

Blimunda

Michel
Giacometti
Jorge Amado
Gabriel Garcia
Márquez
Carlos Fuentes
Cortázar
Daniel
Mordzinski
Ricardo Araújo
Pereira
Valter Hugo Mãe
Clarice Lispector
Museu da Inocência



Novas
Memórias
Do Cárcere
Revoluções
avant la lettre
Blimunda,
o destino
de um nome
José
Saramago,
escritor mundial
O das barbas
é Deus, o outro
é o Diabo

Vivo
desassossegado,
escrevo para
desassossegar.

José Saramago

Blimunda

Pilar del Río

**Leituras
do Mês**

Sara Figueiredo
Costa

Estante

**Michel
Giacometti**

Sara Figueiredo
Costa

**Jorge
Amado**

José Saramago

**Gabriel
García
Márquez**

Tomás Eloy
Martínez

**Carlos
Fuentes**

Federico Reyes
Heróles

**Júlio
Cortázar**

Ricardo Viel

**Daniel
Mordzinski**

Ricardo Viel

**Ricardo
Araújo
Pereira**

Sara Figueiredo
Costa

**Valter
Hugo Mãe**

Ricardo Viel

**Museu da
Inocência**

Sara Figueiredo
Costa

**Clarice
Lispector**

Andreia Brites

**Novas
Memórias
do Cárcere**

Andreia Brites

**Revoluções
Avant
La Lettre**

Andreia Brites
Jorge Silva

Dicionário

Jorge Silva
Yara Kono

**Espelho
meu**

Andreia Brites

**Notas de
rodapé**

Andreia Brites

**Blimunda,
o destino
de um nome**

José Saramago

**José Saramago,
escritor Mundial**

Ricardo Viel

**O das barbas é
Deus, o outro é
o Diabo**

Harold Bloom

**Agenda
junho**

TEM NAS MÃOS, QUERIDO LEITOR, UM EXEMPLAR DA REVISTA *Blimunda* que acumula nas suas páginas dois anos de vida. Esta publicação, em formato digital e de periodicidade mensal, nasceu da mesma urgência que há algum tempo tivera estado na origem da Fundação José Saramago e, tal como esta, cresceu com a sua própria força. Em dois anos de existência, mês a mês, celebrou-se a melhor literatura e expuseram-se as experiências mais curiosas e necessárias. Agora, algumas delas apresentam-se de novo neste número extraordinário da *Blimunda*, talvez para se poderem acariciar as palavras que falam de livros vivos e de autores que não podem morrer, ainda que já não estejam connosco. Ou sim, estão: José Saramago, Carlos Fuentes, Jorge

Amado, Gabriel García Márquez, Clarice Lispector ou Julio Cortázar comparecem sempre aos diversos encontros que nós, os leitores, com eles combinamos, seja qual for a hora, o lugar ou a circunstância. Com os seus livros, os escritores do nosso imaginário sentimental mais exigentes visitam-nos, atentos,

contendo as doses de inteligência e sensibilidade de que necessitamos para reconhecer-nos humanos num mundo que precisa do uso da razão e da beleza tanto como do pão e da paz.

As revistas literárias são necessárias. Contra o dirigismo do mundo globalizado necessitam-se os esforços plurais que recordam a existência da biblioteca universal. À margem de modas ou de interesses de mercado, as revistas mergulham nas diferentes realidades para reconhecer o impulso criativo numa aldeia escassamente habitada, ou desfrutar do livro infantil que estimula olhares de quem um dia lerá o Dom Quixote. Ao longo de dois anos esta revista vem questionando, porque há homens e mulheres que escrevem com a constância de um deus que fabrica o mundo apesar das crises de leitura anunciadas pelos que prefeririam que não houvesse leitores. Também perguntou

aos leitores pelas razões das suas predileções, conscientes de que as respostas apenas servirão para manter o mundo de palavras que nos amparam como criaturas da mais alta estirpe. Em Memorial do Convento, Blimunda vê o que há por detrás da pele que oculta o interior do corpo, apesar de ser transparente. Como a personagem de Saramago, a revista procura não o Baltasar Sete-Sóis mas sim os homens e as mulheres que pretendem salvar-se das inquisições deste tempo. Para quê? Para logo celebrarem o terem vencido o obscurantismo, a inércia ou essa preguiça intelectual que atordoa e escraviza.

José Saramago disse várias vezes que o que pedia à vida era tempo. E depois, se o privilégio do tempo lhe fosse concedido, gostaria de reunir-se com leitores de todo o mundo e com eles falar interminavelmente de livros. Faltou-lhe tempo, os 87 anos de vida não foram suficientes para celebrar todos os encontros, mas a Fundação que leva o seu nome abre as suas portas todos os dias para que os leitores se reconheçam em títulos e autores diferentes. Esta Blimunda também pretende recordar, uma vez mais, a impressionante estatura daqueles a que chamamos mestres e o nível que alcançamos, os leitores, quando nos aproximamos dos livros. A cultura salva-nos da mediocridade e do desânimo, as revistas culturais são pontos de apoio quando a confusão nos aturde.

A *Blimunda* chega aos dois anos. Vemo-la crescer enquanto observamos que os quatro anos sem José Saramago, que se completam neste mês de junho de 2014, não são tempo de total ausência porque dos seus livros continuam a nascer leitores. É também uma revista, esta Blimunda que, humildemente, se junta ao universo dos que reconhecem o valor da criação dos outros e agradecem a experiência do conhecimento transmitido como um dom impagável. Por isso, aos criadores que tornaram possível que a Blimunda também seja uma revista de cultura, o nosso agradecimento. E aos leitores, a lealdade e o reconhecimento devidos. “As palavras levam consigo a sabedoria do vivido”, disse um dia José Saramago. Nelas nos encontramos todos, sem páginas em branco, em papel ou em formato digital. Para não esquecermos quem somos.

Publicado na *Blimunda*, edição especial em papel, junho de 2014

Blimunda 25

junho 2014

DIRETOR

Sérgio Machado Letria

EDIÇÃO E REDAÇÃO

Andreia Brites

Ricardo Viel

Sara Figueiredo Costa

DESIGN

Jorge Silva/silvadesigners

FOTOGRAFIA

Daniel Mordzinski

João Barrigana (capa)

João Caetano

Luísa Ferreira

Miguel Gonçalves Mendes

Sara Figueiredo Costa



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

Casa dos Bicos

Rua dos Bacalhoeiros, 10

1100-135 Lisboa – Portugal

blimunda@josesaramago.org

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

A oliveira centenária fotografada para a capa da *Blimunda* foi transportada de Azinhaga do Ribatejo para junto da Casa dos Bicos, em Lisboa. As suas raízes acolhem as cinzas de José Saramago e estão acompanhadas pela frase final de *Memorial do Convento*, “mas não subiu para as estrelas se à terra pertencia”.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO THE JOSÉ SARAMAGO FOUNDATION CASA DOS BICOS

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



MADALENA MATOSO

**Segunda a Sábado
Monday to Saturday
10 às 18 horas
10 am to 6 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



MAUS A MEMÓRIA FEITA OBRA-PRIMA

Com algumas secções publicadas em revistas ao longo da década de 80 do século passado, a obra que faria de Art Spiegelman um autor de referência muito para além dos círculos da banda desenhada publica-se em dois volumes, o primeiro deles em 1986, e a sua receção será responsável pela atribuição de um Prémio Pulitzer ao autor em 1991. *Maus* conta a história de Vladek Spiegelman, pai do autor, desde a Polónia da sua infância aos alvares do antissemitismo nazi que haveria de culminar na infâmia dos campos de concentração. E Vladek atravessou todo esse período, conseguindo sobreviver-lhe e chegando, depois, aos Estados Unidos da América onde Art haveria de nascer.

Mais do que uma narrativa histórica sobre um acontecimento coletivo, *Maus* é um exercício sobre a memória. Por um lado, temos a memória como património e herança, referindo o que aconteceu nos campos de concentração nazis e afirmando essa história como algo essencial para sabermos quem

somos, independentemente de não termos tido essa experiência, e por onde passámos no nosso percurso enquanto comunidade. Por outro lado, *Maus* reflete sobre a memória individual, as armadilhas que enfrenta (e em que cai) e o modo como a sua construção cria outras memórias noutras pessoas, as que nem sequer estiveram perto dos acontecimentos e mesmo assim conseguem integrá-los na sua própria história e identidade.

A estrutura de *Maus* é a de um diálogo entre pai e filho, a partir do qual se recua ao passado, mas onde o presente nunca é esquecido. Retomando a longa tradição de recorrer a animais, antropomorfizando-os, para contar uma história vivida com humanos, Spiegelman faz mais do que honrar uma linhagem de criadores de banda desenhada como George Herrmann, entre outros, justificando a sua opção na estrutura do próprio livro: uma frase de Hitler, citada em epígrafe, onde se lê “os judeus constituem sem dúvida uma raça, mas não são humanos”. Respondendo a esta ignomínia, Spiegelman desenha os judeus como ratos e os alemães como gatos, para além de outros animais que utiliza para outros povos, o que confere



às suas pranchas um efeito visual e narrativo poderoso, assumindo a ofensa como resposta corajosa. No entanto, talvez a característica mais forte desta narrativa seja a da honestidade sem complacências, uma atitude que questiona tudo constantemente, da veracidade das memórias de Vladek às suas falhas de carácter, que parecem ter esquecido a dura realidade dos campos (a cena com um negro, nas pranchas 258-9, é ilustrativa).

Maus acabou por transformar-se numa espécie de monstro na carreira de Art Spiegelman, obscurecendo a restante obra do autor, pelo menos junto do grande público, e

colocando-o perante o dilema de todas as entrevistas se referirem a este livro, mesmo quando outros acabam de ser publicados. Reconhecendo-se a injustiça, compreende-se o fenómeno, já que entre a extensa produção sobre os campos de concentração não haverá muitas obras que rivalizem com *Maus* no modo como trata, a memória e no desassombro com que expõem a tragédia.

Uma nota final para a tradução desta edição, que acertadamente opta por respeitar o idioleto de Vladek, ao contrário do que acontecia com a edição portuguesa anterior. Imigrante polaco nos Estados Unidos da América, Vladek fala, na versão original, um inglês cheio de erros de sintaxe e concordância que a tradução de Joana Neves decidiu manter, vertendo-os para português com as equivalências possíveis e sempre mantendo a coerência no erro que caracteriza estas falas. Talvez uma nota no início do livro pudesse esclarecer os leitores, evitando surpresas de quem desconheça este facto sobre a edição original, ainda que seja bastante óbvio que os erros são apenas de Vladek e unicamente quando fala inglês, ou seja, depois de chegar aos EUA.

Feria del Libro A crítica na era da internet

A 73ª Feria del Libro de Madrid teve, como de costume, uma programação paralela intensa, entre apresentações de livros, conferências e debates. Um desses debates debruçou-se sobre a questão da crítica, colocando em confronto diferentes abordagens e refletindo sobre o que tem mudado num setor habitualmente fechado com a vulgarização dos blogs e das redes sociais, onde qualquer pessoa, independentemente do seu grau de domínio das ferramentas de leitura e análise literária, escreve sobre os livros que vão sendo publicados. No blog *Papeles Perdidos*, do suplemento *Babéla*, do *El País*, Ángel Luis Sucasas resumiu o debate que juntou críticos dos meios tradicionais, autores de blogs, livreiros e jornalistas: «Tras una hora y muchas palabras de debate —suficientes para leerse sin prisas el Aleph de Borges— en el que quedó claro que el “mestizaje” entre estos actores está a la orden del día, lo inefable de la pregunta, ¿De quién se fía el lector?, siguió siendo una piedra filosofal. Sí, hay

críticos de referencia en los medios tradicionales y en la red. Sí, un tuit de un Reverte o un Gaiman pueden ser ventas directas. Sí, los clubes de lectores online son un bien a preservar y cultivar. Pero la elección, esos 20 euros en la cartera que van para un solo libro siguen siendo un misterio. Tal vez porque, como explicó Larumbe, “la mitad o más de las ventas parten de una decisión del lector. De alguien formado y con su propio criterio que quiere encontrarse con un libro”.»



Maracanã Uma seleção brasileira de luxo

Com o Campeonato Mundial de Futebol a decorrer, o jornal *Sermos Galiza* recupera a história do mítico jogo que juntou no relvado do estádio Maracanã músicos como Chico Buarque, Djavan, Jorge Ben ou Paulinho da Viola. O jogo, que aconteceu há 30 anos, é apenas um pretexto para divulgar uma série de acervos digitais constituídos por fotografias, gravações sonoras e



Chico Buarque no Maracanã

vídeos disponíveis no Instituto Antônio Carlos Jobim, um fundo documental precioso sobre as últimas décadas da música brasileira. “Catalogar, conservar e disponibilizar os acervos dixitais de artistas de Brasil é o grande obxectivo do Intituto Jobim que abre o espazo dixital para milleiros de documentos de Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil ou Lúcio Costa aos que se están a incorporar o de Milton Nascimento e Paulo Moura. Un equipo composto por especialistas en música, investigación, historia e deseño contribúen á catalogación de

cada un dos arquivos que mostran en imaxes e documentos inéditos boa parte da historia musical recente do Brasil.”

Entre os milhares de documentos já disponíveis estão os dessa seleção única, que talvez não tivesse condições para enfrentar em pé de igualdade nenhuma das candidatas à Copa do Mundo de 2014, mas que seguramente permanecerá como um marco dessa relação intensa entre a música brasileira e o futebol.



Mama djumba Um cometa chamado África Negra

No site Buala, Filho Único conta a história fulgurante da banda são tomense África Negra, que nas décadas de 70 e 80 do século passado ganhou fama internacional, afirmando-se como uma das grandes lendas da música africana. Entre outros episódios relevantes da biografia da banda, o texto conta como o cântico *África Mama Djumba* se tornou uma espécie de hino dos África Negra e da sua atitude perante a música e os outros: “O grupo tocava regularmente por todo o país natal, fazia visitas regulares a Portugal, visitou Angola nove vezes (em *tours* pelas províncias de Luanda, Benguela e Cabinda) e foram um sucesso retumbante em Cabo Verde. O icónico epíteto de “Mama Djumba” pelo qual o seu estilo musical é conhecido entre os fãs, teve origem num concerto em 1981 em Portugal, onde se celebrava o 8º aniversário da independência da Guiné-Bissau. Os África Negra dividiam a noite com os igualmente fabulosos Super Mama Djombo da Guiné-Bissau, com as



duas bandas alternando sets tendo atingido 4 horas de espetáculo. Perto do final do serão, perguntaram ao público presente qual a banda que queriam que trouxessem de volta ao palco para fechar a noite. O público maioritariamente guineense preteriu os Super Mama Djombo e começou a cantar *África Negra*. Os filhos preferidos de São Tomé regressaram orgulhosamente ao palco, e para suavizar a tensão com os seus colegas desolados, a banda arrancou o encore com um tributo aos Super Mama Djombo, entoando a espaços a expressão *impromptu* ‘África Mama Djumba’. Passado alguns minutos o público começou a repetir esse simples canto. Quando o grupo regressou a São Tomé, as notícias do seu triunfo em Portugal já os tinha precedido, e no seu próximo concerto subiram ao palco ao som do mesmo cântico de ‘África Mama Djumba’.”



25 anos Tiananmen vista a partir de Macau

No aniversário do massacre de Tiananmen, o jornal *Ponto Final*, de Macau, publicou uma série de artigos sobre o dia 4 de Junho de 1989, em Pequim, e sobre o modo como essa herança, cuja memória o governo chinês tem procurado fazer desaparecer por todos os meios, se manifesta atualmente. Um dos artigos, assinado por Sónia Nunes, viaja até aos arquivos da imprensa de Macau, que na altura pertencia à administração portuguesa, para relatar o impacto de Tiananmen naquele território do sul da China. «A brutal repressão do movimento pró-democracia em Pequim, a 4 de Junho de 1989, trouxe o luto a Macau e um novo protesto em massa. Os manifestantes fizeram um minuto de silêncio pelas vítimas do massacre, entregaram uma carta de condenação pelas “atrocidades do Governo” de Pequim, chamaram “assassinos” e “fascistas” a Li Peng e Deng Xiaoping, e repetiram que “a democracia e a liberdade são eternas”. A condenação haveria



de calar-se uns dias mais tarde, propagando-se o silêncio por vários anos, de tal modo que só este ano, 25 anos depois do massacre, Macau teve direito a assinalar Tiananmen na praça principal da cidade, o Largo do Senado – em anos anteriores, uma qualquer atividade cultural ou recreativa era sempre misteriosamente marcada para o dia 4 de Junho nesse mesmo espaço, normalmente por uma das associações pró-Pequim do território, impedindo a realização de uma manifestação ou vigília. Coincidências, claro, já que em Macau a censura não opera nos moldes que se conhecem no território da República Popular da China. Ainda assim, demasiadas vozes se calaram desde 1989.»



A small hummingbird with iridescent blue and green feathers is perched on the letter 'O' of the word 'O'.

O
FANTASMA
DISSE QUE
ELE MESMO
COMPRARIA
AS FLORES

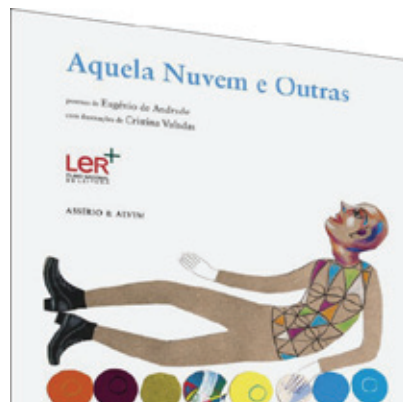
CESAREA.COM.BR

LITERATURA PARA TODOS OS SUPORTES



VVAA
Granta 3
Tinta da China

O terceiro número da *Granta* portuguesa tem a 'casa' como tema, reunindo contos de Mário de Carvalho, Hélia Correia, Teresa Veiga, Alexandra Lucas Coelho ou Valério Romão, poemas de Ruy Belo e António Osório, uma fotonovela assinada por Tiago Rodrigues e uma série de ilustrações originais de Alex Gozblau, entre outras colaborações.



Eugénio de Andrade, Cristina Valadas
Aquele Nuvem e Outras
Assírio e Alvim

Depois de *História da Égua Branca* em 2013, a Assírio e Alvim recupera outra obra de receção infantil de Eugénio de Andrade. *Aquele Nuvem e Outras* reúne mais de vinte poemas de toada popular, onírica e lúdica, onde os animais são os protagonistas, muitas vezes interpelados por um narrador em diálogos que roçam o absurdo. A composição plástica de Cristina Valadas, que oferece figuras plenas de movimento e texturas, assenta como uma luva a estes poemas, como já havia acontecido com a narrativa, no livro anterior, deste poeta maior da poesia portuguesa.



Pedro Piedade Marques
A Técnica do Golpe Literário. A sessão do teste
Montag

Excerto que antecipa um volume maior, dedicado a Fernando Ribeiro de Mello, editor da Afrodite, este livrinho resume um episódio que marcou o pequeno mundo literário lisboeta dos anos 60 do século passado. Numa sessão de poesia, Ribeiro de Mello decidiu medir os aplausos com que o público recebia a leitura (cujos autores não foram revelados) dos poemas escolhidos. O resultado foi a série de bengaladas verbais que haveria de marcar a carreira do editor, tão dado a polémicas como a livros de gosto irrepreensível.



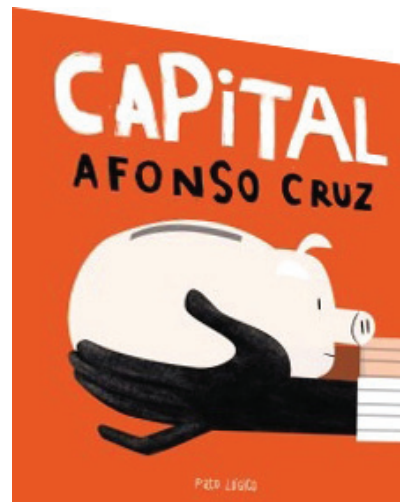
Flamarion Maués
Livros Contra a Ditadura. Editoras de oposição no Brasil, 1974-1984
Publisher Brasil

Estudo completo e muito bem documentado sobre a atividade editorial de oposição no Brasil durante o período de alguma abertura política que antecedeu o fim da ditadura. Flamarion Maués, que escreveu igualmente sobre as editoras portuguesas na oposição ao fascismo, assina um trabalho essencial para compreender o papel da edição de livros no contexto cultural e político da oposição, dando destaque a três dessas editoras: Livraria e Editora Ciências Humanas, Kairós e Editora Brasil Debates.



