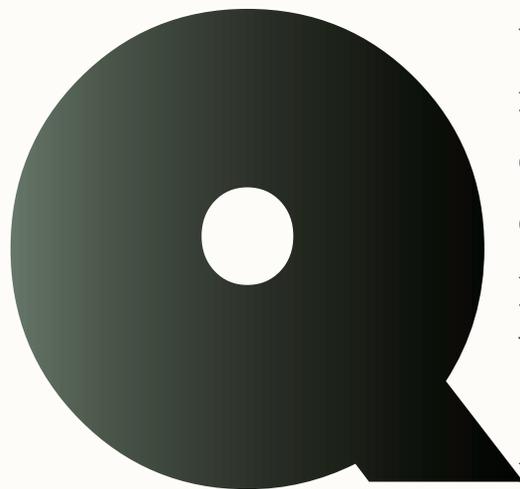
Que há lá em baixo, tornou a perguntar Marta depois de se terem sentado, Lá em baixo há seis pessoas mortas, três homens e três mulheres, Não me surpreende, era exatamente o que eu calculava, que deveria tratar-se de restos humanos, sucede com frequência nas escavações, o que não compreendo é por que foram todos estas mistérios, tanto segredo, tanta vigilância, os ossos não fogem, e não creio que roubar esses merecesse o trabalho que daria, Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda está a tempo de ir lá abaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo. Por favor, explique-se, Dá-me atenção, escuta. A história levou meia hora a ser contada. Marta ouviu-a sem interromper uma única vez. No fim, apenas disse, Sim, creio que tem razão, somos nós (Saramago, 2000, p. 436; ed. port., pp. 334-335).

Marta não fica surpreendida com a descoberta que o pai lhe conta; parece-lhe a coisa mais natural do mundo que numa gruta abandonada se encontrem restos humanos de antigas gerações desaparecidas, e que estas se manifestem através de esqueletos. Mesmo que se confirmasse que eram restos da cultura grega, o espanto seria o mesmo e o alcance da surpresa também, pois só um estudo arqueológico é que revelaria a idade das caveiras.

O que causa um verdadeiro espanto não são os ossos encontrados mas sim os adereços de que fazem parte, porque estes revelam-se como significação do mito, e então tudo o que foi especulado se torna efetivo e concre-

José Saramago e a caverna platónica

to. Marta não viu com os seus próprios olhos a revelação que se apresentou ao oleiro, mas confia na sua palavra e pode imaginá-la. Por isso não precisa de fazer a experiência. Acontece-lhe o mesmo que a Gláucon quando ouve Sócrates, só que o cenário é mais terrorífico, porque é feito de matéria deteriorada e decadente. Se Gláucon, imaginando, consegue dar entidade às figuras que projeta, Marta descodificando corrobora a perceção de Cipriano e junta-se a ela.



Quando o oleiro enuncia: «essas pessoas somos nós», resolve a chave alegórica da história. Gláucon pensa com certeza o mesmo ao ouvir Sócrates, só que existe uma diferença. A personagem platónica recria com a informação recebida o ensino que o aguarda e Cipriano constata com dor o irremediável. Marta, ao juntar-se a este comentário do pai e repeti-lo com as suas próprias palavras, não só o confirma como também lhe dá veracidade e sentido.

A intervenção de Isaura nesta história não deixa de ser chamativa e inclusivamente acrescenta-lhe um dado curioso que não passa despercebido. Quando, no capítulo seguinte, toma conhecimento da descoberta da gruta através das palavras de Cipriano, ela ouve atentamente a história e conclui, avalizando-a:

Isaura Madruga não é particularmente versada em histórias antigas e invenções mitológicas, mas só precisou de duas palavras simples para compreender o essencial da questão. Embora as conheçamos já, não se perde nada em deixá-las escritas outra vez, Éramos nós (Saramago, 2000, p. 446; ed. port., p. 344).

Se prestarmos atenção à conjugação do verbo, veremos que o pretérito que ela acentua não é só uma maneira de aludir à ação passada de tomar conhecimento; ela enfatiza nesse silogismo o facto de as «pessoas mortas»

José Saramago e a caverna platónica

da história serem o que hoje somos. O pensamento da nova mulher de Cipriano reordena a temporalidade da narração: não somos só uma cópia irreproduzível daqueles restos; eles já nos antecipavam, porque foram os primeiros prisioneiros da gruta da ilusão que hoje rege o mosso mundo.