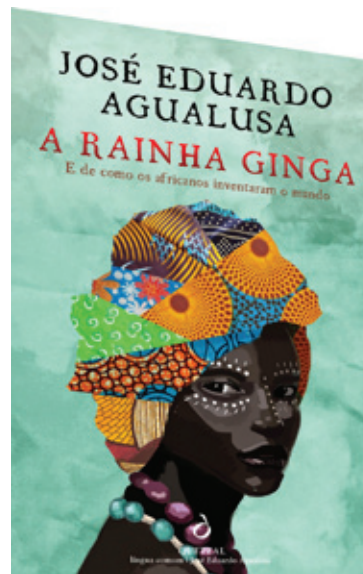
Luísa Costa Gomes
Cláudio e Constantino
 D. Quixote

Cláudio e Constantino assinala o regresso de Luísa Costa Gomes ao romance depois de *Ilusão (ou o que quiserem)*, publicado em 2009. O percurso de dois irmãos pelos momentos quotidianos ou excecionais das suas vidas é o cenário onde ganham espaço as reflexões filosóficas que são o pano de fundo desta narrativa. A par com a filosofia, o humor e a ironia, mecanismos tão produtivos para olhar o mundo como as mais profundas reflexões filosóficas.



Catarina Sobral / Afonso Cruz
Vazio / Capital
 Pato Lógico

A Pato Lógico dá continuidade à coleção Imagens que Contam com duas novas narrativas sem texto, assinadas por Catarina Sobral e Afonso Cruz. Muito diferentes na temática e na estética, em comum têm apenas o facto de ambas acompanharem um protagonista. Se *Vazio* lhe traça o percurso emocional através do quotidiano, *Capital* cria a biografia de um rapaz desde a pequenez da infância até à idade adulta, numa fábula moral. Em ambos os casos, o leitor reconhecerá algo. E não será necessariamente apaziguador.



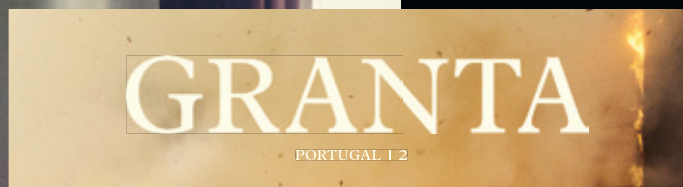
José Eduardo Agualusa
A Rainha Ginga
 Quetzal

O mais recente romance de José Eduardo Agualusa recupera uma das personagens míticas e centrais da história e da identidade angolanas. Personagem histórica de entre os séculos XVI e XVII, a Rainha Ginga é considerada por muitos como uma espécie de fundadora de Angola, feroz opositora ao domínio português e mulher forte e determinada num mundo dominado por homens. Agualusa parte desse lastro histórico para construir uma ficção sobre identidade e memória.



Shaun Tan
Las Reglas del Verano
 Barbara Fiore

Embora a edição anglo-saxónica não seja deste ano, o novo álbum de Shaun Tan chegou ao mercado hispânico em março pela editora espanhola Barbara Fiore. Basta folhear algumas páginas para perceber que o autor não se desviou do seu universo fantástico, alimentando-o, desta vez, com algumas regras que se devem cumprir para apreciar figuras mecânicas, evitar coelhos gigantes ou caminhos espetrais. *Las Reglas del Verano* abre as portas ao imaginário infantil, quando as férias transformam o espaço da cidade num mundo de espanto surrealista.



GRANTA

Receba quatro números
da GRANTA em sua casa
com um desconto de 25%.

Faça a sua assinatura em
www.granta.tintadachina.pt.

PORTUGAL 54€

EUROPA 74€

RESTO DO MUNDO 86€

Giadco metti

P E S S O A S

SARA
FIGUEI
REDO
COSTA

Fotografias da
COLEÇÃO DO MUSEU
DA MÚSICA PORTUGUESA
– CASA VERDADES DE FARIA,
DA CÂMARA MUNICIPAL
DE CASCAIS



UM CORSO NA DEMANDA DA TRADIÇÃO PORTUGUESA

Enquanto a Europa fervilhava com o despotar dos movimentos sociais e políticos que haveriam de alterar a paisagem do mundo, entre os primeiros indícios de mudança social e os processos que conduziriam ao Maio de 68 ou à Revolução dos Cravos, um homem palmilhava o país mais ocidental do continente com um gravador às costas. Isolado dos ares da mudança, o país vivia fechado sobre si próprio graças à mão de ferro de um ditador que haveria de cair da cadeira, literal e figuradamente falando, e a um sistema onde os ideólogos do regime, com a ajuda sempre dedicada da polícia política que os protegia, asseguravam que não havia espaço nem oportunidade para mudanças. Éramos pobres, mas isso dar-nos-ia honra, tínhamos a miséria à porta de casa, e isso era apenas uma oportunidade para praticarmos a caridade, ouvíamos dizer que o progresso podia ser uma coisa boa, mas logo nos convenciam de que o progresso era uma ideia perigosa. Nesse Portugal miserável e bafiento, um homem vindo da Córsega soube encontrar o melhor de nós sem nunca elogiar o que nos mantinha parados no tempo. E soube perceber que o melhor tinha de ser registado, não para que se preservassem velhas tradições à custa de uma qualquer ideia de glorificação do

passado, mas antes para garantir que não se perdia um património essencial para compreender a História, perceber as raízes e caminhar para o futuro sabendo de onde se vem.

Michel Giacometti chegou a Portugal em 1959. Nascido na Córsega, já tinha passado por França, pelo Norte de África e pela Noruega, onde o seu interesse pela cultura popular o levou a observar, a estudar e a aprender sobre tradições locais e expressões culturais cuja origem se perdia no tempo. Conhecedor da cultura portuguesa através de leituras feitas durante os seus estudos de Letras e Etnografia na Universidade da Sorbonne, o casamento com uma portuguesa acabou por conceder-lhe o melhor pretexto para se instalar em Portugal e investigar o objeto do seu interesse *in loco*.

Ao longo de três décadas, entre 1960 e 1990, Giacometti percorre o país recolhendo gravações áudio de músicas e cantares que foram passando de geração em geração e que parecem estar a chegar ao fim desse *continuum* de transmissão. Esse é, aliás, um dos elementos que se destaca no trabalho do autor, e do qual terá tido consciência à medida que foi realizando o seu trabalho. Ouvindo os registos sonoros que nos deixou ou vendo os episódios da série *Povo Que Canta* percebe-se que as condições de vida das pessoas que gravou, quase sempre miseráveis, não se manterão cristalizadas durante muito mais tempo, tornando-se urgente registá-las antes que desapareçam.

Se o Portugal rural dos anos 60 parecia pouco diferente do país que existia desde os tempos medievais, a chegada iminente do progresso, sob a forma de vias de comunicação, transportes, saneamento básico, e da tão esperada Democracia (que ainda tardaria uns anos, mas finalmente chegaria em 1974) anunciava mudanças muito desejáveis ao nível das condições de vida e dos direitos humanos, mas irreversíveis no que à manutenção de algum património cultural diz respeito.

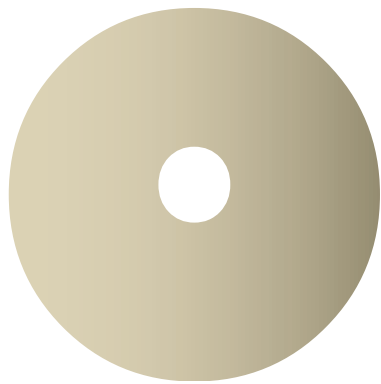
E nesse contexto que Giacometti se dedica ao registo sonoro de um património imenso e praticamente desconhecido, percorrendo vilas e aldeias e gravando a música que integrava as festividades, o trabalho, o lazer, os momentos de transição social. Sem apoios financeiros, cria um projeto a que chama Arquivos Sonoros Portugueses e que, graças à cumplicidade e ao apoio de alguns entusiastas com quem vai estabelecendo contacto, chegará a ter edição parcial em alguns discos, nomeadamente na coleção de vinis que ficou conhecida pelas capas de serap lheira, a *Antologia da Música Regional Portuguesa*, realizada com Fernando Lopes-Graça. Durante os trinta anos em que percorreu o país para gravar a sua expressão musical, Giacometti experimentou também o modo de vida das pessoas que lhe serviram de matéria-prima. As descrições que podem ler-se, ou ouvir-se a quem conheceu Giacometti pessoalmente, sobre esse enorme empreendimento ajudam a justificar parte do fascínio exercido



Página 13: **Michel Giacometti recolhendo um canto de lavra, Arrebenta, Sobreiro, Mafra, 1971.** Fotografia de Leonor Lains

Alexandre Vasconcelos e Michel Giacometti entrevistando o regedor, Rio de Onor, Bragança, 1963. Fotografia de Artur Moura

pela figura do corso de gravador ao ombro. Sem reservas, Giacometti chegava às vilas e aldeias pelos meios possíveis, fossem eles o carro, o transporte público ou a carroça, e muitas vezes chegava a pé, vindo de um qualquer carreiro. Dormia onde lhe ofereciam guarida, e isso queria dizer que umas vezes tinha sorte e podia ficar numa cama, mas muitas outras tinha de passar a noite em palheiros, casas de guardar o gado ou abrigos improvisados. Se o dinheiro para a empreitada era pouco ou nenhum, isso refletia-se na comida disponível ao longo dos dias de trabalho, o que nunca o impediu de partilhar um pedaço de pão ou um punhado de azeitonas com os camponeses que o recebiam e lhe cantavam as suas canções. Outras vezes, eram os camponeses que partilhavam o pão com Giacometti, assegurando-lhe o sustento para continuar o seu trabalho.



s testemunhos desta realidade repetem-se onde quer que os procuremos e depois de lidos é inevitável que a imagem que se forma deste homem, que dedicou parte considerável da vida à música cantada pelo povo, seja uma imagem quase mítica, algures entre o peregrino, o profeta e o herói. Cruzando os textos

sobre Giacometti com os testemunhos dados por quem o conheceu bem, não é de crer que o próprio apreciasse este género de imagem, elegíaca e heróica, mas é difícil fugir à sua força, sobretudo

quando se percebe a dimensão e o alcance do trabalho que deixou feito e do que infelizmente deixou por fazer.

Longe da visão padronizada do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), com os seus ranchos folclóricos cuidadosamente farpelados e os repertórios tantas vezes definidos e adaptados pelo regime, Giacometti estava interessado na expressão genuína e ancestral da cultura popular e era a partir daí que planeava construir um arquivo. Mas o projeto de construir um arquivo sonoro do território português não existia isoladamente. Para Giacometti, essa necessidade de registar insere-se numa visão mais ampla daquilo que é o património cultural de um povo e cedo se torna claro que, para além das gravações em áudio, onde fica guardada a música mas igualmente os sons do trabalho no campo (os chamamentos usados pelos pastores para manter o gado na linha ou o barulho das alfaias agrícolas que marcam o ritmo agrário tanto como o musical), é essencial criar um modo coerente de registar igualmente as lendas, as mezinhas populares para curar esta ou aquela maleita, as superstições e outros elementos daquilo a que chamamos cultura popular, para além dos registos fotográficos, a que Giacometti também se dedicará, como comprovam as imagens deste dossier (gentilmente cedidas pelo Museu da Música Portuguesa/Câmara Municipal de Cascais). Se a esses vários testemunhos pudessem juntar-se registos fílmicos, o projecto amplo e multidisciplinar a que Giacometti dedicou a sua vida ganharia outra dimensão. É assim que, em 1970, o musicólogo vê aprovada pela Rádio Televisão Portuguesa a produção de uma série intitulada *Povo Que Canta*, que pas-

sará na televisão ao longo dos quatro anos seguintes, mostrando ao país uma das vertentes fundamentais da sua cultura e revelando um património conhecido por pouco mais pessoas do que aquelas que o faziam viver nas suas tarefas quotidianas. Com realização de Alfredo Tropa, responsável pela definição dos cenários e enquadramentos em que se registaria a música cantada ou tocada pelas pessoas que a conheciam, *Povo Que Canta* teve um total de 37 episódios, hoje guardados nos Arquivos da RTP e recentemente disponibilizados numa coleção de DVD's realizada pela Tradisom em parceria com a RTP e o jornal *Público*, que assegurou a distribuição dos DVD's nas bancas. Vendo esses episódios hoje fica a dúvida de como terão passado pela Censura, ainda por cima sendo claro que a visão do mundo de Giacometti se situaria no espectro oposto ao do fascismo, tendo o etnólogo chegado a estar bastante próximo do Partido Comunista Português.

M

uito mais do que um registo de músicas e canções com ligações profundas a cada uma das terras, *Povo Que Canta* mostrava um Portugal que em nada se harmonizava com a visão que o regime queria transmitir sobre o país e mostrava, além disso, que era

possível olhar para o património tradicional sem a artificialidade de grande parte das abordagens do SNI, encontrando a genuinidade entre as pessoas que trabalhavam, que lutavam diariamente



Cantadeiras, Ermida, Ribeira, Ponte de Lima, 1962,

Fotografia de Michel Giacometti

contra a fome e a miséria, e que não pareciam minimamente interessadas em cantar loas ao Governo e à ordem instituída. Talvez, como tantas vezes aconteceu, os censores não tenham tido a inteligência e a sensibilidade necessárias para perceberem semelhante dimensão, ou talvez a equipa que realizou e produziu a série tenha conseguido manter a sua essência afastada de um olhar mais escrutinador. De um modo ou de outro, ficámos todos a ganhar.

Numa entrevista dada ao jornalista Adelino Gomes, do jornal *Público*, em agosto de 1990, Michel Giacometti fala sobre o seu trabalho sem adivinhar que morrerá nesse mesmo ano. Ainda assim, nota-se um certo tom de balanço, mas mais relevante é a constatação de que uma vida dedicada a um projeto com as características e a importância daquele que fixou Giacometti no nosso país não permitiu ao etnólogo alcançar um mínimo de conforto material:

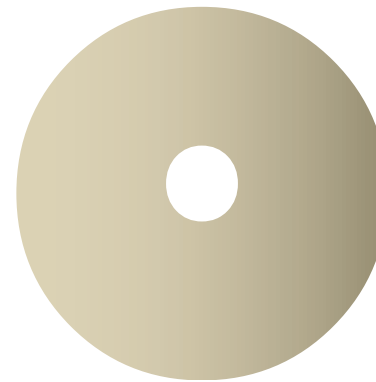
«P– Quando começou a viver deste trabalho?

R– Nunca vivi. Nem agora. Vivia das margens deste trabalho. Imagine-se uma edição de 300 exemplares como foi a da *Antologia da Música Regional Portuguesa*. Nem para uma semana de trabalho no terreno dava.

P– O que foi para si a margem?

R– Programas para a WDR da RFA, para estações da Suécia e da Bélgica, um ou outro para França e artigos em jornais estrangeiros (muitas vezes não assinados). Ganhei algum dinheiro com a edição das obras de Fernando Lopes-Graça, vendidas nas associações de estudantes, mas o dinheiro nem sempre me chegava às mãos. De todas as edições que fiz, mandava 50 exemplares para um comité antifascista

em Itália. Comecei a viver melhor quando vendi – ficando apenas com o usufruto – os arquivos sonoros à Secretaria de Estado da Cultura; depois, a coleção de instrumentos musicais e mais recentemente a minha biblioteca (muito me custou, mas enfim, tenho o usufruto) à Câmara Municipal de Cascais. Quando eu morrer, vai tudo para o Museu de Instrumentos de Música Regional Verdades de Faria, no Monte Estoril.» (In *Público Magazine*, 5 agosto 1990).



museu referido é o actual Museu da Música Portuguesa, instalado na Casa Verdades de Faria e pertencente ao Município de Cascais, e o desconforto que pode produzir a certeza de que alguém que dedicou a vida à recolha, preservação e divulgação de um património tão fundamental não teve grande recom-

pensa por parte de quem deveria assumir esse género de compromissos (será exigir demasiado de um Estado que dê algum valor à cultura? A pergunta poderá não caber num texto de índole jornalística, por isso deixemo-la entre parêntesis) acaba por ser mitigada pela existência de uma estrutura museológica como esta, que preserva a herança de Michel Giacometti (assim como a de Fernando Lopes-Graça) e a dá a conhecer ao público.

Na visita ao Museu da Música Portuguesa, a *Blimunda* foi recebida por Catarina Roquette, responsável técnica do museu, que nos conduziu numa apresentação dos vários espaços, referindo a



construção da Casa Verdades de Faria, da autoria do arquiteto Raúl Lino, e a instalação dos espólios de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça. Houve ainda oportunidade para conversar com Conceição Correia, coordenadora do Centro de Documentação do Museu da Música Portuguesa, integrada no trabalho do museu desde a sua instalação, que falou sobre Giacometti fornecendo-nos uma preciosa visão de conjunto sobre o trabalho do etnólogo e a sua relação com Portugal e contando como foi o processo de criação do Museu a partir do imenso espólio do musicólogo, com quem conviveu nessa altura.

Depois de várias tentativas de reunir todos os registos resultantes do seu trabalho num fundo que pudesse ser acolhido pelo Estado português, Giacometti percebeu que esse desejo não será concretizado. Uma parte do que gravou foi adquirido pela Secretaria de Estado da Cultura, mas há uma imensidão de materiais que fica sem destino. Segundo nos explicou Conceição Correia, «tentando encontrar uma outra instituição que pudessem albergar o espólio, que lhe permitisse ter algum dinheiro para continuar a investigação, por um lado, e fazer a correta manutenção das coleções, por outro, Giacometti chega à Câmara Municipal de Cascais, município onde vivia. O pedido chega à Câmara encaminhado pela Direção Regional de Lisboa, com quem ele vai ter inicialmente, e a Câmara de Cascais dispõe-se a adquirir a



Páginas 12 e 13: **Tocadores de concertina e viola, Joane, Vila Nova de Famalicão, 1973.** Fotografia de Michel Giacometti

A malha, Moreira de Rei, Trancoso, 1969. Fotografia de Michel Giacometti

coleção, que começa por ser a parte dos instrumentos musicais e etnográficos, com alguma documentação de apoio, e mais tarde, quando surge a Casa Verdades de Faria disponível para ser um museu, mas sem colecção, as coisas juntam-se». Portanto, a criação do Museu tal como hoje o conhecemos não foi imediata: «Digamos que há um programa que vai dando forma à construção do Museu, porque não é apenas uma coleção que faz um museu, e aquilo que eu considero a grande viragem desta casa foi, mais tarde, a aquisição da biblioteca de Michel Giacometti, uma biblioteca completíssima, com bibliografia desde o século XIX, que serviu de base a todo o percurso de Giacometti e que traduz muito bem a qualidade e a seriedade do seu trabalho. O Museu da Música Portuguesa hoje resulta desse caminho.

M

ais tarde, respondendo a um desafio que o Giacometti lhe tinha lançado e provavelmente apoiado nos passos seguros que o Museu entretanto tinha dado, o Fernando Lopes-Graça decide deixar o seu espólio a este museu. Acabou por dar-se, assim, uma espécie de

casamento da música tradicional com a música erudita, prosseguindo o seu trabalho de investigação e o de outras pessoas, aliando a coleção a um centro de documentação e assumindo a parte da divulgação que Giacometti considerava tão importante.» E a



Lenhadores Nespereira, Cinfães, 1973. Fotografia de Michel Giacometti



Os Bombos de Lavacolhos (Festa de Santa Luzia)
Casteleirão, Fundão, 1970. Fotografia de Michel Giacometti

imagem que hoje temos de Michel Giacometti, com a sua vida dedicada a uma causa, como se não houvesse distinção entre viver e fazer o trabalho que fazia, é confirmada por alguém que teve oportunidade de o conhecer? «Creio que sim. E há alguns dados nesse sentido. Por exemplo, todas as relações afetivas de Giacometti de que nós tivemos conhecimento são ligadas ao trabalho e nascem da paixão por esse trabalho. E depois, acho que só uma grande paixão pode levar alguém a passar trinta anos da sua vida atrás disto, nas circunstâncias e nas condições em que ele o fez. Os relatórios detalhados do processo de trabalho, com a indicação do número de horas dedicado a cada coisa, a preparação prévia das saídas de campo, a rede de apoios que teve de construir para poder concretizar o que queria, enfim, tudo isso confirma essa paixão.»