No passado ou no presente, a conjugação do verbo ser, que atesta a alegoria, compacta a perceção no interior da gruta; sustenta a relação humana primordial que lhe imprime significação e que preserva os homens do aviltamento que se apodera deles quando se transformam em mercadorias. É precisamente isto que – ao contrário do que seria de esperar – acontece quando a gruta é aberta ao público nas últimas linhas do texto:

BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA (Saramago, 2000, p. 454; ed. port., p. 350).

A caverna iluminada destaca o Centro Comercial sob a forma de imagem, mas ao mesmo tempo banaliza-a. Transforma as «pessoas mortas» que Cipriano vê em objetos de exibição¹². Elas são destituídas da sua história para entrarem no circuito mercantil que – mediante uma entrada – garante o acesso à sua novidade. O peso trágico que a cena da descida à gruta tem ao longo do romance desaparece para dar lugar a um espetáculo. A própria filosofia que se articula através da origem mítica torna-se evanescente aos olhos do empreendimento económico que avassala sem tréguas.

É preciso ter em conta também outro aspeto inerente. Ao negar-se a transcendência do símbolo, o esvaziamento alegórico regressa aos espectros identificados no interior da gruta, elemento disponível para uma sobrecarga interpretativa como a que indiquei quando me referi ao olhar alegórico de Cipriano Algor. Com aquele cartaz tão pomposo que exhibe à entrada, o Centro Comercial também atribui sentido à descoberta tornando-a sua. Esmaga-a ide-

12. Uso o termo no sentido de «valor de exibição» (valor expositivo), seguindo o pensamento de Walter Benjamin. Veja-se [Tese V] (Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (Versão de 1939), 2011).

José Saramago e a caverna platónica

ologicamente reposicionando novas inflexões de leitura: a *féerie* que é potenciada através da luz artificial que ilumina o fundo da cavidade é mais uma amostra da sua concessão ao mercado de bens e serviços.

O final do romance assim o explicita. Se não fossem as personagens que Saramago privilegiou para a sua história, que se retroalimentam da sua força heurística, não haveria forma de deter esta enxurrada infrutuosa. A atualização do mito platónico que o autor português se propõe fazer conduz nesta direção. Se o «texto original», na sua origem, fazia parte de um livro de política¹³ destinada à instrução de cidadãos, hoje na sua fraqueza revela a subordinação que o submete ao poder económico que ele serve.

Embora duplamente vencidas – pela razão e pela força – as personagens saramaguianas não se submetem docilmente ao sistema: esburacam-no exibindo os seus poros, mostrando as suas fibras mais íntimas. Provavelmente não têm a capacidade de se impor e transformar o mundo, mas alertam para o curso irresistível do seu desgaste.

A constatação intelectual de Cipriano ganha ação prática. A personagem toma uma decisão, opta, escolhe. Faz uso de uma faculdade que foi recusada aos rostos emudecidos da caverna platónica. Com este gesto diferencia-se deles.

Eu compreendo que tenha sido um choque para si, como também, mesmo sem ter lá estado, o foi para mim, compreendo que aqueles homens e aquelas mulheres são muito mais do que simples pessoas mortas, Não continues, por eles serem muito mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui, E nós, e eu, perguntou Marta, Decidireis da vossa vida, eu já decidi da minha, não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede (Saramago, 2000, p. 437; ed. port., p. 337).

13. Depois de expor as características do regime político que deve ter a melhor sociedade que podemos construir, Platão vê-se confrontado, em *A República*, com o problema de dizer «a partir de que ciências» (*mathémata*, VI,502d) serão formados os filósofos, isto é, os únicos que podem vir a pôr em prática corretamente o regime descrito (Eggers Lan, 1975, p. 7).

José Saramago e a caverna platónica

A alocação que pronuncia significa que a personagem se recusa a morrer como aquelas pessoas que encontrou na gruta; ela sabe que é esse o destino que a aguarda, continuar imobilizada à espera de uma transformação que nunca mais chega nem se vislumbra e decide não se oferecer como voluntária embora isso lhe custe o presente. A decisão visceral do oleiro corresponde à força significativa da alegoria.

Tal como todos os dados mensuráveis da história, também este tem a sua considerável importância e pode ser lido na perspectiva alegórica que se assumiu neste ensaio. Trata-se de uma dimensão perlocutiva que implica não só captar um significado ou interpretar uma sentença, mas também levar a cabo uma ação correlativa em função daquela decifração.



aprendizagem gera transformação naturalmente. A consciência abre-se a um novo saber e reorganizam-se os conhecimentos acumulados. A margem de atuação possível nem sempre se concretiza. No caso do romance irrompe como uma súbita novidade, a de um discernimento que encontrou a resposta definitiva que se aguardava, a «última gota» a que Marçal se refere, e depois da qual nada será igual.

Volto ao mesmo noutra perspectiva. A vida laboral de Cipriano Algor não termina com a devolução da louça que é narrada no primeiro capítulo. Depois de sofrer o desagravo, o fabrico dos bonecos reconcilia-o com a arte da olaria através da qual pode assegurar ainda o seu posto como fornecedor de produtos para o Centro Comercial, o único cliente de que dispõe.

O romance dedica páginas inteiras a esta produção, que pode ser considerada o seu centro narrativo. O leitor acompanha cada passo deste processo desde o desenho inicial copiado das velhas enciclopédias de família

José Saramago e a caverna platónica

até à pintura que as reveste para lhe dar uma forma acabada. Ao longo desse tenso arco, vão ganhando espírito e adquirem fisionomia própria as estatuetas de barro saídas das mãos do oleiro.

A produção em série de bonecos tem uma importância decisiva no estudo da alegoria. Como são – pela sua própria condição – imitações de figuras humanas (e dos seus ofícios, não esqueçamos¹⁴) a referência aos mitos das origens que se encontra dispersa no romance e a descoberta de figuras petrificadas na gruta reforça o sentido que estou aqui a esboçar.

Não é por acaso que as primeiras criações são as imagens de um homem e uma mulher e que o percurso que se segue à composição dos modelos oferecidos ao Centro Comercial passa pelo aspeto físico e cultural: se são ocus ou compactos, se estão vestidos ou nus, etc. Uma espécie de mimese representativa conduz a reflexão até à sua revelação final, que se dá no momento da partida. Antes de abandonar a casa,

Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer um de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas, até agora o Achado ainda não deitou abaixo nenhum, o Achado é um cão consciente, sensível, quase humano, não precisa que lhe expliquem o que se está a passar aqui. Cipriano Algor foi fechar a porta do forno, disse, Agora podemos ir-nos (Saramago, 2000, p. 454; ed. port., p. 349).

O pormenor de os bonecos que se tiram do forno incluírem as figurinhas sãs e as defeituosas como um todo não deixa de ser significativo no contexto da situação que é narrada.

14. No quinto capítulo do romance descrevem-se os bonecos que são escolhidos e também os que são rejeitados.

José Saramago e a caverna platónica

Ela abrange a humanidade no seu todo e esta não é só constituída por modelos perfeitos; todos os homens cabem no seu seio, mesmo quando não fazem parte do sistema único que parece impor-se como legítimo. Por outro lado, o ato de os tirar da caverna replica em menor medida o gesto mais ousado aprendido no interior da gruta, a saída em liberdade. Cipriano solidariza-se com o produto das suas mãos, concedendo-lhes a mesma possibilidade que se outorga a si mesmo, a de poder desamarrar-se de um destino de virtualidade. Com este gesto, o mito antropogenético antes referenciado confunde-se com o mito da caverna que serve de molde.

E impossível concluir esta reflexão sem uma especulação correlativa que eluda o enredo alegórico que o potenciou. Tem a ver com o dispositivo imagético, considerando o próprio ato da perceção. No ensaio de Baudelaire a que antes me referi, Benjamin indica que «experimentar a aura de um fenómeno significa investi-lo com a capacidade de levantar o olhar»(Benjamin, 2012, p. 233)¹⁵. A relação entre o ato de ver e de ser visto que a noção de aura possibilita é, provavelmente, um dos eixos conceptuais mais complexos do pensamento de Benjamin, mas que vem em auxílio do trabalho face à leitura que Cipriano Algor faz dos prisioneiros da caverna que ele encontra durante a sua expedição.

A parede do fundo da gruta que mumifica os seus espetadores não tem a capacidade de devolver o olhar e, por esta razão, enclausura o ato comunicativo na própria projeção. Os prisioneiros não podem desinteressar-se dela mas também não aprendem com a sua força expressiva. Deixam-se arrastar pelas evidências escandindo-se de uma realidade que os tornaria protagonistas da sua própria história. Os laços que atam em volta da cabeça

15. O conceito de aura é central em Walter Benjamin quando é aplicado aos objetos artísticos. A primeira abordagem é feita em *Pequena história de la fotografia* (1931) e depois em *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (1936), da qual estão disponíveis quatro versões. Na de 1939 é formulado um conceito na tese V quando ele afirma que a aura é «a manifestação única de uma distância (por mais próxima que possa estar)» (Benjamin, 2011, p. 14). A definição de aura é hermética e reuniu complexas interpretações que tentam aproximar-se do sentido original.