A imagem elegíaca e heróica que talvez não agradasse a Giacometti persiste a cada revisitação do seu trabalho, através dos discos ou dos filmes, do espólio que reuniu e que o Museu da Música Portuguesa disponibiliza ao público ou da herança que se mantém, viva e de boa saúde, no trabalho de músicos e intérpretes que continuam a visitar a música tradicional portuguesa, confirma a justeza do ângulo.

Publicado na *Blimunda* #9, fevereiro de 2013

PERSONAS

A Jorge Amado

JOSÉ
SARA
MAGA
GO

UMA CERTA INOCÊNCIA

Durante muitos anos Jorge Amado quis e soube ser a voz, o sentido e a alegria do Brasil. Poucas vezes um escritor terá conseguido tornar-se, tanto como ele, o espelho e o retrato de um povo inteiro. Uma parte importante do mundo leitor estrangeiro começou a conhecer o Brasil quando começou a ler Jorge Amado.

E para muita gente foi uma surpresa descobrir nos livros de Jorge Amado, com a mais transparente das evidências, a complexa heterogeneidade, não só racial, mas cultural da sociedade brasileira. A generalizada e estereotipada visão de que o Brasil seria reduzível à soma mecânica das populações brancas, negras, mulatas e índias, perspectiva essa que, em todo o caso, já vinha sendo progressivamente corrigida, ainda que de maneira desigual, pelas dinâmicas do desenvolvimento nos múltiplos setores e atividades sociais do país, recebeu, com a obra de Jorge Amado, o mais solene e ao mesmo tempo aprazível desmentido. Não ignorávamos a emigração portuguesa histórica nem, em diferente escala e em épocas diferentes, a alemã e a italiana, mas foi Jorge Amado quem veio pôr-nos diante dos olhos o pouco que sabíamos sobre a matéria. O leque étnico que refrescava a terra brasileira era muito mais rico e diversificado do que as percepções europeias, sempre contaminadas pelos hábitos seletivos do colonialismo, pretendiam dar a entender:



afinal, havia também que contar com a multidão de turcos, sírios, libaneses e *tutti quanti* que, a partir do século XIX e durante o século XX, praticamente até aos tempos atuais, tinham deixado os seus países de origem para entregar-se, de corpo e alma, às seduçções, mas também aos perigos, do eldorado brasileiro. E também para que Jorge Amado lhes abrisse de par em par as portas dos seus livros.

Tomo como exemplo do que venho dizendo um pequeno e delicioso livro cujo título – *A Descoberta da América pelos Turcos* – é capaz de mobilizar de imediato a atenção do mais apático dos leitores. Aí se vai contar, em princípio, a história de dois turcos, que não eram turcos, diz Jorge Amado, mas árabes, Raduan Murad e Jamil Bichara, que decidiram emigrar para a América à conquista de dinheiro e mulheres. Não tardou muito, porém, que a história, que parecia prometer unidade, se subdividisse em outras histórias em que entram dezenas de personagens, homens violentos, putanheiros e bebedores, mulheres tão sedentas de sexo como de felicidade doméstica, tudo isto no quadro distrital de Itabuna (Bahia), onde Jorge Amado (coincidência?) precisamente veio a nascer. Esta picaresca brasileira não é menos violenta que a ibérica. Estamos em terra de jagunços, de roças de cacau que eram minas de ouro, de brigas resolvidas a golpes de facão, de coronéis que exercem sem lei

um poder que ninguém é capaz de compreender como foi que lhes chegou, de prostíbulos onde as prostitutas são disputadas como as mais puras das esposas. Esta gente não pensa mais que em fornicar, acumular dinheiro, amantes e bebedeiras. São carne para o Juízo Final, para a condenação eterna. E contudo... E, contudo, ao longo desta história turbulenta e de mau conselho, respira-se (perante o desconcerto do leitor) uma espécie de inocência, tão natural como o vento que sopra ou a água que corre, tão espontânea como a erva que nasceu depois da chuvada. Prodígio da arte de narrar, *A Descoberta da América pelos Turcos*, não obstante a sua brevidade quase esquemática e a sua aparente singeleza, merece ocupar um lugar ao lado dos grandes murais romanescos, como *Jubiabá*, *A Tenda dos Milagres* ou *Terras do Sem Fim*. Diz-se que pelo dedo se conhece o gigante. Aí está, pois, o dedo do gigante, o dedo de Jorge Amado.

Publicado na *Blimunda* #3, agosto de 2012



P E S S O A S

TO
MÁS
ELOY
MARTÍ
NEZ

FOTOGRAFIA DE DANIEL MORDZINSKI

PRIMEIRA CRÍTICA AO LIVRO CEM ANOS DE SOLIDÃO

PUBLICADA EM
PRIMERA PLANA,
20 JUNHO DE 1967

Uma literatura em estado de nascimento não tem nada a perder: pode inventar a sua linguagem a partir do zero, imaginar uma sintaxe louca, lançar para o mundo gordas de duzentos quilos e gigantes de três metros, burlar todas as tradições culturais dado que não deve responder a nenhuma. O acto de criar transforma-se então numa experiência de vida livre, e a literatura que nasce vai-se nutrindo dessa generosa desmesura, como um feto de cabeça monstruosa que apenas o ar, as relações com os demais homens, o acto de caminhar e de crescer vão modificando. Pode acrescentar-se que essas são as regras de toda a criação verdadeira; mas as mãos do que trabalha num páramo estão sempre mais soltas que as do que habita entre ruínas ou monumentos. A realidade – a quotidiana ou a fantasmagórica – foi sempre a ferramenta do romance. Mas o único gesto capaz de dotar de grandeza um romance é a falta de respeito por essa realidade.

Se a literatura latino-americana assoma agora – quase com certeza – como a mais original de todas as literaturas, é apenas pela aceitação do seu destino subversivo, pela sua desmedida caminhada através de uma imaginação sem limites. Essa originalidade é enganosa, no entan-

to, porque as formas que assume são as mesmas formas que as primeiras ficções humanas adotaram, as de toda a cultura em erupção: assim como em Espanha o romance começou por ser um cantar de gesta, uma louca aventura de cavalaria, uma coleção de apólogos em que falavam os animais e os Deões de Santiago viajavam no tempo, a América Latina ergue agora os seus próprios *Calila e Dimna*, os seus *Conde Lucanor*, os seus *Mío Cid* e os seus *Amadises*. Não é improvável que dentro de mil anos Güiraldes e Rómulo Gallegos, Azuela e José Eustasio Rivera figurem como palimpsestos perdidos da infinita história literária; que Macedonio Fernández, e Arlt, e Borges, sejam apenas a origem de um mundo cujos pais se chamarão Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, Guimarães Rosa, Carpentier. Este pai mais velho que a eles se juntou definitivamente, com os seus *Cem Anos de Solidão*, aporta, sozinho, uma nova bandeira para a aventura: o romance que acaba de publicar resume, melhor que nenhum outro, todas essas correntes alternativas. A magia celebra aqui o seu casamento com a épica; os filtros maravilhosos, as ascensões ao céu de corpo e alma, os festivais intermináveis de sexo, passeiam-se orgulhosos pelo braço das guerras revolucionárias, dos políticos hipócritas, das plantações de bananeiras que aniquilam, onde quer que estejam, a felicidade e a inocência.

Cem Anos de Solidão conta a história completa de Macondo através da família Buendía desde que o primeiro José Arcádio e a primeira

Ursula a fundaram, mitologicamente, a doze quilómetros de um galeão espanhol ancorado em plena selva. Mas aponta para algo mais: é uma metáfora minuciosa de toda a vida americana, das suas lutas, os seus maus sonhos e as suas frustrações. Os quatro livros anteriores de Gabriel García Márquez aparecem agora como meros afluentes deste romance total: os tumultos verbais de *La hojarasca* moderaram o seu passo; as íntimas inclinações de cabeça de *El coronel no tiene quien le escriba* aplicam-se – com as suas mesmas reticências – à história de Remedios Buendía, uma casada impúbere que García Márquez retrata através de jogos psicológicos. Apenas «Los funerales de la Mamá Grande», último conto de um livro homónimo, antecipa, com as suas tempestades episcopais e o seu tremendismo babilónico, os melhores momentos de *Cem Anos*. Macondo foi sempre, salvo em *El coronel*, o obsessivo protagonista dessas ficções, o fornecedor de símbolos e criaturas. Mas agora, com um golpe certo, García Márquez chega para assassinar a «povoação» que engendrou em 1955 («Macondo era já um pavoroso remoinho de pó e escombros centrifugado pela cólera do furacão bíblico...»). Essa matança em massa parece atribuir ao seu romance um destino apocalíptico; talvez o seja, talvez a partir do momento em que escreveu a última palavra de *Cem Anos*, o autor tenha aparado os seus bigodes literários, tenha mudado de lugar o seu coração. Mas, para a América Latina, este romance tem o sabor de um génesis, de uma abertura para as formas mais profundas da sua vida.

Tudo o que ocorre em *Cem Anos* é importante: a peste de insónia que acaba numa peste de esquecimento e obriga os habitantes a marcar cada coisa com o seu nome, *mesa, cadeira, relógio, parede, cama,*

caçarola, a gravar um grande letreiro na rua central que assegura que Deus existe; as guerras inúteis do coronel Aureliano Buendía, um inimigo furibundo do governo cuja efígie prócer acaba por entronizar-se nos santorais colombianos; os prodigiosos amores de Petra Cotes com Aureliano Segundo, que levam as vacas, as ovelhas e as galinhas a parirem desafortadamente. No seu labirinto de histórias entrelaçadas, de genealogias que inebriam, nenhum personagem perde o passo, no entanto: é que García Márquez lançou-os ao mundo vigiando que as suas aparências sejam sempre iguais aos seus atos. Esse fio de Ariadne permite reconhecer no gigante José Arcádio, que regressa a Macondo com o corpo riscado de tatuagens, o filho adolescente que partiu um dia atrás de uma tribo de ciganos com um trapo de cores preso à cabeça. E permite entender também por que persistirá sobre o seu túmulo um oculto cheiro a pólvora.



As grandes explosões épicas de *Cem Anos de Solidão* acabariam por devorar os esplendores do livro se não fossem aplacadas, de vez em quando, pelas ondulações suaves da poesia: nesse sentido, não há talvez em todo o romance um momento mais alto que o da história de Remedios, a bela, uma sereia homérica cuja inocência leva à morte os seus amores. Imune às tentativas de violação, até à santidade, Remedios acaba os seus dias de cristal numa tarde de março, quando sai para dobrar no jardim os lençóis de família. Esse

instante é tão angélico, tão denso de vapores e poesia, que a sua simples transcrição é melhor que todas as demais palavras, para abrir caminho à leitura do livro: «Pelo contrário – disse [Remedios] –, nunca me senti melhor. Acabava de dizê-lo, quando Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar ao lençol para não cair, no instante em que Remedios, a bela, começava a ascender. Ursula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável, e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante esvoaçar dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravelhos e das dalias, e passavam com ela pelo ar onde as quatro da tarde terminavam, e perderam-se com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar.»

M

as esse parágrafo é também um olhar para as debilidades do livro, do seu único calcanhar de Aquiles: a uniformidade da escrita. Cada página de *Cem Anos* respira de uma maneira idêntica à da página que se segue, repete as suas cadências secretas, os clarões dos seus adjetivos, as mutações cenográficas. O cheiro a maravilha e



a lavanda persiste tanto dentro do estilo de García Márquez como a sua aluvial ternura, a sua vitalidade cataclísmica. Numa obra menos vasta como *El coronel*, essa fidelidade da prosa a si mesma era um prodígio; em *Cem Anos*, a perfeição verbal adoça a leitura, entorpece-a em alguns momentos, acaba por anestesiar o olfato e a língua.

No entanto, nunca esse dilúvio de beleza arrefece o romance: por momentos García Márquez pára-o a seco inserindo notícias aritméticas, detalhes prolixos. Que o coronel Aureliano Buendía retire a tranca de sua casa, e veja na porta dezassete homens; que Pilar Ternera morra numa cadeira de baloiço de cipó, enterrada por oito homens num buraco enorme; que chova em Macondo durante quatro anos, onze meses e dois dias, não são precisões inúteis. O romance abunda nelas para fortalecer os seus músculos, para demonstrar que os seus acontecimentos prodigiosos têm uma cor, um sabor, uma medida.

Chamar barroco a *Cem Anos de Solidão* é qualificá-lo pela metade: porque a semente do seu barroquismo é esta América luxuriosa de uma ponta à outra. O coronel que está prestes a fuzilar o seu amigo Gerineldo Márquez, apenas porque se atreveu a reprová-lo, e que acaba lutando pelo mero gosto da guerra, encastra, dentro das suas loucas e solitárias artérias, dez gerações de coronéis americanos; o

plantador Brown que desaparece de Macondo na sua «sumptuosa carruagem de vidro, juntamente com os representantes mais conhecidos da sua empresa», antes de uma greve, é o resumo de uma raça de Grandes Mestres bananeiros, petroleiros e fazendeiros que assolaram outras dez gerações de trabalhadores do Caribe.

Nada fica sem ser arrastado pela torrente dos *Cem Anos*: aqui assomam o Bebé Rocamadour de Cortázar, o Artemio Cruz de Carlos Fuentes, e até a própria Mercedes García Márquez, sob a máscara de uma boticária silenciosa, como se o romancista tivesse querido assinalar que a vida, os amigos, o amor e as criaturas de ficção são um único feixe demoníaco no momento de criar. Mas talvez estas *Mil e Uma Noites* povoadas de nascimentos e de mortes, de casamentos e virgindades, não possam entender-se por completo sem a ajuda de uma confiança do autor: «Importava-me mais terminar o romance que publicá-lo.» O repto à solenidade que repousa nessa frase, a alegria criadora que a sustém, são outras das chaves que explicam o triunfo actual do romance latino-americano. A partir de García Márquez – e de seus pares – já ninguém terá direito a escrever para ser conhecido, mas sim para descobrir o modo mais elevado, mais limpo de conhecer-se a si mesmo.

Texto publicado por cortesia da Fundação Tomás Eloy Martínez

P E S S O A S

Fuentes

FEDE
RICO
REYES
HERO
LES

A CARLOS FUENTES IN MEMORIAM

Dizia Alexis de Tocqueville que a fortaleza de uma nação radica na solidez das suas memórias e no poderio dos seus sonhos. Mas a memória e os sonhos de uma nação têm de plasmar-se em palavras. Só a palavra permite o reconhecimento, a partilha, ser-se no individual e no coletivo. Contudo, a palavra não cai de uma árvore como um gracioso fruto. A palavra necessita de engenheiros que consolidem o cimento, de arquitetos que imaginem uma forma e, talvez o mais difícil de encontrar, de uma alma que sinta por si mesma e pelos outros.

Cruzávamos o Atlântico num navio aí por volta dos anos sessenta. Olha, está ali Carlos Fuentes, vamos cumprimentá-lo, disse a minha mãe. Eu era um miúdo. Conheciam-se desde muito jovens do Corpo Diplomático. Esquadrinhava a biblioteca do barco quando o interrompemos. Foi afável, vestia jeans, pareceu-me satisfeito. É um grande escritor, foi a única explicação que recebi. Escritor, pensei, que mistério. Com os anos compreendi que a tarefa de um escritor era ampliar a alma para sentir mais e melhor e poder colocar esses sentimentos preto no branco, prendê-los em

palavras. O referente do escritor era Fuentes. «De Quetzalcóatl a Pepsicóatl» escreveu Fuentes num livro tão arbitrário como brilhante, *Tiempo Mexicano*. Mas a quem é que ocorrerá algo assim? A Fuentes, que ligou a tensão entre as tradições e a modernidade. Para mais, no próprio título da obra denunciava uma das suas grandes obsessões: o Tempo, com maiúscula, não aquele que medem os ponteiros de um relógio – que fácil seria –, o outro, o subjetivo, o de Kant, no qual um olhar, um minuto, pode transformar uma vida, e um século ser um interminável assombro.

«Os teus dedos gelados... sem tato... as tuas unhas negras, azuis... o teu queixo trémulo... Artemio Cruz... nome... “inútil” ...“coração”... “massagem” ... “inútil” ... já não saberás... trouxe-te por dentro de mim e morrerei contigo... os três... morreremos... Tu... morres...morreste... morrerei.» São as últimas linhas de *La muerte de Artemio Cruz*, romance icónico do labirinto social e emocional da pós-revolução.

Nele Fuentes procurava nas memórias, fazia-o para construir nação, para criar uma identidade através da palavra, a sua grande obstinação. Dizer as coisas, dizê-las a tempo e com um sentido final capaz de irmanar emoções, esse era o objetivo. Mas se a Revolução era o tema arquetípico da literatura mexicana da segunda metade do século xx, o retrato de uma grande cidade não o era. Fuentes já vinha de *La región más transparente*, onde lograra denunciar a pseudo-aristocracia, os Betos e as Gladys, os ameaçados no seu imaginário coletivo pela revolta popular. Triunfadores de ouropel, fracassados com disfarces, o proletariado tão em

moda nessa época e os que flutuam de uma classe para outra – dizia Fuentes – para designar aquelas a que hoje chamamos classes médias. Muitos deles personagens representativos de um México que, lamentavelmente, ainda não se fica atrás do todo. A capital tomou consciência de si própria. A nação tomou consciência da sua capital.

Passado, *Artemio Cruz*, presente, *La región más transparente*, e porque não futuro. Por que não imaginar um transporte aéreo em massa para os trabalhadores mexicanos que ganham os seus pesos dependurados das janelas dos grandes edifícios de Chicago ou de Nova Iorque, cidade que Carlos amava como a poucas. Oscilam nas cordas limpando vidros sujos para o que já não há corajosos no nosso vizinho do Norte. Fazem dinheiro e voltam ao México voando. Lá estão os relatos que imaginavam um futuro que cria nação. Por que não uma identidade nacional que surge no norte do México e no sul dos Estados Unidos. Uma nova identidade que obriga ao encontro. Cidadãos de Oaxaca ou de Michoacán convivendo com texanos e californianos. Pintores, poetas, dramaturgos, produto desse encontro fantástico e incompreendido. Fuentes sempre acreditou nessa força, resultado do encontro de culturas. O que daí sair será melhor, pensava. O purismo não era a sua convicção.

Aluno informal de um grande tutor a quem o unia uma profunda amizade, refiro-me a Alfonso Reyes, Carlos Fuentes sempre defendeu a tese do regiomontano: a cultura ou é universal ou não é cultura. O resto é folclore. Por isso se lançou numa aventura mag-

na como é *El espejo enterrado*, onde nos fala de Zurbarán ou de *As Bodas de Fígaro*, um esplêndido e complexo texto em que cruza os mares, o Atlântico em particular, para mostrar as pontes invisíveis mas indestrutíveis que unem as culturas de uma e de outra costa. Que homem mais complexo e completo era Fuentes. Recordo-o na excelente versão desse livro – *El espejo enterrado* – elaborada pela televisão britânica. Aí o nosso grande escritor revela-se perante as câmaras como se não tivesse feito outra coisa durante toda a vida.

E já que falamos em câmaras, como deixar de mencionar a esse Carlos cinéfilo que competia com José Luis Cuevas e com Monsiváis ao recordar realizadores, guionistas, operadores de câmara e evidentemente atores e atrizes, sobretudo as belas. Porque também havia esse Fuentes capaz de cantar trechos inteiros de *Don Giovanni* ou de repetir ao des-pique com García Márquez grandes excertos de Quevedo ou de Góngora. Um escritor não pode ter limites, deve experimentar emoções diversas, desfrutar de uma neve deliciosa ou dançar em algum arrabalde de Buenos Aires, cidade pela qual também tinha uma fraqueza muito particular, consequência dos tempos de infância em que aí permaneceu como filho de diplomata.

Mas Carlos Fuentes viu com toda a clareza que tinha várias missões culturais a cumprir: a sua obra – o seu trabalho nas memórias e nos sonhos – era a principal. Mas podia também servir de ponte,



Monsiváis, Cuevas, Benítez e Carlos Fuentes no Bar La Ópera, em 1965. Fotografia de Héctor García, Arquivo Silvia Lemus

de ligação entre os brilhantes, todavia desorganizados, arranques da literatura em língua espanhola. Daí a sua fantástica produção como ensaísta e crítico literário: desde *La nueva novela hispanoamericana*, em que faz uma radiografia de Vargas Llosa, de Carpentier, do seu grande amigo García Márquez, de Cortazár e de Goytisolo, livro de finais dos anos sessenta, a *La gran novela latinoamericana*, de 2011, passando por *Geografía de la novela*, de 1993. Mas chega de evocar os títulos infinitos da sua vastíssima obra. Lamentavelmente, teremos muito tempo para sistematizar e reconsiderar. Seria injusto ficarmo-nos por aqui. Porque há muito mais. Vou às virtudes.

arlos Fuentes, o grande conversador. Não me refiro apenas às recordações íntimas de noites prolongadas, mas também às múltiplas entrevistas em que o espírito pedagógico imperava e a paixão se engalanava. Admirador dos seus grandes mestres da Faculdade de Direito da UNAM, Fuentes conhecia o poder da oralidade e explorava-o segundo a segundo. Nada odiava mais do que uma conversa insossa, insípida e incolor.

Carlos Fuentes, o laborioso. Parece fácil, dezenas de livros, mas a disciplina quotidiana de Fuentes, o seu ritual de trabalho, a sua severidade para consigo próprio, o sacrifício implícito, são uma lição para todos. Fuentes levou a sério o seu ofício e isso deve ser um exemplo para muitos.

Carlos Fuentes, o conferencista. Francês, inglês e evidentemente espanhol, todos corretíssimos, Fuentes era um grande sedutor que prendia com um único instrumento: a palavra. A construção das orações e dos parágrafos; os adjetivos, a entoação, a sua cuidada dicção e, também, a sua grande capacidade histriónica ao serviço das ideias. Nem ecrãs, nem luzinhas, nem música de fundo. Carlos rompia o silêncio da audiência e sabia qual o instante preciso para o fazer voltar e provocar uma ovação.

Carlos Fuentes, o organizador de aventuras. Como se nada tivesse que fazer, arranjava tempo para organizar encontros, congressos e inclusivamente uma instituição como o é o Foro Iberoamérica, com mais de uma década de vida, e que proporcionou, ano após ano, a reunião de empresários, intelectuais e personagens da envergadura de Felipe González, os ex-presidentes Sanguinetti, Cardoso, Gaviria, Lagos, entre outros, tudo com o objetivo de manter viva a chama da sua sã obsessão iberoamericanista.

Mas nem tudo era suavidade e cortesia na naturalidade diplomática que lhe era inata. O comentarista jornalístico Fuentes era uma caneta temível. Basta reler um texto implacável que se descreve no título: *Contra Bush*. O seu posicionamento liberal e progressista levou-o a compreender os limites das ilusões dos anos sessenta e a fortalecer as liberdades como única via para a grande liberdade.

Impossível não recordar outro atributo. Carlos Fuentes foi um homem muito generoso. Foi-o com os amigos, pois era muito amigo dos seus amigos, mas também com desconhecidos a quem

autografava, aparentemente sem cansaço, centenas de exemplares, ainda que depois ficasse esgotado. Generoso, muito generoso, com os escritores jovens, a quem nunca se cansou de estimular. Parece premonição que tenha morrido no dia do mestre. Uso o plural, generosos, porque Silvia e ele não podiam impedir-se de partilhar os seus comentários sobre um bom filme ou DVD ou a subida à cena de uma ópera. Generosidade que inundou a sua casa para a converter em local de encontro de diferentes, de discussão, de abraços fraternais dos adversários políticos. Que lição de civilidade! Viajantes incansáveis, Silvia Lemus, o seu grande amor, a sua grande companheira nas horas boas e nas horas más, que também as houve, fazia-lar aonde fosse que Carlos tivesse que ir. Os Fuentes erigiram-se numa antena muito sensível do que se passava no mundo. Durante meses de ausência e inumeráveis voos por todo o globo acumulavam informação e conhecimento que chegavam a partilhar.



Hoje pode parecer pouca coisa, mas num país fechado esse trabalho foi vital. Encarnou a convicção de levar o México ao mundo e de trazer mais mundo ao México. Vejo-o naquele navio muito distante na memória; vejo-o no seu estúdio observando os vulcões, rodeado de livros; vejo-o

enfático e convincente numa conferência. Vejo-nos tomando um potente *martini*, simplesmente porque sim; vejo-nos, em La Or-

duña, perto de Xalapa, visitando sozinhos o engenho de açúcar onde havia sido concebido, disse-me; vejo-o dançando com Silvia em Cartagena ao lado dos Gabos; vejo-o em Londres subindo ao seu apartamento e em Roma desfrutando a cidade e uma «pasta»; vejo-o com os dedos indicadores torcidos, para não dizer deformados, de tanto premir a tecla, mas acima de tudo vejo-o discutindo sobre o seu México, esse que sempre quis que fosse melhor, mais próspero, mais justo, um México que estivesse à altura do mundo. Neste vazio abrupto temos um consolo: chegou ao fim como queria, lendo, viajando, com projetos, discutindo, e sobretudo com os dedos em cima do teclado. Foi um homem atravessado pela paixão, na conversa, frente à folha em branco, perante a estética. Que belo artigo, disse-lhe na segunda-feira por volta das duas da tarde. Se gostaste deste, espera pelo de amanhã. E depois o comentaremos, disse-me. Brincámos durante um bocado, falou-me do seu novo projeto e do problema de deslocar tantos livros. Olha, temos de ir ao teatro. Claro, procura alguma coisa. Vê lá, respondi-lhe. Eu convido-te para a ceia, pagaste a última comida. Dessa não te escapas, querido Carlos. Voltando a Tocqueville, procurar-te-emos nas nossas memórias e nos nossos sonhos, sabendo que és parte central da grande nação que ajudaste a construir. Obrigado, Carlos, pelo muito que nos deste, aos indivíduos, ao teu México. Descansa. Sem ti, mas rodeada dos muitos que te querem, a tua *güerita*¹, a tua grande preocupação, há de ficar bem. Foi uma honra. Obrigado.

1. Güerita: «Loirinha», assim tratava Carlos Fuentes a sua mulher. (Nota da Redação)

P E S S O A S

Cor

RI
CAR
DO
VIEL

tá
zar



UM JARDIM CHEIO DE CRONÓPIOS PARA CORTÁZAR

Foram chegando e pouco a pouco ocuparam todas as mesas. Depois, as cadeiras colocadas nos cantos da sala, e em seguida sentaram-se no chão, na saída de emergência, no corredor, e quando já não havia onde estar, tomaram o saguão. Em pé, braços colados uns aos outros, ficaram nas pontas dos pés para não perder nenhum detalhe do que viam e ouviam.

Era fim de tarde em Lisboa e o Jardim de Inverno do Teatro São Luiz estava tomado por cronópios, e famas e esperanças que acudiram ao convite para celebrar a imortalidade do criador de todos eles, Julio Cortázar.

Durante cerca de uma hora e meia, o ator José Rui Martins, do grupo Trigo Limpo Teatro ACERT, acompanhado do quarteto de Carlos Martins, alimentou as «criaturas» ali presentes com fragmentos do conto *O Perseguidor* e com jazz, a música que o homenageado do dia tanto admirava.

Era 12 de fevereiro, data da morte de Julio Cortázar. Trinta anos antes, num dia de muita neve em Paris, o escritor argentino falecera na capital francesa. Conta-se que Buenos Aires, naquele mesmo dia de 1984, foi invadida por borboletas amarelas. Trinta anos depois, não só em Lisboa mas em várias outras cidades do mundo – como em Madrid, onde Aurora Bernárdez, a ex-companheira

de Cortázar, esteve presente para participar numa homenagem ao escritor – leitores reuniram-se para celebrar a imortalidade do argentino mais querido de todos, como disse certa vez García Márquez.

Era querido por todos, porque era capaz de criar figuras encantadoras e doces como os cronópios, seres descobertos em 1951 por um Julio Cortázar recém chegado a Paris. Ele havia ido a um teatro assistir a uma homenagem a Stravinski. No intervalo do concerto teve a epifania: viu pequeninos e divertidos seres verdes a flutuarem em círculo um pouco acima das cabeças da audiência. «Junto com a aparição desses objetos verdes, que pareciam inflados como balõezinhos ou sapos ou algo assim, veio-me a visão de que esses eram os cronópios», contou numa entrevista. Durante dez anos, Cortázar foi pacientemente reunindo história sobre essas criaturas sensíveis, tímidas e ingênuas, idealistas e desordenadas, capazes de fazer das situações mais banais momentos de enorme beleza. Em 1962 publica *História de Cronópios e de Famias*, e quase imediatamente recebe, dos seus leitores, o título de «o maior cronópio de todos». Mas o que é afinal um cronópio? «Um cronópio é um desenho fora da margem, é um poema sem rima», explicou o pai desses seres. A antítese de um cronópio é uma fama: rígida, organizada e metódica. A meio caminho estão as esperanças, que são desinteressantes e ignorantes.

Com esse jogo literário de ar inocente, Cortázar instigava os seus leitores a não se resignarem, a arriscarem-se em busca de um outro modo de viver. «Creio que desde muito pequeno a minha desgraça e a minha sorte, ao mesmo tempo, foi o não aceitar as coisas como elas me eram dadas. Não me bastava que me dissessem que isso era uma mesa, ou que a palavra mãe era a palavra mãe e ponto [...] desde muito pequeno a minha relação com a palavra, com a escrita, não se diferenciava da minha relação com o mundo em geral. Parece que eu nasci para não aceitar as coisas como elas me são dadas», disse Cortázar numa entrevista. Não aceitava, e provocava os seus leitores a fazer o mesmo. Não aceitava sequer os limites da linguagem, desrespeitava as estruturas, e por isso escreveu *Rayuela*, uma novela aberta que invoca a subversão em todos os aspetos.

Cortázar espalhou pontes nas suas histórias. Pontes que eram metáforas dessa possibilidade de alcançar outro universo, de se habitar uma vida onde se destroem as convenções, o estabelecido, para que algo novo, repleto de poesia e de beleza, surja. Essa era a utopia que Cortázar defendia e que compartilhou com os seus leitores espalhados pelo mundo. Todos eles querem ser cronópios para poderem cantar com tal entusiasmo a ponto de perderem tudo o que trazem nos bolsos, o cálculo dos dias e das horas incluído. «Para Cortázar a realidade era mítica nesse sentido: estava também

na outra face das coisas, no que está um pouco além dos sentidos, invisível porque não soubemos esticar a mão a tempo de tocar a presença que ela contém», escreveu Carlos Fuentes. «Por isso eram tão extensos os olhos de Cortázar: via a realidade paralela, o que está além da esquina; o vasto universo latente e seus pacientes tesouros [...] a iminência de formas que esperam ser convocadas por uma palavra, um traço de pincel, uma melodia cantarolada, um sonho.»

Com a ajuda da literatura e da música, ou de ambas, como aconteceu em Lisboa no último dia 12, é que se constroem as pontes invisíveis que permitem aos cronópios – que por acreditarem que elas existem são os únicos que se atrevem a cruzá-las – a chegada ao outro lado. «Um cronópio é como uma flor», escreveu Cortázar. E alguém respondeu: e dois são um jardim. E o Jardim do Teatro São Luiz estava repleto de cronópios. Um bosque inteiro. Todos contentes, felizes a ponto de esquecerem as contas do banco, as chaves de casa, os telemóveis e os chapéus de chuva.

PESSOAS JULIO CORTÁZAR

Interpretação de temas de Charlie Parker pelo quarteto de Carlos Martins



PESSOAS JULIO CORTÁZAR

José Rui Martins, do Trigo Limpo Teatro ACERT, e o quarteto de Carlos Martins no final do espetáculo



C O N V E R S A S

**DANIEL
MORDZINSKI:
RETRATO
ESCRITORES
PARA
HOMENAGEÁ-LOS**



Entrevista por

RICARDO VIEL

Fotografias de DANIEL MORDZINSKI

Durante o Hay Festival de Xalapa havia uma figura onnipresente. 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 câmara fotográfica. Estava em todas as conferências, no saguão do hotel, na piscina e no restaurante, sempre na sombra de algum escritor. Era Daniel Mordzinski, o fotógrafo oficial do Hay Festival pelo mundo, e conhecido por ser o «fotógrafo de escritores». Há mais de 35 anos, sua rotina é fazer instantâneos 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 os seus retratos. Durante o evento em Xalapa, pedi uma entrevista. Disse que queria que ele me contasse o 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 à *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 facto 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 o meu amor pelas letras.

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

Tento que os retratos não sejam «literais», ou seja, que não reflitam necessariamente o que se supõe que deve ter uma típica foto de



ATTENTION
Ne pas mettre de vêtements
TERGAL, DAMART, et CAOUTCHOUC (remplacement)

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 a gostar 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 numa 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 a conhecer o Gabo e a Mercedes [esposa do escritor colombiano]. Estava a trabalhar no Hay Festival de Cartagena de Índias e lembro-me com nitidez daquele 29 de janeiro de 2010. Sinto que essa foto reflete momentos mágicos de serenidade quando um escritor está em estado de graça, sem a menor pose artificial.

Um mágico nunca revela os seus truques, mas pode contar como trabalha? Antes de retratar um escritor já tem presente 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 de 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 noutra 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 está a situação?

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 – deitasse para o lixo tantos anos meus de trabalho e de vida. Também acho que alguém tem de assumir a responsabilidade por uma ação descabelada como essa. Dito isso, o perdido é irrecuperável e é uma ferida à minha memória pessoal, claro, mas sobretudo dói-me a mutilação que supõe a memória coletiva de tantos autores que passaram as suas vidas a escrever 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 das nossas letras. E dói-me por mim, por eles, e pelas gerações vindouras, e digo-o 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, que encontrei nesses últimos meses, com a solidária ajuda de Karina Wroblewski, a diretora da Audiovideoteca de Buenos Aires, que, a pedido do Mi-



ERNESTO CARDENAL



JODY WILLIAMS

nistério de Cultura de Buenos Aires, está a convocar 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, diria que estou contente pelo apoio que recebi de gente tão querida, valente e digna.

Conheceu muitos escritores nesses anos. Acontece muito, 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 pessoas belíssimas e tive a sorte, além de tudo, de me tornar amigo de muitos deles. Penso no grande José [Saramago], um exemplo de criador também pela sua ética, o que se via em cada gesto da sua vida quotidiana; 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 de 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 a sua estética numa ética que corria pelas suas veias e em cada conversa, em cada passeio junto ao Sena, em cada cafezinho na sua cozinha de Lanzarote. 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 Prémio. E depois de passar mais

de uma hora fazendo fotos no Hotel Raphael telefonei para dizer que as fotos tinham saído mal. Ele voltava às sete da manhã a Portugal, mas com uma paciência milenar disse-me: «Entendo, Daniel: retratar é voltar a tratar», e encontrámo-nos novamente naquela noite na beira do Sena. E andando ao lado do rio, de repente as luzes de um barco iluminaram-no, 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 conta-se agora, com calma, mas acontece num nano-segundo, e eu gritei: José, já tenho! E clic, clic. Não foram mais de dois minutos. Por isso gosto de preparar os retratos, nunca se sabe quando vão surgir, e por isso adoro o 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 compreendam que a aventura que lhes proponho é rápida, segura, divertida e que nunca, nunca uso armadilhas ou a traição.

C O N V E R S A S

RICARDO ARAÚJO PEREIRA, A MECÂNICA DO RISO



Entrevista por

SARA FIGUEIREDO COSTA

Fotografia de JOÃO CAETANO

Humorista dedicado (e benfiquista de coração, tal como nos pediu para referir na nota biográfica), Ricardo Araújo Pereira começou a sua carreira escrevendo os textos que outros interpretavam para fazer rir as audiências. Com o fenómeno criado pelo coletivo Gato Fedorento (onde participam também José Diogo Quintela, Miguel Góis e Tiago Dorés), tornou-se um dos humoristas mais reconhecidos da sua geração, passando a interpretar os próprios textos. Para além da televisão, já passou pela rádio, assinando rubricas de humor, e escreve semanalmente uma crónica na revista *Visão*. Recentemente, foi distinguido com o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores na categoria de crónica, com o livro *Novas Crónicas da Boca do Inferno* (Tinta da China). Qualquer um destes factos era motivo suficiente para uma entrevista, mas a *Blimunda* quis conversar com Ricardo Araújo Pereira sobre os temas a que volta recorrentemente sempre que o convidam para debates e conversas públicas: que mecânica faz funcionar o riso, de que é que nos rimos e por que motivo o fazemos, como é que podemos entender o humor à luz das teorias dos filósofos que o estudaram com atenção quase cirúrgica?

O livro que Aristóteles terá dedicado à comédia, e que se perdeu deixando a Poética unicamente com a parte sobre a tragédia, é uma espécie de Santo Graal para ti?

Não diria tanto. Há um senhor chamado Richard Janko que publicou um livro onde tenta fazer uma reconstrução do que seria essa parte da *Poética* de Aristóteles. Há um documento chamado *Tractatus coislinianus* e há uma suspeita forte de que o seu conteúdo possa ser essa segunda parte da *Poética*, dedicada à comédia. Mas admito que a curiosidade de saber o que é que o filósofo, como lhe chamavam na Idade Média, dizia sobre a comédia é muito grande. Embora talvez também pudesse ter um lado de desapontamento, porque estamos a falar de um texto com dois mil anos. É um pouco o que acontece com o *Philogelos*, a mais antiga coleção de histórias humorísticas de que se tem memória, e onde há histórias às quais temos muita dificuldade em achar piada. Por exemplo, há uma grande incidência de piadas sobre eunucos, e essa é uma referência que hoje perdemos. Uma das histórias é sobre um eunuco que arranhou uma hérnia no escroto, e portanto parece que tem testículos, mas na verdade não tem; ora, eles achavam isto uma coisa hilariante...

Mas achas que a nossa visão do humor seria profundamente diferente se conhecêssemos essa parte da Poética?

Talvez, sim. A tese do Umberto Eco é que seria diferente pelo menos no sentido em que aquilo que o monge de *O Nome da Rosa*

pretende quando apaga a parte da *Poética* respeitante à comédia é retirar à comédia a respeitabilidade que a tragédia tem, ou seja, não caucionar com o prestígio do filósofo uma coisa que ele acha que é menor. E nesse sentido, as coisas seriam diferentes se conhecêssemos o texto.

Voltemos a Umberto Eco. O monge de O Nome da Rosa, que tenta manter o texto aristotélico da comédia longe dos olhares do mundo, parece ter noção de que o riso é uma coisa com muito poder.

Sem dúvida, essa também é uma leitura lógica da atitude do monge. O problema do humor é que é difícil falarmos dele sem estarmos sempre a acrescentar mais um ponto de vista, mais uma leitura. Não sei nada sobre engenharia civil, por exemplo, mas acredito que nesse campo não se possa dizer uma coisa e o seu contrário com igual propriedade. Já relativamente ao humor, podes dizer, por exemplo, que o humor é a arma dos fracos, e é verdade, até porque muitas vezes os fracos não têm outra arma, mas por outro lado, também é a dos fortes: veja-se o *bullying*, que quando não é violência física, é escárnio, ou os nazis, que faziam caricaturas sobre os judeus. Mas voltando ao monge, o que o preocupa é sobretudo o poder que o humor tem relativamente à morte. Há poucos dias li uma entrevista com Umberto Eco em que ele dizia que não sabia explicar o que era o riso e que tinha muita dificuldade em falar do tema de modo perentório, mas que suspeitava que o riso tinha alguma coisa a ver com o facto de nós sabermos que vamos morrer. Somos o único animal que faz ambas as coisas: sabe que vai morrer e é capaz de rir. E eu também suspeito que as duas coisas andam ligadas. A pala-

vra que os gregos antigos usavam para dizer «homem» era a mesma que usavam para dizer «mortal» e o riso parece ser uma consequência disto. O monge teme exatamente esse poder que quem ri tem sobre a morte.