José Saramago e a caverna platónica

e das pernas garantem-lhe submissão e incondicionalidade. Apesar de serem invisíveis, as ligaduras que seguram os transeuntes, clientes e habitantes do Centro Comercial têm o mesmo efeito e espessura.

Opostas a estas peças imóveis, o gesto reivindicador de Cipriano ao libertar os bonecos do seu túmulo¹⁶ devolve-lhes o olhar que perderam ao ficarem fixos no tabuleiro. A marca deste ato tem as suas consequências no momento de pensar uma alternativa ao dispositivo ideológico do neoliberalismo que obnubila as diferenças e que parece assentar numa só direção.

A devolução do olhar é, neste sentido, uma exigência legítima que se reconcilia com a condição humana emancipada.

Uma leitura política da sequência descrita pode ajudar a entender o caminho realizado até aqui. Quando Terry Eagleton, seguindo Benjamin, escreve:

A congelação do tempo conseguida pelo *Trauerspiel* assinala a necessidade do estado absolutista de pôr fim à história; o monarca absolutista converte-se na primeira fonte de sentido num mundo despojado de dinâmica histórica (Eagleton, 1998, p. 31) (o sublinhado é meu),

pode-se pôr hipóteses sobre a dimensão histórica que está implícita na natureza morta reconhecida no interior da gruta. Ela paralisa o curso histórico standardizando uma versão irreproduzível representada pelo Centro Comercial que se proclama seu dono. Com este fim extrai da tradição um dos seus motores mais dinamizadores, o mito, para o pôr ao seu serviço e conspirar na repetição inacabada da sua eternidade.

16. «Temos a casa, poderemos vir quando quisermos, Sim, temos a casa, uma casa com vista para o cemitério, Que cemitério, A olaria, o forno, as pranchas de secagem, a parga da lenha, o que era e já deixou de ser, quer maior cemitério do que esse, perguntou Marta, à beira das lágrimas» (Saramago, 2000, p. 380; *ed. port.*, pp. 293-

José Saramago e a caverna platónica

Bibliografía

- Benjamin, W., *El libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2007.
- Benjamin, W., *El origen del Trauerspiel alemán*. In W. Benjamin, J. Barja, F. Duque & F. Guerrero (Edits.), *Obras* (trad. A. Brotons Muñoz, Vol. Libro I / Vol. I, pp. 217-459). Madrid, Abada, 2007b.
- Benjamin, W., *El narrador* (trad. P. Oyarzun Robles), Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.
- Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (Versión de 1939). (trad. S. Fehrman), El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.
- Benjamin, W., «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939). In W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (trad. M. Dimopulos, pp. 183-242), Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- Cohen, M., «La fantasmagoría de Walter Benjamin». In A. Uslenghi, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen* (pp. 207-236). Eterna cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Cornavaca, R., «La alegoría de la caverna: una síntesis de la propuesta educativa de Platón». *VI Jornadas de Teología, Filosofía y Ciencias de la Educación* (pp. 191-197). Córdoba, 1990.
- Cuesta Abad, J. M., *Juegos de duelo. La historia segundo Walter Benjamin*. Abada, Madrid, 2004.
- Eagleton, T., *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, Madrid, 1998.
- Eggers Lan, C., *El sol, la línea y la caverna*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1975.
- Gómez Aguilera, F., *José Saramago en sus palabras*, Alfaguara. Buenos Aires, 2010.
- Koleff, M.A., *La Caverna de José Saramago: una imagen dialéctica*. EDUCC, Córdoba, 2013.

Le Monde Diplomatique, Saramago: «soy un comunista hormonal». *Conversaciones con Jorge Halperín*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2002.

Platão, *La República* (Vol. III). (J. M. Pabon, M. Fernandez Galiano, Edits., (trads. J. M. Pabon e M. Fernandez Galiano). Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.

Saramago, J., *La Caverna*, Alfaguara, Buenos Aires, 2000.

Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra
12/09/2013

Edições portuguesas utilizadas:

Gómez-Aguilera, Fernando, *José Saramago nas suas palavras*, Caminho, 2010.

Platão, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 4.^a ed., Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

Saramago, José, *A Caverna*, Caminho, Lisboa, 2000.

Qué buenas estrellas estarán cubriendo los cielos de Lanzarote?

José Saramago, *Cuadernos de Lanzarote*

A Casa José Saramago

Abierto de lunes a sábado de 10,00 a 14,00 h.