Que espécie de poder é esse?

Há um opúsculo de Freud, *Der Humor*, em que ele apresenta uma teoria sobre o humor e onde conta uma espécie de anedota. É a saída da prisão de um condenado à morte no momento em que se dirige à forca, para ser morto; quando chega cá fora, saído da masmorra, olha para o céu e vê que está cheio de nuvens, dizendo «olha, a semana começa bem...». Freud diz que isso é o que o riso nos permite, olhar para o mundo e perceber que não é assim tão perigoso e assustador, mas antes uma espécie de brincadeira com a qual vale a pena fazer uma piada. Estou a citar mais ou menos, porque não leio alemão. Mas essa capacidade de encarar a vida como uma brincadeira com a qual vale a pena fazer uma piada não agrada a quem acha que isto não é de todo uma brincadeira, mas antes um exame no fim do qual vamos ser castigados ou premiados. E parece-me que é por isso que o monge de *O Nome da Rosa* teme tanto a divulgação do texto do filósofo.

Essa possibilidade de o riso ser uma forma de lidar com a morte é uma leitura que se aplica a certo tipo de humor, mas será fácil aplicá-la a todo o humor?

É claro que se agora nos lembrarmos da anedota mais reles, podemos sempre perguntar «o que é que isso tem a ver com a morte?». Realmente, se calhar não tem. Mas de um certo ponto de vista, qualquer

história humorística, da mais sofisticada ou erudita até à mais reles, tem um propósito comum, aquele que distingue a comédia de outros géneros e que é a eficácia. Há uma preocupação de fazer rir as pessoas. O autor de uma tragédia não está preocupado em medir as lágrimas que gera numa plateia e nem isso é uma condição de sucesso, mas uma comédia que não faz rir ninguém dificilmente será bem sucedida. E mesmo quando a gente conta uma piada sobre as mais básicas funções do organismo humano, coisas sobre as quais a comédia também se debruça, o riso que isso pode gerar e a dessacralização do corpo que uma piada do género implica, não deixa de se relacionar com uma certa afronta à morte. Isso é outra coisa curiosa: habitualmente, a comédia chama a atenção para coisas consideradas más, quer seja uma piada escatológica, quer seja um texto de Molière sobre um misantropo, um hipocondríaco ou alguém com a mania das grandezas. Molière não fez comédia sobre um benemérito, a não ser que seja um benemérito estúpido, ou tão exagerado que perde a sua fortuna. E o facto de nós chamarmos a atenção para essas coisas a que podemos chamar más, ou inferiores, e conseguirmos rir-nos delas é uma prova de superioridade. Um dos paradoxos que me interessa no humor é este: se olharmos para o mundo, vemos gente a sofrer, gente com dificuldades de toda a espécie, e podemos perguntar-nos se é justo rir num mundo destes; por outro lado, o riso alivia tudo isso.

O facto de nos rirmos por uma questão de superioridade não faz do riso uma coisa autoritária ou até violenta?

De certo modo, sim, e até eticamente duvidosa, o que constitui um dos motivos pelos quais o riso tem má reputação. Desde Aris-

*As pessoas
que concordam
com os meus
pontos de vista
acusam-me de
não usar os
meus textos para
derrubar
o governo.*

tóteles até Thomas Hobbes vigorou uma única teoria sobre o riso, precisamente a que diz que nos rimos porque nos sentimos superiores aos outros. É a primeira grande teoria sobre o riso e durou cerca de dois milénios, chegando até Thomas Hobbes que cunhou a expressão «glória súbita», referindo-se à superioridade e a uma coisa importantíssima no riso que é o facto de ser surpresa; se não houver surpresa, não há riso, e por isso é que não nos rimos tanto na segunda vez que ouvimos uma piada. A partir de certa altura, Francis Hutcheson faz algumas críticas à teoria da superioridade, e coloca a questão: se nos rimos porque nos sentimos superiores e se nos rimos mais quanto mais superiores nos sentimos, por que é que não vamos passar uma tarde a uma enfermaria para rirmos à gargalhada de todos os que lá estão internados? E mais: se o riso nos chega pela superioridade, por que é que não nos rimos quando vemos um cão, mas já rimos se virmos um cão vestido com uma saia? Esse cão está mais próximo de nós do que aquele que não tem saia, por isso não devíamos sentir-nos tão superiores. Claro que podemos objetar que nos sentimos superiores a esse cão precisamente porque ele está a tentar imitar-nos e não consegue... Mas estas foram objeções pertinentes à teoria da superioridade, e seguiu-se a teoria da incongruência, subscrita por autores como Kant ou Schopenhauer, que diz que nos rimos porque aquilo que nós estamos à espera que a realidade seja não é aquilo que a realidade é. O que é curioso é que todas as teorias podem ser aplicadas à mesma coisa: se virmos uma velhota a cair na rua e a espalhar os sacos das compras por todo o lado, podemos dizer que nos rimos

porque estávamos de pé ou porque não estávamos à espera que aquilo acontecesse. Dá para as duas teorias e ainda para a teoria que Freud há-de subscrever e que diz que a função do riso no ser humano é a mesma que a da válvula da panela de pressão, aliviando tensões.

Mas Freud há-de assumir outra teoria, como dizias há pouco.

Sim, Freud acabará por subscrever a teoria da superioridade, mas com algumas diferenças, dizendo que nos rimos porque nos sentimos superiores, mas não de uma superioridade eticamente condenável. Pelo contrário, é uma superioridade protetora, um riso em que o superego se ri do ego, uma espécie de palmada nas costas para não chorarmos. E esta teoria é-me simpática e parece ser reforçada pela quantidade de epitáfios humorísticos e últimas palavras que recorrem ao humor. Como Thomas More que terá dito ao carrasco que o queria ajudar a subir para o cadafalso qualquer coisa como «deixe estar, que eu depois desço sozinho».

O debate algo estafado sobre a oposição entre a arte pela arte ou a arte como compromisso social e político é frequentemente retomado no campo do humor. Achas que isso se justifica ou uma visão menos maniqueísta é preferível a esta dicotomia?

Tenho muita dificuldade em responder, porque sou frequentemente acusado das duas coisas. As pessoas que concordam com os meus pontos de vista acusam-me de não usar os meus textos para derrubar o governo. As pessoas que não concordam com os meus pontos de vista acusam-me de só fazer pouco das mesmas ideias ou da mesma ideologia. E acho que estão as duas erradas (claro que

tenho muita facilidade em achar isto, na medida em que significa que estou correto...). Quem acha que eu devia usar o meu espaço para derrubar o Governo está errado, porque não é para isso que o meu trabalho serve. Para mim, fazer rir as pessoas é mais importante do que a luta política. Não que me importe de participar na luta política, e em certos momentos já participei, mas não é através de um panfleto transformado em crónica da *Visão*. É um pouco como aquela frase que alguns humoristas usam com frequência, dizendo «eu, mais do que fazer rir, quero fazer pensar». Essa frase surpreende-me sempre, porque não sabia que rir e pensar eram coisas exclusivas (quando me rio, dá-me muito jeito estar a pensar), e também porque me parece que isso tem a ver com o pouco prestígio do riso. Sinceramente, acho que é uma despromoção, porque é mais difícil fazer rir. Voltando à questão, esse tipo de discurso dá a sensação de não estarmos a viver em democracia. Ou seja, eu compreenderia esse discurso se vivêssemos numa ditadura e eu tivesse ao meu alcance a escrita de um texto que pudesse interferir com o Governo. Uma vez que vivemos em democracia, a ideia de usar os meus textos para derrubar o Governo, borrifando-me no facto de a esmagadora maioria dos meus concidadãos terem votado nele, não me parece lógica. Quem sou eu para achar que agora basta escrever uma crónica e isto vai tudo abaixo? É uma coisa sem sentido e reveladora de uma ideia que atribui à comédia muito mais poder do que aquele que ela tem, algo comum ao monge de Umberto Eco e aos ditadores. Quanto às pessoas que não concordam com os meus pontos de vista e me acusam de fazer pouco dos mesmos, também não têm

razão; um humorista não é um jornalista, não tem nenhum dever de imparcialidade e trabalha precisamente com o seu ponto de vista.

Há limites para o humor?

Quando as pessoas falam de limites, normalmente estão a falar sobre escárnio. Acho que se pode fazer humor sobre tudo. Qualquer coisa que possa ser dita, digamos, «a sério», pode ser dita num registo humorístico. Mas claro que, tal como no registo «sério», pode acontecer que as pessoas achem que és uma besta. Por exemplo, se escarneceres dos judeus numa piada, vais ser atacada do mesmo modo que se o fizeres a sério. Não concordo nada com aquela ideia de que no registo humorístico se pode dizer tudo... isto é menosprezar o humor, porque se se pode dizer tudo, então nada tem valor. O que eu acho é que se pode dizer tudo no âmbito da liberdade de expressão, dentro dos mesmos limites e tendo em conta que as características do discurso humorístico às vezes lhe permitem, aparentemente, ir um pouco mais longe. Eu não posso apelar à violência racista na televisão (nem quero!), mas posso fazer um pastiche do discurso racista com um texto que apela à violência. E isso, acho admissível, ao contrário do discurso racista.

Acontece-te as pessoas não perceberem, em casos desses, que estás a fazer pouco de quem tem esse tipo de discursos e não a ser racista?

Sim, sim, acontece de tudo. Há pessoas que me ouvem a fazer uma caricatura e acham que o exagero é aquilo que eu acho que é a realidade. O mesmo acontece com a ironia e com o pastiche. Uma vez, na Rádio Comercial, fiz um texto com um homem que era oficial de contas e queria incentivar as crianças a enveredarem por

essa carreira. E o homem faz várias coisas, inventa uma mascote e diz que quer livrar as crianças do alcoolismo, da droga e do andebol. Obviamente que o andebol não pertence aqui; a parte em que era para rir era precisamente ali, porque o andebol não tem nada a ver com as duas coisas anteriores.

E essa incongruência foi levada a sério?

Sim, não imaginas a quantidade de aficionados de andebol que escreveram no Facebook da Comercial, perguntando como era possível comparar o andebol com a droga e o álcool sendo esta a segunda modalidade de pavilhão mais praticada em Portugal... É assim.

Quem são as tuas referências no humor?

Há vários planos, ou famílias. Há a família do Woody Allen, do Seinfeld e do Ricky Gervais. Mas também a do Cervantes, Lawrence Sterne, do Diderot, do Camilo Castelo Branco, do Mark Twain e do Mário de Carvalho. E depois há a do Groucho Marx, que não deixa de ser a do Woody Allen.

És um marxista convicto?

Sim, duplamente, neste caso, ainda que mais convicto no marxismo do Groucho do que no outro.

Quando é que começaste a definir como importante a ideia de fazer rir os outros? Li numa entrevista que a tua avó teve um papel fundamental nesse processo.

Sim, sem dúvida. Não acredito em talento inato, portanto não acredito que o fazer rir seja uma coisa que nasça connosco, e por isso não sei explicar a razão que me levou a ficar sempre fascinado quando vejo uma pessoa a rir-se, mas é isso que acontece. Passei

*Não concordo
nada com aquela
ideia de que no
registo humorístico
se pode dizer
tudo, porque se se
pode dizer tudo,
então nada
tem valor.*

boa parte da infância em casa da minha avó, que era senhora nascida em Viana do Castelo por volta de 1920 e que ficou viúva com trinta e tal anos, o que significou não voltar a casa, vestir-se de preto e ser «séria», naquele sentido circunspeto. Sendo a pessoa mais importante da minha vida, ainda hoje, no sentido em que definiu quase tudo aquilo que eu sou, era alguém a quem eu gostava de proporcionar uma emoção que, não sendo alegria, parecia mesmo. Portanto, tenho a certeza absoluta de que não nasci com nenhum poder especial, mas como me dediquei durante tanto tempo a fazer rir a minha avó, acabei por aprender. Mas o meu único objetivo era fazer rir uma velhota.

E conseguias?

Às vezes, sim. A minha mãe e a minha tia registavam com surpresa que eu conseguia fazer rir a mãe delas, o que era sempre um momento muito rápido, porque como a minha avó tinha de ser uma senhora sempre séria, quando achava piada ao que eu dizia dava uma meia gargalhada, voltando rapidamente ao cenho franzido e dizendo «não tens graça nenhuma». Era só isto, mas aquele centésimo de segundo era o que me bastava.

A coleção de literatura humorística que a Tinta da China tem vindo a editar é da tua responsabilidade. Como é que surgiu esse projeto?

Foi a Bárbara Bulhosa, editora da Tinta da China, que me fez a proposta de criar uma coleção. E tem sido muito divertido, e até honroso, devo dizer. O primeiro volume da coleção, *Os Cadernos de Pickwick*, de Charles Dickens, é a primeira tradução integral para português que se faz desde 1890. E no caso de *O Bom Solda-*

do Svejk, de Jaroslav Hasek, é mesmo a primeira tradução integral que se faz.

Como é que tens definido os critérios para a coleção?

É uma coisa muito caótica, mas a culpa não é só minha. Por exemplo, eu adoraria publicar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mas o professor Abel Barros Baptista, de forma que só posso reputar de garganeira, editou recentemente esse mesmo livro na Cotovia... Agora a sério, há vários livros que eu gostava de incluir na coleção e que estão traduzidos recentemente. Mas depois há outros títulos que acabam por ser verdadeiros achados.

Sem exercícios de modéstia, gostavas que a tua obra perdurasse para além de ti?

Há uma frase do Woody Allen que é uma boa resposta a isso. O que ele diz é qualquer coisa como «quero obter a eternidade não através da minha obra, mas não morrendo». Não me interessa muito que daqui a não sei quantos anos haja alguém que encontra um texto meu na hemeroteca e diz «ah, esta crónica da *Visão* está mesmo engraçada; quem será este senhor?» Se eu estiver morto há quinze anos, quero lá saber disso. «Cabrões de vindouros», como diz o José Mário Branco no *FMI*... Quero lá saber disso.

C O N V E R S A S

A PAZ DE

VALTER

HUGO MÃE



Entrevista por

RICARDO VIEL

Fotografias de MIGUEL GONÇALVES MENDES

Depois de duas horas de conversa e uma pequena batalha pela conta do almoço, mostro o meu bloco de notas a Valter Hugo Mãe. «Um homem apaziguado», havia escrito. Acha que esse poderia ser um bom título para um perfil seu?, pergunto-lhe. Valter sorri e responde: «Sim, acho que é mesmo isso. Acho que atingi a paz possível, dentro das minhas dores e das minhas frustrações, daquilo que eu sonhei ser e daquilo que eu sou, eu consegui um equilíbrio.»

O escritor nascido em Angola e radicado em Portugal chega aos 42 anos com prémios (José Saramago e Portugal Telecom), leitores por todo o mundo, mas repleto de inseguranças em relação ao seu ofício e ao seu papel no mundo. Ainda assim, sente que atingiu uma «complexa, mas efetiva» paz, e por isso é grato à vida. Foi o que contou à *Blimunda* no começo deste mês, quando esteve em Lisboa para assistir ao espetáculo *O Fascismo dos Bons Homens*, adaptação do grupo Trigo Limpo teatro ACERT do seu romance *A Máquina de Fazer Espanhóis*. Leia a entrevista:

Estudou Direito e chegou a trabalhar como advogado. Não se pergunta às vezes como seria a sua vida caso não tivesse abandonado a carreira?

Seria horrível. Porque eu chorava muito. Tinha muita dificuldade em distanciar-me dos problemas dos outros, para mim era demolidor, era muito violento. Eu acabava os meus dias exausto, como se estivesse a divorciar-me de dez mulheres e a ser despedido por sete fábricas.

Mas não acha que o trabalho de escritor é muito desgastante também?

É. E ingrato, em certo sentido. Porque nunca nada é suficiente, nenhum livro é suficiente. Eu posso sentir assim um orgulho parolo, brega, por ter escrito este ou aquele romance, este ou aquele texto, mas é nessa dimensão brega, porque depois parece que volto ao ponto zero, e que não fiz nada. Todos os dias tenho essa sensação de que não fiz nada que valesse a pena, que tenho que começar outra vez e que não sou inteligente o suficiente.

Já o ouvi queixar-se da solidão do ofício de escrever, mas você mora em Vila do Conde. Nunca lhe passou pela cabeça viver no Porto ou em Lisboa?

Vila do Conde é, para todos os efeitos, uma cidade. O gostar de viver num lugar assim tem que ver com alguma reclusão mas é também uma espécie de anonimato. As pessoas sabem quem eu

sou, mas é tão fácil verem-me na rua que ninguém tem urgência para me falar. Então sinto que tenho tempo. E não sinto urgência de ninguém e nada me demora em Vila do Conde, é ótimo. O Porto está ao lado, 15 minutos de carro, e há tudo no Porto, e tento não ir muitas vezes.

Para não se distrair? Sente-se culpado quando não está a escrever, quando está com os amigos ou numa festa?

Eu sinto-me culpado se achar que não dei o meu melhor, se achar que não fui honesto com o texto, então essa consciência que não me larga, acusadora e muito punitiva que tenho, não me permite encarar a vida como uma coisa fácil. Eu podia achar que estou numa fase do meu percurso em que podia gozar alguma coisa, aproveitar, ser feliz na medida do possível, mas há alguma coisa de disciplinador que me faz até ter medo dos textos. Em última análise, eu vivo sempre assustado com os textos.

Foi sempre assim?

Foi sempre assim, mas vai sendo cada vez pior. Fui sempre muito cruel comigo, mas agora piora.

A Máquina de Fazer Espanhóis foi escrito há quase quatro anos. Agora, com esta adaptação ao teatro, de alguma maneira reencontra esse texto. Qual a relação que tem com esse livro hoje? Quando lê um texto seu, pensa que faria diferente? Gosta de visitar o que escreveu?

Odeio, odeio (risos). Faria certamente diferente. O que aproveito são pequenas coisas de que não me lembrava, uma frase de que já não me lembrava e que subitamente me parece bem. Mas tento esquecer e, quando me lembro, sinto uma ternura como se fosse

uma avó que não visito há muitos anos, ou alguém que andou comigo na escola e que fez parte da minha vida, alguém de quem gostei muito mas que depois mudou. Enfim, estou apaixonado por outra pessoa, já passou. E então fica só aquela ternura misturada com um bocadinho de saudade, mas nenhuma vontade de voltar a ter uma relação. Chega! (risos). Não crio confusões entre os livros, sei bem de quem gosto. E basicamente o único livro de que gosto é aquele em que estou a trabalhar, é o único livro que talvez seja capaz de me salvar, então só posso gostar desse, os outros não me salvaram, não me vão salvar, não podem fazer nada por mim.

Mas não acha que ao escrever se torna uma pessoa melhor?

Quero muito. Quero muito achar que progrido, que estou mais perto de uma coisa boa, sobretudo que estou mais perto de ser alguém em quem eu próprio possa acreditar. Os livros têm que servir para isso, mas vivo muito angustiado com essa ideia de saber se estou melhor, e se mereço alguma coisa, se mereço o que tenho, inclusive se mereço esperar melhor mais ainda. Porque acho que a vida é uma porcaria para quase toda a gente, e quando nos oferece algo, deve colocar-nos a questão de se estamos à altura, se isso é merecido, ou se temos um percurso de abuso em relação ao mundo. Penso muito nisso...

Nem os prémios e os muitos leitores o acalmam em relação a isso?

Nessa dimensão mais imediata é bom, é bom. É muito gratificante. E ao mesmo tempo responsabilizador, e por isso minha angústia não deixa de crescer, também por causa disso, dessa espécie de companhia.

*Fui sempre
muito cruel
comigo, mas
agora piora.*

Tenho a sensação de que está a ir cada vez mais para um extremo com os seus livros, numa busca de uma linguagem mais poética que fica muito longe de uma busca por escrever um livro comercialmente bom. A Desumanização, por exemplo [lançado no final de 2013], não é fácil de ler...

Não é, e é ótimo que os meus leitores consigam acreditar em mim mesmo diante de um livro mais exigente, mais abstrato. A verdade é que sempre me procuro colocar um pouco em risco, até porque, como eu não tenho um deslumbre por mim ou por aquilo que eu faço, a minha única hipótese é tentar descobrir coisas sobre mim que não conheça. Talvez um dia eu me deslumbre comigo mesmo ou pelo que faço... A única hipótese é procurar mais, procurar outra coisa. Então, sempre faço o livro seguinte bem distante do anterior. Fujo. O meu primeiro livro era um livro de poemas a que chamei *Silencioso corpo de fuga* e era já isso, essa tentativa de fugir de alguma coisa que acho pouca, que acho pequena, e que se calhar sou eu.

E em A Desumanização, parece que cada trecho se explica por si. Se o leitor o abrir em qualquer página e ler, mesmo sem saber a história, irá encontrar um fragmento que se basta...

Não precisa de entender a narrativa, não é? Eu gosto disso, gosto e acho que caminho nessa direção da prosa como outra dimensão da poesia, as frases todas imbuídas de um sentido profundamente estético, além de obviamente, necessariamente, do seu sentido épico, mas sempre com um sentido profundamente estético.

Começou a escrever poesia e agora está a voltar à poesia?

A prosa parece, erradamente, pura circunstância, discurso destituído de literatura. Por vezes alguns livros, alguns ditos «romances», não são senão relatos vazios de uma situação, uma descrição meramente narrativa e sem qualquer aventura de linguagem. Isso para mim não é literatura, é um relato, um testemunho sem preocupação de estar a criar uma peça literária, e a prosa será tanto mais literária, maior será a aventura literária, quanto mais próxima da poesia estiver. Não significa que eu me queira tornar um escritor hermético, sem contar uma história ou até mesmo sem momentos lúdicos, mas significa que quero muito expandir a possibilidade de falar, a experiência de falar. De pensar e de falar.

No último livro aborda essa questão da impossibilidade de traduzir em palavras os sentimentos...

E essa é a angústia constante. Eu acho que quem procurar a literatura como arte, ou melhor, quem procura um texto como literatura não deixa de viver com esse impasse, de perceber até que ponto é que vale aquilo que se está a fazer, até que ponto é que vale a pena acreditar nas palavras. Como é que eu posso esperar salvar-me a mim e eventualmente o mundo a partir de um livro. É o que Halla, em *A Desumanização*, diz, as palavras são demasiado magras, não cabe nada dentro, não têm nada dentro, a única coisa que retiramos delas é só um som.

Aquilo que dizia Alejandra Pizarnik [poeta argentina]: se digo água, beberei? Se digo pão, comerei? Ou «a palavra cavalo não galopa», como escreve neste livro...

Não galopa. E nenhuma palavra nos serve de barco para irmos embora...

Então sente-se cada vez mais longe desse objetivo, embora cada vez tenha uma escrita mais apurada? Não vai chegar nunca àquilo que busca?

Nunca (silêncio). Mas... não vou desistir de procurar chegar mais perto. Na verdade é isso: um escritor satisfeito deixa de ser um escritor, um artista satisfeito deixa de ser um artista, passa a ser o comerciante da sua própria arte. Se eu achasse que escrevia um livro absoluto que me redime para todo o sempre, parava de escrever e era o vendedor desse próprio livro, parava de ser escritor.

Li uma entrevista sua em que falava da utilidade da literatura. Qual é?

Tenho aprendido a aceitar a utilidade dos livros, porque inegavelmente eles servem-me a mim para alguma coisa. Como escritor e como leitor. Sempre me serviram, sempre foram capazes de me mudar a vida. E como escritor percebo que alguns dos meus livros influíram decisivamente na vida de alguns dos meus leitores. Por isso, vale a pena duvidar, mas arriscar. Vale a pena arriscar também.

Diz que nunca teve ambição na vida, mas escrever, comunicar-se e buscar uma utilidade nos livros não é uma espécie de ambição?

Nesse sentido é, sim. É uma ambição de chegar a mim mesmo, antes de qualquer coisa. Quando ganhei o Prémio José Saramago não preparei nenhum discurso, não sabia o que dizer, e a primeira coisa que eu disse, que me ocorreu, foi que a escrita era um exer-

cício de solidão e que naquele momento me sentia estranho, mas muito grato, por me sentir acompanhado. Mas se nunca tivesse acontecido, se eu nunca tivesse leitores, a escrita nunca estaria ausente, nunca desapareceria. Porque, na sua natureza, ela é feita para ser uma coisa nossa, há expectativa da comunicação, mas ela parte desse ponto solitário.

E se nunca houvesse a expectativa da comunicação?

Então não faria sentido, nem a literatura, nem nada, seríamos apenas bichos.

O Valter tem muitos fantasmas?

Os meus fantasmas são quase todos éticos. Tenho uma culpa cristã muito grande. Não estou a ser cristão, ou melhor, até acho a figura de Cristo impressionante, maravilhosa. Cristo enquanto tal, não é o que fizeram da *Bíblia*. Mas a personagem, eu acho uma figura maravilhosa e respeitá-la-ei. Fui muito crente, e tenho tendência para achar que se Deus não existir a natureza pensa. *A Desumanização* diz isso: a Islândia pensa, o que é uma forma de dizer que a natureza pensa. E somos observados, e somos talvez julgados, e se ninguém me julgar julgo-me eu. E então estou sempre aterrorizado com a possibilidade de ter sido errado com alguém, injusto com alguém.

Mas quem lê os seus livros, quem vê as suas entrevistas, fica com a impressão de que você é uma pessoa boa...

Mas eu queria ser melhor. E sinto que em dadas situações falho. Aquilo em que acredito não é exatamente aquilo que faço. Por exemplo, durante toda a minha juventude eu achava que ia ser

*Quem não
sabe perdoar
só sabe coisas
pequenas.*

missionário em África. Então hoje, estar aqui a almoçar, comprar sapatos novos como fiz agora, sinto que estou muito longe do meu projeto, de verdadeiramente ajudar alguém. Eu vou ajudando, mas é aquela ajuda confortável de quem vive confortavelmente e não abdica do seu conforto. Por isso, em última análise, acho que posso só ser um bocadinho melhor do que a média, mas sou uma porcaria como toda a gente.

Eu tenho a sensação de que A Desumanização é um livro pessimista, diferente de O Filho de Mil Homens, que deixa uma mensagem de esperança, é assim?

Ao escrever *O Filho de Mil Homens* quis acreditar numa felicidade e foi o único livro em que fiz verdadeiramente um pacto com uma personagem. Fiz um pacto de não-agressão com o Crisóstomo. Garanti-lhe, logo no começo do livro, que ele ia ser feliz. Eu estava a fazer 40 anos, o Crisóstomo fez 40 anos, ele queria basicamente o que eu queria, então disse-lhe: vou dar-te tudo o que puder dar. Era uma forma de dizer assim: isso vai acontecer-te a ti, para que seja possível acontecer-me a mim. Para eu perceber como as coisas podem acontecer. É o meu livro mais benigno, nesse sentido de esperançado e bonito, e é o livro que cria nas pessoas, genericamente, um impacto mudador. Todos os dias, e isto é rigoroso, todos os dias desde que o livro foi publicado recebo mensagens de alguém que leu o livro e que não consegue deixar de me falar. Escrevem-me as coisas mais bonitas acerca da leitura do livro. Todos os dias, e o livro saiu há dois anos e meio. Conheci um rapaz que não queria ter filhos, a mulher queria. A mulher deu-lhe

O Filho de Mil Homens, ele leu, e têm um filho e chamaram ao filho Valter. E ele diz que eu tinha razão, que a partir do momento em que o filho nasce o mundo muda e tudo o que nós achamos das nossas capacidades acerca de fazer ou deixar de fazer, muda tudo.

Não tem filhos, mas narra a paternidade em O Filho de Mil Homens. E em A Desumanização coloca-se no papel de uma menina que engravida.

É a maravilha da literatura. A literatura não interessa se for para contar uma e outra vez a nossa vida, ou aquilo que vemos e sabemos. A literatura é exatamente ir à procura do que não sabemos. Escrevo livros para descobrir algo sobre mim que me faça gostar de mim. E por isso tenho de procurar, não é fácil.

O que é que a literatura já lhe deu?

Amigos, países, e apaziguar-me. Eu consegui apaziguar-me com coisas comuns da vida. O achar que algum dia posso vir a ser bom, um bom homem, é feito de pequenos instantes, é um acumulado. *A Desumanização* acaba com uma frase arrasadora que me aponta o dedo como aponta o dedo a toda a gente, mas quando eu a escrevi era uma forma de me violentar. A última frase diz: Quem não sabe perdoar só sabe coisas pequenas. E isto obriga-me a pensar no que faço, de que modo é que guardo os meus remorsos e fico a remoer as minhas mágoas. E sobretudo no que diz respeito aos amores e essas coisas com as quais não podemos ser pragmáticos, e a literatura dá-me isto, obriga-me a ponderar, a pensar duas vezes, e às vezes dá-me o exemplo, serve-me de exemplo. Quando estou perto de prevaricar, de perverter aquilo em que acredito,











lembro-me: eu próprio escrevi que quem não sabe perdoar só sabe coisas pequenas.

Então a literatura ajuda-o a ser, ou pelo menos a tentar ser, uma pessoa melhor?!

Obriga-me. E as pessoas também [me obrigam]. As pessoas leem e dizem: foi você quem escreveu isto, foi você que disse tal coisa.

A literatura pode salvar as pessoas, não pode?

Os livros podem ser outros, podem ser de outra natureza, os meus livros são assim, eu só escrevo como sei. Não escrevo nem como quero, escrevo como sei. E os meus livros têm essa aspiração universal de um entendimento qualquer, de uma descodificação universal do homem que nos permite identificar erros e falhar com uma expectativa de que isso possa ser um mundo melhor. Se é ingénuo não sei, mas prefiro ser ingénuo e acreditar que estou a trabalhar numa construção do que achar-me muito pragmático e antenado e, então, eventualmente tudo o que faço e produzo proponha a destruição.

Tenho a sensação de que nos seus livros a história cada vez vai sendo mais secundária, enquanto a linguagem cada vez tem mais importância.

Esse mundo da literatura da trama, em que o que importa é descobrir se a donzela casa ou não casa, quem foi que matou, dessa aproximação um pouco mais detetivesca, policial, estou completamente fora. Não tenho sequer paciência para inventar uma trama cheia de possíveis culpados, porque para mim não é uma hipótese,

toda a gente é culpada. Nos meus livros a tese é essa. Toda a gente é culpada, toda a gente é terrível, como toda a gente é ou pode ser adorável.

É o senhor Silva da Máquina de Fazer Espanhóis...

É o senhor Silva, que bate na colega do quarto do lado...

Mas que é uma pessoa encantadora...

E ele nem sabe que bate, aquilo está no inconsciente dele.

Mas denunciou...

Denunciou o miúdo à Pide para proteger a sua família. E isso somos nós, em última análise somos nós, que num determinado momento pesamos a perversão dos nossos atos para saber se o que resulta dali é suficientemente bom para justificar, quando nada do que é mau poderia algum dia justificar o que é bom.

Fará parte do novo documentário do Miguel Gonçalves Mendes [realizador de José e Pilar]. Quando ele o convidou disse logo que sim ou precisou de pensar?

Eu disse logo sim, porque tinha visto *José e Pilar* e disse-lhe que aquilo era um monumento cinematográfico de uma dignidade tão grande, que eu seria completamente idiota se não dissesse que sim.

Ainda não se arrependeu?

Tem dias, tem dias. Eu gosto muito dele, embora ele seja baralhante. É muito exigente. Trabalhar com o Miguel tem coisas engraçadas porque ele observa-me e acaba por conseguir entender de mim algo que eu não entenderia. É como ter um espelho falante. Ele capta-me, recebe a minha imagem e dá um retorno crítico. É um espelho falante.

Fê-lo questionar-se sobre a vida?

A última versão do livro, iniciei-a verdadeiramente depois de uma conversa com o Miguel. Eu falei-lhe do que estava a fazer, da minha abordagem, e ele gostou muito, mas perguntou-me duas ou três coisas: porque é que não fizeste desta forma? É porque eu acho que gostava que acontecesse tal coisa, dizia ele. Aquilo que ele queria não acontece no livro, mas mostrou-me que tinha de voltar novamente ao ponto zero e refazer, porque também não podia ser da forma como estava.

O Miguel fala muito do medo que tem de morrer, você também tem essa questão presente?

Sobretudo pensei, achei que ia morrer várias vezes, achei que não passaria determinadas barreiras, e cresci a saber que tinha um irmão que morreu antes de nascer, e por isso para mim a vida nunca foi uma garantia nem nunca foi terna, nem mesmo na infância a vida não era para sempre, nem os meus pais eram para sempre, nada era suficientemente robusto para perdurar. E por isso eu sempre estive à espera de morrer. Hoje o que acontece é que já morreram tantas pessoas e vou acompanhando gente em lutas contra a morte de forma tão desajustada e injusta que eu sinto que se com 42 anos eu morresse, já não morreria antes do tempo. Talvez já estivesse bastante completo. Por isso, nada do que me falta diminuiria a maravilha de ter vivido. Mesmo o facto de não ter tido um filho, de não ter filhos, ou de não ter conseguido realizar algumas coisas, nem por isso a minha vida seria injustiçada ou injustificada. Se eu tiver de morrer vou morrer feliz na mesma.

Estou-me a foder (risos). Uma coisa que eu acho que é a melhor das vinganças contra tudo quanto a vida nos possa fazer de mal é nós acharmos que ela já nos trouxe tanto de bom que já valeu. Já estou a ganhar. Acho que muito pouca gente consegue chegar a essa consciência. É por isso que toda a minha angústia em relação à literatura não me retira essa espécie de calma, essa espécie de paz, que é uma paz complexa mas é muito efetiva. É efetivamente daí que eu retiro a minha gratificação. A única tatuagem que eu tenho no corpo fiz na Islândia, na primeira vez que eu lá fui, e é a palavra TAKK, que é em islandês obrigado.

Obrigado a quem?

Obrigado a existir. Obrigado a tudo. Valeu. Vale. Sou grato!

HISTÓRIAS

Coleção- nar.a vida

MUSEU DA
INOCÊNCIA
ISTAMBUL

SARA
FIGUEIREDO
COSTA

Na Primavera de 1974, EM Istambul, um homem prestes a casar-se vive um amor proibido. O homem é Kemal, um filho da burguesia turca que, nessa altura, olha para a Europa como centro de todos os futuros, e a sua paixão é Füsün, uma prima vários anos mais nova. Entre as ameaças constantes ao seu amor clandestino e a noção de que o tempo passará, inexoravelmente, Kemal dedica-se a recolher todos os vestígios materiais que de algum modo se relacionam com Füsün e os dias de ambos e com eles conta a sua história. A narrativa de *O Museu da Inocência* não se sustentaria sem os ganchos de cabelo, as chávenas abandonadas, as fotografias a sépia; mais do que testemunhos de um amor passado, os objectos de Kemal são como amuletos, único modo de alcançar o que não existe, o que poderia ter existido se a realidade dos dois amantes fosse outra. O pequeno museu privado de Kemal torna-se, assim, matéria narrativa, deixando perceber que a conjugação fatal entre tempo e decisões individuais pesa mais sobre a sua voz do que a nostalgia de um passado idílico. Não é apenas a tristeza pela perda de um amor que atormenta o narrador, com as inevitáveis dúvidas sobre o que poderia ter acontecido, mas igualmente a noção do que já não é, do que passou sem qualquer hipótese de redenção – e aqui há o amor por Füsün, mas há igualmente a juventude, com a sua aura de tudo ser ainda possível, os vivos, sem nenhum sinal de que não o serão por muito mais tempo, e



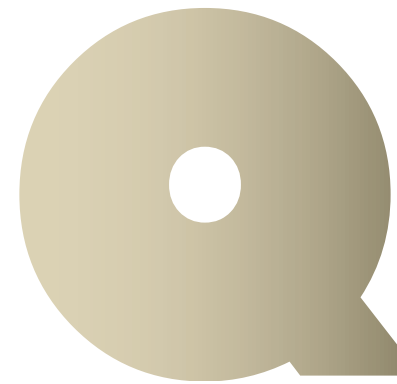
As chaves de Kemal na vitrina exterior do museu. Fotografia de Sara Figueiredo Costa

a cidade como viveiro de todas estas ilusões, oferecendo as ruas, os cafés, o Bósforo e as cúpulas das mesquitas ao delírio de tudo parecer um eterno vaguear entre o conforto da infância e o anunciado embate da vida adulta.

Quando *O Museu da Inocência* foi publicado, em 2008, Orham Pamuk anunciou a sua intenção de construir um museu físico com os objetos elencados no livro. Segundo o autor, em declarações espalhadas pelas várias entrevistas que deu nessa altura, a ideia do museu foi desenvolvida ao mesmo tempo que escrevia o romance homónimo, como se museu e romance fossem uma e a mesma coisa, ganhando corpo em formas diferentes. Antes de escrever o livro, o autor passou alguns anos a recolher objectos que remetiam para o passado recente da sua cidade. Familiares, amigos, colecionadores e antiquários foram-lhe fornecendo os elementos que permitiram conceber o museu, o livro e o romance, e foi a partir deles que Pamuk ergueu a história do amor de Kemal e Füsun. Já este ano, o museu tornou-se realidade, abrindo as portas em Istambul, a cidade que lhe deu forma e essência. Agora, quando se fala de *O Museu da Inocência*, já não é claro se é do livro ou do edifício que se fala. E se é legítimo ou relevante tentar deslindar as intenções de um autor, talvez essa tenha sido, desde o início, a intenção de Pamuk.

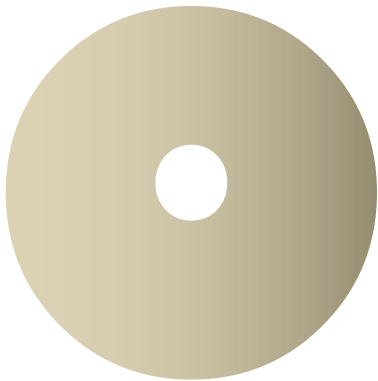
Depois de alguma procura, Pamuk conseguiu comprar um pequeno edifício de três andares no bairro de Çukurkuma, uma zona de Istambul conhecida pela sua calma, pelos prédios coloridos e pelas muitas lojas de antiguidades. Passeando pela cidade, não se imagina

melhor localização. O bairro é central e acessível, simultaneamente no coração da cidade e longe do seu bulício. Saindo da Praça Taksim, centro nevrálgico de Istambul (e, olhando para o trânsito automóvel e pedonal, centro nevrálgico de todas as estradas do mundo), e caminhando em direcção ao Bósforo, há um momento em que a paisagem se altera. Não é uma mudança brusca na arquitetura ou no traçado das ruas, mas é como se saíssemos da agitação romana para a placidez bizantina. Há carros, mas poucos, há gente sentada nas portas e muitos gatos dormindo ao sol, ignorando com altivez os passos de quem por ali anda. E há os antiquários e as lojas de velharias, velhos baús expostos na rua, cadeiras, rodas de carroça, uma antecipação desse vislumbre de imortalidade que os objetos parecem conferir às vidas de cada um e que havemos de encontrar no museu do escritor mais famoso da cidade.



Quando se entra no Museu da Inocência é fácil perder a noção das fronteiras. O museu é obra de Pamuk, tal como o romance, mas vitrinas e capítulos instalam no visitante e no leitor a mesma dúvida sobre autorias e memórias: terá sido Pamuk a inventar Kemal, ou o inverso? No livro e no museu, a narrativa que se oferece, crescendo numa monumentalidade que se alimenta do quotidiano e dos seus pequenos vestígios, é a mais sólida das invenções. O que se mostra não pode ser outra coisa que não a

memorabilia de um homem que não tem nada de ficcional e que surge rodeado de pessoas que não podem ser personagens. As dentaduras ressequidas dentro dos copos, as madeixas de cabelo, os alfinetes de prender a roupa, tudo é familiar mesmo quando é exótico, ou pela antiguidade que garante a ausência de convívio, ou pela distância geográfica, se Istambul não for familiar para o leitor/visitante. Não há um vestígio de estranheza, aquela estranheza que costuma assegurar a boa separação dos terrenos entre o que gostamos de chamar realidade e o que acreditamos ser ficção, ainda que o café turco nos seja conhecido apenas dos livros, assim como o raki que toda a cidade parece consumir ou os véus que cobrem os cabelos femininos. Aquele espólio podia ser de qualquer pessoa, nosso também, e o que fica de cada vitrina é a certeza de que pouco mais sobra depois de uma vida, de qualquer vida, para além do amontoado de papéis, objetos, mecanismos partidos, louça suja e a missão que tudo isso junto parece clamar junto dos que ficam: um sentido, alguém dê um sentido à tralha que ficou.