Última visita a las 13,30 h.

(Open from monday to saturday, from 10 to 14 h.
Last entrance at 13.30 h.)

Tías-Lanzarote – Islas Canarias (Canary Islands)

www.acasajosesaramago.com



22 OUT I ENCONTRO OS LIVREI- ROS E O SEU PATRIMÓNIO

Encontro com a participação de Fátima Ribeiro de Medeiros (livraria Culsete), Pedro Oliveira (ex-livreiro da Sá da Costa) e Luís Bernardo (Centro de História da Cultura). Lisboa, Biblioteca Municipal Camões.

Camões ▶



24 OUT A 3 NOV DOC LISBOA

Festival internacional de cinema documental, que este ano assinala a sua décima primeira edição. Um dos temas em destaque será o golpe militar no Chile, em 1973. Lisboa, várias salas de cinema.

DOC ▶



25 OUT A 10 NOV AMADORA BD

24ª edição do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, com a participação de vários autores nacionais e internacionais. Amadora, Fórum Municipal Luís de Camões.

Amadora BD ▶

Madalena Matoso



ATÉ 26 OUT A JANGADA DE PEDRA

Adaptação da obra homónima de José Saramago pelo teatro O Bando, com encenação de João Brites e Rui Francisco.

Lisboa, Teatro Municipal São Luiz.

Jangada ▶



ATÉ 27 OUT DE PROPÓSI- TO: MARIA KEIL, OBRA ARTÍSTICA

Exposição retrospectiva da obra de Maria Keil, mostrando obras de ilustração, azulejo, design gráfico, pintura, desenho, mobiliário, tapeçaria, cenografia e figurinos. Cascais, Palácio da Cidadela.

Keil ▶

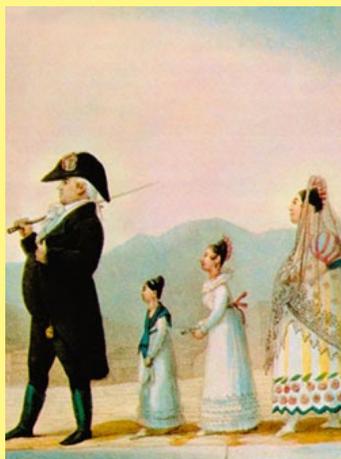
Autorretrato



ATÉ 4 NOV O BRASIL DOS SÉCULOS XIX E XX

Exposição comemorativa do Dia da Imprensa, celebrado a 10 de Setembro, que percorre factos relevantes da história brasileira recente a partir dos espólios de periódicos impressos. Salvador da Bahia, Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

[Brasil ▶](#)



ATÉ 10 NOV FORMA CONCEPTUAL E ACÇÕES MATERIAIS

Seleção de obras de artistas portugueses e internacionais, datadas de entre a década de 1960 e a actualidade, a partir da Colecção de Serralves. Porto, Fundação de Serralves.

[Serralves ▶](#)



ATÉ 1 DEZ THE KITCHEN

Exposição de Marina Abramovic, explorando a memória a partir da cozinha da sua avó, um dos lugares marcantes da infância da artista sérvia radicada em Nova Iorque.

Coruña, Sala de exposições PALEXCO.

[The Kitchen ▶](#)



ATÉ 15 DEZ P33: FORMAS ÚNICAS DA CONTINUIDADE NO ESPAÇO

33º Panorama da Arte Brasileira, que reúne vários artistas na reflexão sobre uma hipotética nova sede para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna.

[P33 ▶](#)

Formas únicas de continuidade no espaço, Umberto Boccioni, 1913



ATÉ 15 DEZ QUERIDO IBSEN: SOY NORA

Peça de teatro a partir da obra homónima de Griselda Gambaro, com encenação de Silvio Lang. Buenos Aires, Teatro San Martín.

[Ibsen ▶](#)



Diretor

Sérgio Machado Letria

Edição e redação

Andreia Brítes

Sara Figueiredo Costa

Design e paginação

Jorge Silva/Silvadesigners

FUNDAÇÃO

JOSÉ SARAMAGO

Casa dos Bicos

Rua dos Bacalhoeiros, 10

1100-135 Lisboa – Portugal

blimunda@josesaramago.org

<http://www.josesaramago.org>

N.º registo na ERC 126 238

Os textos assinados
são da responsabilidade
dos respetivos autores.

Os conteúdos desta publicação
podem ser reproduzidos
ao abrigo da Licença
Creative Commons