Museu espalha-se pelos três andares, com cada vitrina a corresponder a um capítulo do romance. O risco de tornar uma coleção tão íntima numa exposição tétrica de lembranças, um pouco como aquela sensação desconfortável que surge quando entramos na casa ou no quarto de um morto, foi evitada pelo rigor

museológico que se assumiu no modo de expor os objetos, de os organizar, de lhes dar um contexto a par com o livro sem o qual não significam o mesmo – mas de um modo que também permite a independência de experimentar um sem o outro. Não fosse a presença constante do guarda que se certifica de que ninguém tira fotografias clandestinamente (o registo de imagens, com ou sem flash, é estritamente proibido) e teríamos a certeza de ter invadido o quarto de Kemal, o cérebro de Kemal, o poço sem fundo de desejo, tristeza, e noção aguda de efemeridade de Kemal. Um outro livro de Orhan Pamuk ganha relevo durante a visita: *Istambul – Memórias de uma Cidade*, onde o autor coleciona pequenas vinhetas em prosa sobre os mais variados aspectos da sua cidade íntima e onde analisa apaixonadamente o *hüzün* que os turcos parecem ter na sua génese cultural. Pamuk apresenta o *hüzün* como «uma reação coletiva, não é o sentimento de uma pessoa que olha para as coisas de fora, é um sentimento experimentado por todos os istambulenses a partir da sua própria situação» e define-o como «uma gama de subtis variações entre a pena de si e a aflição». Mais adiante, no mesmo livro, explica que «Istambul transporta consigo o seu *hüzün* não como uma ‘doença passageira’ ou um ‘sofrimento que se abateu sobre nós e de que devemos libertar-nos’, mas como algo que foi conscientemente escolhido» (citações retiradas da edição portuguesa, da Editorial Presença). Um livro ilumina o outro, e os dois iluminam este museu. Kemal está doente de *hüzün*, mas não tem outro recurso do qual queira depender para a sua própria narrativa, não a que conta no livro de Pamuk, mas aquela que vi-

veria se não fosse ficcional, aquela que todos enfrentamos e construímos, muitas vezes como se não soubéssemos.

No último andar, um espaço com zonas esconsas e uma luz coalhada pelo ângulo dos vidros, reconstrói-se, enfim, o quarto de Kemal, aquele onde os dois amantes passaram horas clandestinas e onde o narrador deu início à sua coleção, um espólio carregado de notas íntimas, significados pessoais, e talvez por isso com um tão grande potencial de universalidade. A cama, a mesinha de cabeceira, os objetos quotidianos, tudo encenado para replicar o quarto do livro. A encenação deste espaço, no entanto, é o gesto menos conseguido do museu, talvez porque a literalidade não beneficie a identificação. Os objetos guardados nas vitrinas reconhecem-se pela sua dupla condição de elementos romanescos e vestígios hipotéticos de qualquer vida, um reconhecimento engrandecido pela representatividade que a coleção assume perante o dia a dia da Istambul dos anos 70 do século passado. Já o quarto de Kemal transforma o visitante no *voyeur* que até aí não havia sido, um desconforto que quebra a empatia e o efeito de espelho que cada objeto assegura.

No quarto de Kemal, a visita está no fim. Numa das paredes, pode apreciar-se o detalhe colocado na conceção do museu através dos rascunhos e dos projetos feitos por Orhan Pamuk e pelos vários

artistas e curadores que com ele colaboraram. Descendo as escadas, é difícil evitar uma certa ansiedade de regressar à rua. Não tanto porque a cidade não vá parecer a mesma, mas antes porque ninguém atravessa incólume uma tão grande quantidade de memórias – pouco importa se tomadas no seu contexto original ou apropriadas através de um romance –, uma tão forte concentração de *hüzün*.

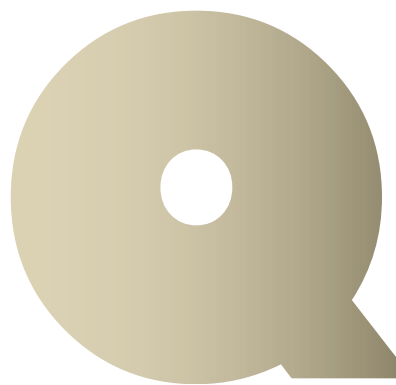
O Museu da Inocência (<http://www.masumiyetmuzesi.org/>) aceita doações de objetos vários, fotografias e outros registos que testemunhem a vida quotidiana da Istambul dos anos 60, 70, 80. O aviso, visível no site do museu, confirma que a coleção que agora se viu não será igual à que se poderá ver no futuro. Como se o passado não o fosse, como se Pamuk quisesse que não esquecêssemos que se nada mais sobra para além da *memorabilia*, é com ela que temos de modelar o presente que nos coube em sorte.

HISTÓRIAS

ahora da es- trela

CLARICE
LISPECTOR
EXPOSIÇÃO

ANDREIA
BRITES



Quando se entra, a luz é escassa para não ofuscar os rostos de Clarice Lispector, que cobrem as paredes da sala e se sobrepõem às suas palavras sobre a escrita. A teia da fotografia dificulta a leitura, entretecendo ambas num mesmo corpo.

Na segunda sala, impõe-se um branco baço para uma dimensão sobrenatural que extravasa de qualquer ordem ou discurso. As palavras estão gravadas na madeira com profundidade e volumetria. No meio, um colchão velho, inscrito e esventrado, ou um texto impresso e esventrado, num colchão.

Ao fundo, uma barata de costas luta, irremediavelmente, por voltar a ter as patas no chão. Desde *A Metamorfose* que sabemos o que isso significa: agonia, desespero, lenta condenação. O filme é projetado numa estrutura que poderia guardar uma joia preciosa, num museu. Nas paredes, brilha uma frase. Caminhamos.

Descortinamos uma voz onde até então só a imagem preenchia e excedia o espaço. A autora fala para a câmara, numa entrevista gravada, e sem a voz do entrevistador. Pausas, derivações, constatações, pausas, revelações, pausas, palavras... E, logo ao lado, polároides em cubos transparentes legendam excertos dos seus livros.

Atravessamos outra sala por um arco retangular que ora se acende, ora se apaga, desvendando e ocultando uma cronologia de viagens. Do lado de fora do vidro, palavras, sempre palavras, que parecem estrofes.

Na sala final, espera-nos um arquivo monumental de gavetas,

do teto ao chão. Acertar nas que se abrem e descobrir fragmentos de vida: documentos pessoais, cartas, livros seus, traduções, notas, fotografias. Puxar de uma cadeira e ler. Tudo são frases, respirações, fôlegos. *Clarice Lispector – A Hora da Estrela* é uma exposição pequena, sem cronologias ou bibliografias organizadas, que prima por uma ideia. Não segue o caminho da divulgação e ganha tudo com isso: ganha identidade, veracidade e respeito. E desvela ao visitante como se partilha, intimamente, a alma de um escritor pelas suas palavras, sem as gastar em vão.

O sentido estético, as impressões gráficas, o preto e branco, o jogo de luzes, as dimensões das salas, tudo transporta emoções e sensações. A qualquer um? Também a crianças de quatro, cinco, seis, nove anos? Como poderão ler e sentir cada espaço? Faz sentido que dele se apropriem, como um adulto?

Marina Palácio concebeu uma oficina para famílias em que torna essa visita numa experiência sensorial e de escrita para os mais novos. Ilustradora, autora de *Banda Desenhada* e realizadora de cinema de animação, também cria e orienta projetos de criatividade. O convite partiu do Programa Descobrir, que oferece projetos educativos a públicos de todas as idades a partir das exposições permanentes e temporárias de todos os equipamentos da Gulbenkian, da arte à ciência.

«Para além do meu trabalho como autora de livros (texto e ilustração) para a infância, tenho desenvolvido em paralelo Oficinas de Leitura e Criatividade. A Maria de Assis Swinnerton tem vindo a acompanhar o meu trabalho, e a Oficina dos Alfabetos Sensoriais

que oriento para crianças não alfabetizadas inspirou-a a contactar-me.», revela Marina Palácio. Dedicou-se então a conceber a Oficina “Pequenos escritores-astronautas”, para famílias com crianças de duas faixas etárias: dos 4 aos 6 e dos 7 aos 9.

O desafio é que os visitantes percorram cada uma das salas como se fosse um planeta e que, a partir do que percecionam, registem algo com a preciosa ajuda de um *kit* de escrita. «O nome da exposição – *A Hora da Estrela* –, um romance da Clarice Lispector também adaptado para cinema, inspirou-me para todo o conceito. Toda a exposição está abundantemente recheada de frases que são quase como relâmpagos que iluminam alguns aspetos da vida de todos nós.»



As primeiras oficinas correram muito bem. As crianças entusiasmaram-se e ficaram apaixonadas pelos *kits*, que queriam levar para casa. Embora as mais novas ainda não escrevessem, puderam contar com a preciosa ajuda dos pais no momento do registo. A abordagem à

apresentação dos planetas foi um pouco mais simples, mas no essencial as propostas seguiram a mesma linha, para ambos os públicos.

Marina explica como tudo se passa: «A cada visita de um planeta, são apresentadas propostas gráficas e sensoriais a partir da exploração da vida e obra de Clarice Lispector. Cada escritor-astronauta

possui sete postais em branco que vão sendo escritos no momento da exploração de cada ambiente da exposição. No final, os postais resultam num livro sensorial, gráfico, precioso e único constituído por sete páginas viajantes como foi a própria Clarice Lispector interiormente e exteriormente.» Cada sala assume uma nova identidade, planetária, e algumas das frases, escolhidas para serem e por serem inspiradoras, transformam-se em ‘frases-oxigénio’. «Esta viagem intergaláctica corresponde aos ambientes oferecidos pelas sete salas da exposição: Planeta-Clarices; Planeta-Cama; Planeta Barata; Planeta-Entrevista; Planeta-Polaroides; Planeta-Mistérios; Planeta-dos-Segredos. A viagem aos sete planetas é viva e multissensorial. O meu papel é mediar criativamente. As minhas propostas ajudam a que as crianças possam ler a obra de Clarice com o corpo todo e escrever/registar com a sua identidade essa vivência no momento.» Para escreverem, precisam então desse *kit* entregue a cada escritor-astronauta logo no início. Também ele concebido por Marina Palácio, é uma espécie de arca do tesouro de estímulos e pistas de escrita. Os sete postais em branco, que serão preenchidos na exploração de cada planeta, são o cerne da oficina e a sua memória, mas também há papel químico, folha de eucalipto, caneta corretora ou papel vegetal. Equipados, os mais novos estão prontos para uma viagem a outros mundos, que se lhes apresentam provavelmente estranhos, ora familiares ora novos, ora alegres ora tristes, ora tranquilos ora exacerbados. A sua apreensão será certamente diferente da dos adultos, como é a da dita realidade em geral. Mas nem por isso são incapazes de ler os sinais.

Entrar na
or (refletida)
ecos da figura
ah, então é verdade
me enganei, eu existo.
ta do mundo

Olhar-se no espelho
e dizer-se deslumrada:
como sou misteriosa.
A descoberta do mundo

preendi a fatalidade
acaso e não existo
na contradição

Oh Deus, que faço desta
felicidade ao meu redor que
é eterna, eterna, eterna,
e que passará daqui a um
instante porque o corpo só
nos ensina a ser mortal?

A maçã no escuro

A explicação do enigma
é a repetição do enigma.
A descoberta do mundo

O presente é a
face hoje de Deus.
A paixão segundo G. H.

ateab opai sup
eup rober um os
amrebe amrebe
mu a lupab km
de oquos o eupio
qiajron res a

abara eu saiba que o
horror sou
das coisas.

olhar-se no espelho
e dizer-se deslumbrada
como sou misteriosa
A descoberta do mundo

Bolama
1944

O que eu sei
O que ajo
penso não
sou ignor
não ignor

OS LIVROS INFANTIS DE CLARICE

(...) pergunta [Clarice] «Porque é que um cão é tão livre?» E responde: «Porque é o mistério vivo que não se indaga.» A existência ideal, para Clarice, seria identificar-se tão integralmente com o mundo – com o que não era ela – que já não necessitasse nem de indagação nem de resposta. E então, por ser exatamente o contrário disso, por não poder deixar de indagar, tenta ultrapassar a indagação, inventando respostas que, por assim dizer, desconstroem a lógica. Faz sentido, já que o discurso ilógico, irreduzível à compreensão mas pleno de emoções e sentimento, lhe possibilita uma espécie de êxtase, a sensação de estar para além da contingência, uma vez que, como ela mesma escreveu, «não se perde por não entender».¹



os livros infantis de Clarice Lispector não há sofisticação da linguagem. Há uma coloquialidade que estreita os laços com o pequeno leitor, constantemente interpelado pelo narrador, para o inquirir, para o informar, ou para partilhar alguma dúvida insolúvel. «Oníria é meio mágica também, mas só

quando entra na cozinha. Imaginem que, com ovo, farinha de trigo, manteiga e chocolate, ela consegue fazer explodir um bolo que é gostoso até para rei e rainha. Pergunto a você: quem é a pessoa mágica na cozinha de sua casa?»

São pequenos contos que se aproximam, em termos estruturais, dos contos para adultos: existe uma peripécia, um motivo de ação, mesmo que seja depois desviado num outro sentido, surpreendente. A linguagem não é aqui trabalhada nos limites do sentido e é pela relação interior entre todos os elementos que compõem a narrativa – a disposição do assunto no texto, a progressão e as reflexões intercaladas, a descrição das personagens, o papel interventivo do narrador – que se opera um esbatimento da lógica, como se assistíssemos a um fogo de artifício que, sendo uno à partida, se expande com brilho e cor em muitas direções.

É o que acontece, por exemplo, em *A Vida Íntima de Laura*, a história de uma galinha normal que a narradora descreve sem eufemismos: ela é a mais simpática que já conheceu, tem um pescoço horrível, é burra e poedeira. Ao mesmo tempo, revela, como se fos-

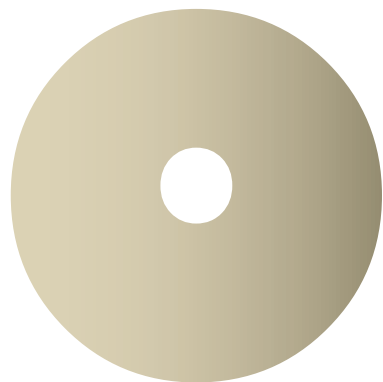


se natural e óbvio aos olhos de qualquer um, emoções humanas: a alegria de ser mãe, a solidão de um novo terreiro, a mania de comer sem parar, o medo de ser morta pela cozinheira de D. Luísa ou o reconforto pelas palavras do extraterrestre. O ritmo é oralizante, parecendo que as ideias surgem em catadupa e todas se sucedem sem que se estabeleçam obrigatórias relações de causalidade. Acontece porque sim, e o leitor segue sem pestanejar, sorrindo a cada comentário, a cada provocação: «Laura ouviu tudo e sentiu medo. Se ela pensasse, pensaria assim: é muito melhor morrer sendo útil e gostosa para uma gente que sempre me tratou bem, essa gente por exemplo não me matou nenhuma vez. (A galinha é tão burra que não sabe que só se morre uma vez, ela pensa que todos os dias a gente morre uma vez.)» Esta simplicidade aparente esconde um jogo de espelhos subtil: num primeiro nível, o medo de morrer; num segundo a hipotética reprodução de um pensamento que revele a burrice da galinha e o comentário que, com humor, o enfatiza; e ainda, num terceiro nível, o sentido figurado e poético que pode ter a expressão 'todos os dias a gente morre uma vez', que inviabiliza a condição de burra da galinha e a transfere para a narradora e os leitores que se apressaram a concordar e rir.

Assim se desconstrói esta literatura: como se de um movimento centrípeto se tratasse, em que à superfície tudo é claro e simples e, caminhando para dentro de si própria, a linguagem põe em causa o seu sentido inicial.

Clarice Lispector desvincula as narrativas infantis de uma ação extraordinária ou excecional e aposta no convívio entre o irrisório,

aparentemente desinteressante, e um questionamento daquela realidade que é muito mais do que julgamos ver e saber. A autora é fiel às características físicas dos protagonistas, não só de Laura como do coelho Joãozinho que pensava com o nariz, como todos os coelhos que o agitam sem parar, ou de Ulisses, o cão que não gostava de obedecer e adivinhava tudo pelo cheiro. Mas o rigor da sua descrição, a sua atenção ao detalhe e a sua exposição adquirem contornos de humor, por serem surpreendentes. «Natureza de coelho é o modo como o coelho é feito. Por exemplo: a natureza dele dá mais filhinhos do que a natureza das pessoas. É por isso que ele é meio bobo para pensar, mas não é nada bobo quando se trata de ter filhinhos.»



s protagonistas não são heróis, são apenas animais, com pouca ou nenhuma inteligência, mas conquistadores de liberdade, amor, felicidade, até justiça. A sua banalidade não lhes confere uma função paradigmática, como tantas vezes acontece nas histórias infantis e na tradição dos contos morais e maravilhosos.

O que têm de extraordinário está na sua individualidade e ali se finda. Clarice respeita o leitor infantil, escreve para ele e sobre si, os seus filhos e as suas memórias.

Em nenhum momento o menospreza, pelo contrário sedu-lo, interpela-o, leva-o ao estranhamento. Traz à superfície do texto uma escrita ingénua e um universo mágico, que joga com referentes

clássicos (os nomes das personagens em *Quase de Verdade* são disso bom exemplo), com a tradição dos fabulários e dos contos maravilhosos, mas que não visam reproduzir um imaginário abstrato do que pode ser a infância.

Em Portugal, a editora Relógio d'Água tem vindo a editar toda a obra de Clarice Lispector, incluindo os quatro livros infantis que escreveu. Em *O Mistério do Coelho Pensante*, o primeiro, a autora assina um prólogo em que explica que «a história foi escrita a pedido-ordem do meu filho Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes.» O texto segue, anunciando que a narrativa era uma homenagem aos coelhos que os filhos tinham tido e que tinha sido escrita «para exclusivo uso doméstico». Tanto assim foi que alguns anos passaram até à sua publicação, em 1967. Alerta para as entrelinhas e as eventualmente necessárias explicações dos adultos. E remata: «Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse “mistério” é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios.»

A vida e a linguagem estão imbricadas e se a primeira soa sobrenatural, a segunda está obrigada a ficar aquém da primeira. Se Clarice o diz e rediz tantas vezes, se assim se edifica, não exclui a criança e a infância. O mistério de como consegue o coelho sair da casinhola de grades apertadas fica por desvendar.

1. Gullar, Ferreira, «Para não dizer o dizível» in *Clarice Lispector: A hora da estrela*; curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino; Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian; 2013

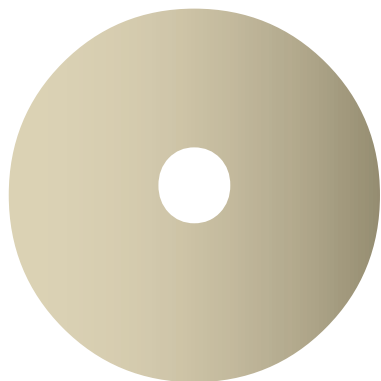


HISTÓRIAS

ANDREIA BRITES

Fugas,
crimes,
amores,
revoltas e
esperanças

«Para falar da vida e falar das prisões não podemos estar com rodriguinhos, senão não chegamos à verdade das coisas.»



que distingue a prisão de Guimarães é o amarelo. O gradão é amarelo, as floreiras são amarelas, as portas das celas são amarelas. E as grades, evidentemente, também. Ironicamente, delas a vista alcança o castelo de Guimarães. Unidos por uma linha reta virtual, o castelo e a prisão simbolizam os extremos do poder e da exclusão. De permeio, a história da pomba ferida, que caiu quando Miguel Horta conversava no pátio com dois reclusos. «Já não pode voar», disse um. «Está como nós», respondeu o outro.

Voos, ainda que metafóricos, fizeram-se na biblioteca da prisão, com leituras, desenhos, textos, filmes e conversa. A propósito de *As Memórias do Cárcere*, um pretexto literário que se tornou biográfico, José Manuel Oliveira, diretor da Casa de Camilo, imaginou a recriação, pelos presos do Estabelecimento Prisional de Guimarães, de umas memórias, as suas, relacionando assim literatura e vida. O projeto, que incluía a edição de um livro e a realização de um documentário e uma curta-metragem, foi apresentado à organização de «Guimarães, Capital da Cultura», que aceitou financiá-lo.

É aqui que entra Miguel Horta, a convite da Casa de Camilo. Numa nova prisão, depois de tantas outras onde trabalhou e conti-

nua a trabalhar, com intervalos regulares, para recuperar a sanidade emocional.

Quando chegou, recebeu um grupo de presos que se tinham inscrito no projeto sabendo que teriam de ler e escrever. Com o mediador, queixavam-se: «Eu não sei ler!» Mas foram na mesma. No início, Miguel fez o que faz sempre: apresentou-se, falou de si e do projeto. Em seguida, desenvolveu algumas dinâmicas de grupo, uns acrósticos, para descongelar.

Tendo em conta o público, era certo que *As Memórias do Cárcere*, por si só, não garantiam o sucesso.

«Avisei logo a Casa de Camilo de que aquilo não ia ser exatamente como eles queriam. Porque sei o que é preciso para pôr estas pessoas a funcionar: para uns é hip hop, para outros são quadras populares, para outros é o António Gedeão, para outros é o António Aleixo, para outros, outras coisas. Tive que ir percebendo qual era o potencial leitor que estava à minha frente. Ia percebendo a dinâmica na relação deles, como se iam arrumando, as alcunhas...»

Do livro de Camilo, só leu o conto da Cadelinha Minerva. «É a história de um brutamontes que leva a cadelinha para a prisão. A piada toda são os meus comentários, ler aquilo e fazer as vozes. E dizer-lhes: “Agora vocês imaginam a cara do homem façanhudo e não sei quê...” Depois ia parando, ia lendo e ia dando sinónimos daquilo tudo. Temos de perceber que há graus de literacia muito diferentes. Eu tinha dois presos com o 12.º ano, dois! O que era muito bom para Guimarães. Um era o meu bibliotecário e o outro era um miúdo muito giro que estava preso por ser grafiteiro e por outras

razões e que se revelou um poeta muito bom. Nem ele sabia que era tão bom. Quando o livro estiver cá fora, vocês vão ver. O meu trabalho aí foi despertar o escritor que havia dentro dele. Mas o miúdo é fantástico. Agora, ele tem uma história por trás que o levou ali.»



Miguel Horta começou há quase 10 anos, a convite do então IPLB (Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), que tinha um programa de mediação leitora com reclusos, defendendo o princípio de se fazer com, e não fazer para. Isto significa trabalhar com o público, envolvê-

-lo em leitura e escrita, torná-lo ativo no acesso.

Quando se estreou, no Estabelecimento Prisional de Setúbal, a primeira coisa que fez foi contar uma história. Como havia muitos cabo-verdianos, a história foi contada em crioulo. «Depois peguei logo no Gedeão...»

A estrutura repete-se: Miguel conta, ou lê, e depois conversa. Conta e conversa, lê e conversa. «Depois tenho alguns recursos, quase todos de memória. Tenho muitos textos de memória que devolvo, uma frase, ou perguntas. Devolvo muitas perguntas. Faço perguntas... E eles vão falando. Às vezes, no princípio, até me dão os textos para que eu leia. Depois eu leio, dou-lhes a entoação pausada da poesia ou da prosa, eles ouvem as suas palavras nas palavras dos outros e alguns dizem: “Há de dar-me o texto para corrigir umas coisas.” Percebem o corpo daqui-

lo que escreveram. Falamos da voz da escrita como se fosse uma voz de dentro que lhes vai segredando e eles começam a perceber o processo. É uma conversa pelo lado de dentro. Depois há exercícios de escrita criativa, brincadeiras, o génio epistolar, a máquina da poesia. A seguir desmonta-se o que se escreveu, pensamos no que se poderia melhorar e aquilo começa a ter gozo. A ser mesmo uma comunidade leitora e de escrita. Um diz “Mas eu português não falo!”, “Então mete isso tudo em crioulo...”, “Eu só sei dizer isto a cantar!”, “Então canta...”»

No mínimo, cada projeto tem seis sessões de duas horas. Mas em Guimarães teve muito mais. E o resultado foi mais profundo. Miguel esteve quatro meses com o grupo, dias inteiros, trabalhando de manhã com o bibliotecário, revendo textos e organizando leituras, de tarde com todos ou com grupos de trabalho mais pequenos.

Excecionalmente, puderam visitar a Casa de Camilo, em Seide, onde José Manuel Oliveira lhes contou toda a história de Camilo. Ninguém fugiu. Até um recluso que recebera ordem de libertação, naquele dia, adiou a saída só para poder ir à visita. Da Cadeia da Relação, ficou-lhes a constatação das péssimas condições dos presos, na época de Camilo. O seu olhar não é, em nada, semelhante ao de alguém que nunca esteve encarcerado.

Hoje, nas prisões maiores, onde as celas estão sobrelotadas, os que querem ler encontram muitos entraves. Para além das suas fracas competências, que tornam a leitura mais lenta e difícil, há o som ininterrupto da televisão, sempre ligada.

Em Guimarães, o grupo organizou-se entre si e com companheiros de cela exteriores ao projeto, para terem algum tempo de silêncio.

A recuperação das bibliotecas, assim como a formação de um bibliotecário entre os presos, são dois objetivos de Miguel Horta para cada temporada nas prisões. É ele quem forma o faxina bibliotecário (assim se designa o bibliotecário prisional).

Em Guimarães conseguiu abrir as portas do espaço, que está fora da área prisional, onde ficam as celas, e estabelecer um horário diário para visita dos presos. Depois das sessões, os livros que recomendava voavam para fora da sala. Chegavam a ser requisitados por guardas.

É assim em quase todo o lado.

«Devias ver o efeito Manara. O Manara desaparece logo. Como o meu *Pinok e Baleote*. Os cabo-verdianos leem todos. E depois passam a palavra por outros reclusos que não estão no clube de leitura. Quando eu apareço, todos me cumprimentam, aquele é o escritor, fala crioulo e tal... Na semana seguinte levo Germano Almeida, Manuel Lopes...»

Os fundos são angariados pelo próprio Miguel, recorrendo à solidariedade de toda a sua rede de contactos. Depois de conhecer o grupo, quando prepara as sessões, o mediador seleciona os livros que considera úteis e pede-os a quem os tenha e os queira oferecer, na sua rede de contactos. As pessoas mobilizam-se, os livros acabam por chegar ao seu atelier e seguem com ele rumo à prisão.

Mesmo para as *Novas Memórias do Cárcere*, não foi designada verba para fundos. Em contrapartida, não se pode motivar para a leitura sem livros.

Quando eu cheguei aos grupos de leitura o cigano disse: «Eu escrevo na minha cabeça porque eu sou analfabeto e eu só sei dizer isto que o professor me pediu desta maneira.» E começa a cantar,

com um ritmo sincopado... Então? Está certo! Eu quero é a participação dele. Foi a partir desse dia que os outros se chegaram à frente. Os tocadores de bombo, aquele que escreveu uma carta à namorada a combinar irem para a Madeira quando ele saísse, para não voltar às drogas, e outro que grita, «Vou ser pai, vou ser pai!»

assim continuaram, com equipas de literacia, em que quem mais sabia escrevia, os outros tomavam notas, ou falavam ou cantavam. De tal maneira que a certa altura um pede que seja o companheiro a escrever a sua história, porque a quer escrita com aquelas palavras, com palavras de alguém que sabe escrevê-la. Se Miguel ensaia um argumento, logo em seguida recua, e aceita o pacto. Também é disso que se tecem as memórias. E de oralidade, muita oralidade, que enche o livro.

Ao construtor de caixas de bombos, lançou um repto: «Diz-me o que o construtor de caixas diz ao tambor?» E ouviu uma resposta cantada que começa assim: «Toca tambor, toca tambor! Faz-me carícias, diz a caixa ao tocador. Faz-me carícias com amor!»

No livro, também há histórias. De uma fuga, com uma navalha apontada ao pescoço de alguém. E de um roubo trágico-cómico à pensão de um velho que serve, em primeiro lugar, para comprar fraldas – um luxo! – para o bebé.

«Nós começamos logo a focar nas privações e no que é um bandido, o que é um preso, o que é um recluso, o que é uma pessoa, o

que é um leitor... Isso são as perguntas que tu fazes, todas.»

O que é um preso?

«É uma pessoa apanhada numa curva da vida. Percebo as motivações, como é que as coisas nos podem conduzir, o que é o estigma e percebo depois que aquilo forma um ecossistema. Cada prisão é uma pequena aldeia, com códigos próprios. Tu entras lá e tens de perceber os códigos e a linguagem, o que é isto e aquilo... É uma brutalidade de conhecimento que um dia espero passar para um livro.»

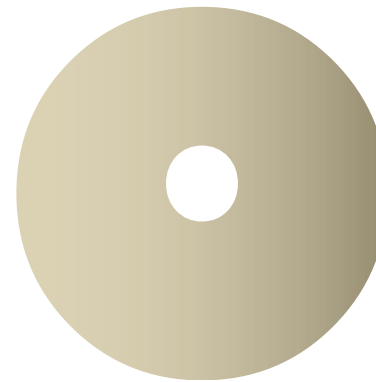
A propósito de como dá a ler, e do que os presos leem, Miguel conta duas histórias, que o marcaram.

«Foi uma reclusa em Odemira que me disse: “Professor, eu quero que me dê um livro que mostre o lado mais negro da alma.” O que é que vou dar a esta mulher? E então lembrei-me de lhe dar *O Retrato de Dorian Gray* que ela adorou e outras acabaram por ler também. E houve outra que me disse assim: “Só saio daqui morta.” E eu de repente tive uma inspiração: “E se no dia da partida, a morte se recusasse a levar-te? Sim, se a morte faz greve em Odemira?” E começaram a falar. Foi assim que começaram a ler *As Intermitências da Morte*, de José Saramago. “Gand’a filme, ó professor! Mas no fim o artista ganha. No final é o amor que vence a morte!” E eu pensei: leste o livro mesmo como eu queria! Isso foi uma vitória minha, ler até ao fim aqueles dois livros, ter as reclusas ali agarradas a ler... Para outras foi o António Aleixo: “Por eu ser alentejano, já me chamaram ladrão, coisa que nunca chamaram a quem me roubava o pão”.

E agora a seguir vamos trabalhar a métrica, vamos escrever e vamos ver o que conseguimos fazer. Lá em cima tinha os tocadores de

concertina do Alto Minho, as quadrilhas, as quadras, as rimas... Está lá tudo.

E há um que faz uma revisão literária às *Memórias do Cárcere* em verso: “Gostei muito de Camilo Castelo Branco, da cadelinha Minerva...” tudo em verso. “E agora que já li *As Memórias do Cárcere* estou à espera que me ofereçam o *Amor de Perdição*.” Está lá tudo, no livro.»



livro deveria ter saído em outubro de 2012, ainda durante a Capital da Cultura. Miguel Horta espera que os presos possam finalmente vê-lo, por uma questão fundamental de respeito. Se estão numa situação em que não acreditam no outro, e se acreditaram no mediador ao ponto de lhe exporem a vida e a alma, em verso, em prosa, com desenhos e com filmes, não podem ser defraudados.

Para o lançamento que nunca se realizou tinham preparado um concerto com concertina e uma desgarrada com os seus textos. Os filmes que Tiago Afonso realizou, um documentando o trabalho diário de Miguel Horta com o grupo, e os outros, pequenas curtas-metragens feitas pelo grupo, esses ainda os viram. Mas ao público não chegaram

L I T E R A T U R A P A R A A I N F Â N C I A

Revoluções

avant

la

ANDREIA BRITES
e JORGE SILVA

lettre

Com o 25 de Abril

abriram-se as portas da edição ao mundo, aquele que estava vedado a Portugal pela censura, e aquele que Portugal simplesmente desconhecia. O livro infantojuvenil beneficiou de novas tendências, experiências e abordagens, assim como do reconhecimento alargado de autores que até então lutavam contra as malhas apertadas do didatismo e moralismo fascistas. No entanto, uma revolução não se faz sem muitas revoluções subtis que a preparam. Desde finais do século XIX que a literatura infantil e juvenil conheceu figuras de destaque, que a promoveram e desenvolveram com recolhas e traduções de contos tradicionais, suplementos em jornais e trabalhos de autor, tanto ao nível do texto como da ilustração. Escolhemos um mosaico de livros que, desde a segunda década do século XX e até ao início de 70, contribuem para a revolução do pensamento, da escrita, da estética e da receção do livro infantojuvenil.



Viagens Aventureiras de Felício e Felizarda ao Polo Norte

Ana de Castro Osório, ilustrações de Mily Possoz, Lusitânia Editora, 1920

História dentro da história, os bonifrates (bonecos) Felício e Felizarda aventuram-se no Pólo Norte, ensinando à miudagem noções básicas de Geografia. Manual escolar para a 5.ª Classe da Escola Primária, refletia as convenções da altura, traçando um retrato pouco simpático do “outro”, os mal-cheirosos Esquimaus, mas as pedagógicas e realistas aventuras, à volta da bizarra fauna polar e inquietantes icebergues, têm uma inovadora narração sequencial. Com um traço simples e perspectivas rebatidas, Mily assegurava um caminho alternativo para a ilustração portuguesa, em direção oposta à do virtuoso e académico Alfredo Moraes, onnipresente nos livros escolares da época. JS



Romance da Raposa

Aquilino Ribeiro, ilustrações de Benjamin Rabier, Aillaud & Bertrand, 1924

Esta fábula, que não é alheia a outras de cariz tradicional cuja origem remonta pelo menos à Idade Média, destaca a polissemia da língua e a riqueza do discurso literário, ao serviço de uma narrativa avessa a maniqueísmos moralizantes. Aqui se conta a história de uma astuta raposa, Salta-Pocinhas de seu nome, de como vive e se relaciona com os outros, ludibriando-os sempre que possível e em benefício próprio. Um dos aspectos mais revolucionários desta obra reside na mestria do autor no uso da linguagem, recusando-se a ver o leitor infantil como um leitor menos capaz. O festim sonoro e imagético desta história mantêm-se vivos até hoje. AB



História Extraordinária de Iratan e Iracêma, os meninos mais malcriados do mundo

Olavo D'Eça Leal, ilustrações de Paulo Ferreira, edição de autor, 1939

Aventuras de um turbulento casal de irmãos que, um belo dia, tomam a decisão de se desviar do rotineiro caminho para a escola e se envolvem em fantasiosas aventuras e extraordinários mundos que, ancorados no fabulário tradicional, evocam, pela sua bizarria e surrealismo, a *Alice* de Lewis Carrol. O livro é a compilação de 38 textos, que à maneira de um folhetim radiofônico, o autor leu aos microfones da Emissora Nacional, em programas de meia hora de recreio para crianças. Paulo Ferreira, ilustrador referencial da segunda geração modernista e da *Política do Espírito* do Estado Novo, ilustra a saga dos meninos mais malcriados e também os mais imaginativos do mundo. Dedicado ao filho, Paulo-Guilherme, o livro foi adaptado ao cinema por este, em 1987. JS



Histórias e bonecos

Texto e ilustração de José de Lemos, Edições Ática, 1947

Lemos conta-nos histórias absurdas de personagens amáveis de bairros populares e aldeias, com os seus pequenos enganos e grandes distrações. O *nonsense* do enredo, sem sinal de pecado ou culpa, contrastava na época com as madrastas vingativas, princesas casadoiras e príncipes palermas, que pululavam nos livros da Editora Majora. Ainda longe do traço caligráfico que Lemos cristalizaria nos anos cinquenta, e do naturalismo gráfico ou da paródia cartunesca habituais naqueles anos de sujeição aos valores morais e pedagógicos do Estado Novo, o livro receberia o prémio literário Maria Amália Vaz de Carvalho em 1947. »



Bichos, Bichinhos e Bicharocos

Sidónio Muralha, ilustrações de Júlio Pomar, música Francine Benoit, edição de autor, 1949

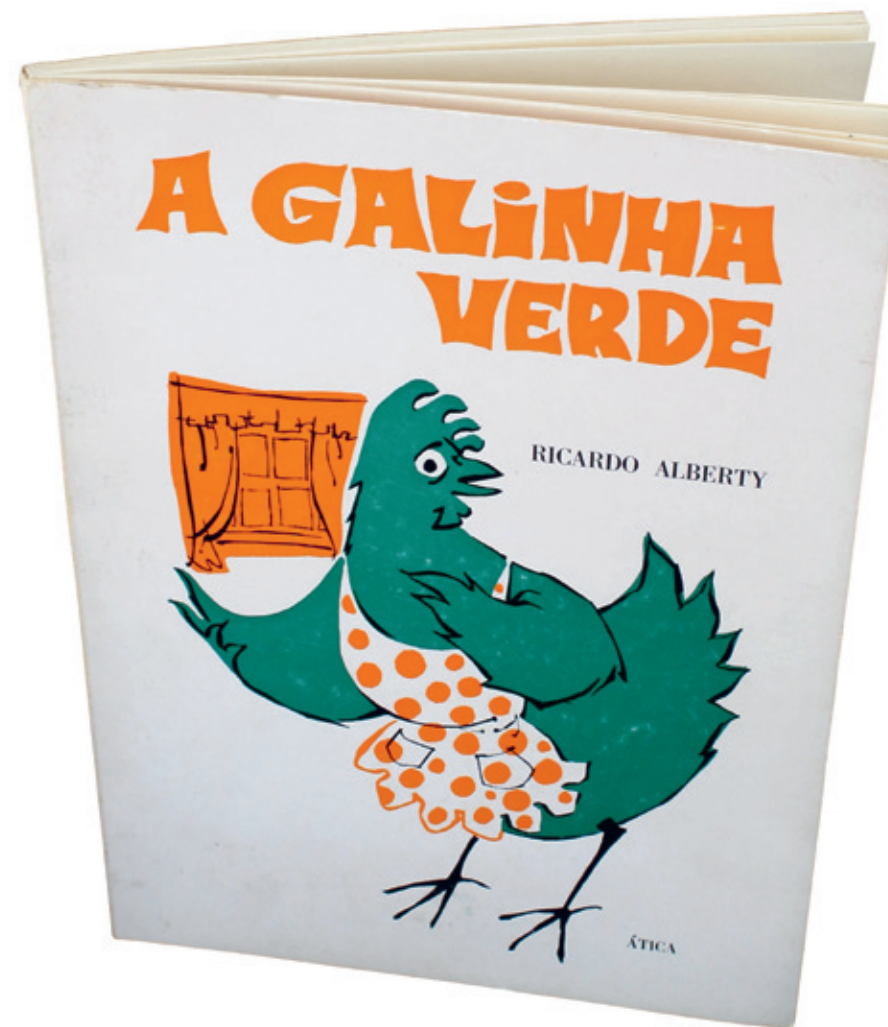
Nove historinhas, três delas musicadas, onde a bicharada, de carne e osso ou de brinquedo, assume virtudes e defeitos humanos, em versos de humor afinado, sobretudo no conto «Macacos», onde um bando de vaidosos e barulhentos símios se afadiga à volta de um espelho. No conto mais extenso, Grilos e Grilões, assiste-se a uma desencantada parábola sobre a luta de classes, cumprindo a matriz ideológica da vida e obra literária do autor. Júlio Pomar, então com 23 anos, ensaia já o caligráfico traço, que o distinguiria como um virtuoso ilustrador e companheiro de jornada da literatura neorrealista. »



Um Fidalgo de Pernas Curtas

Ilse Losa, ilustrações de Júlio Resende, Edições Marânus, 1958

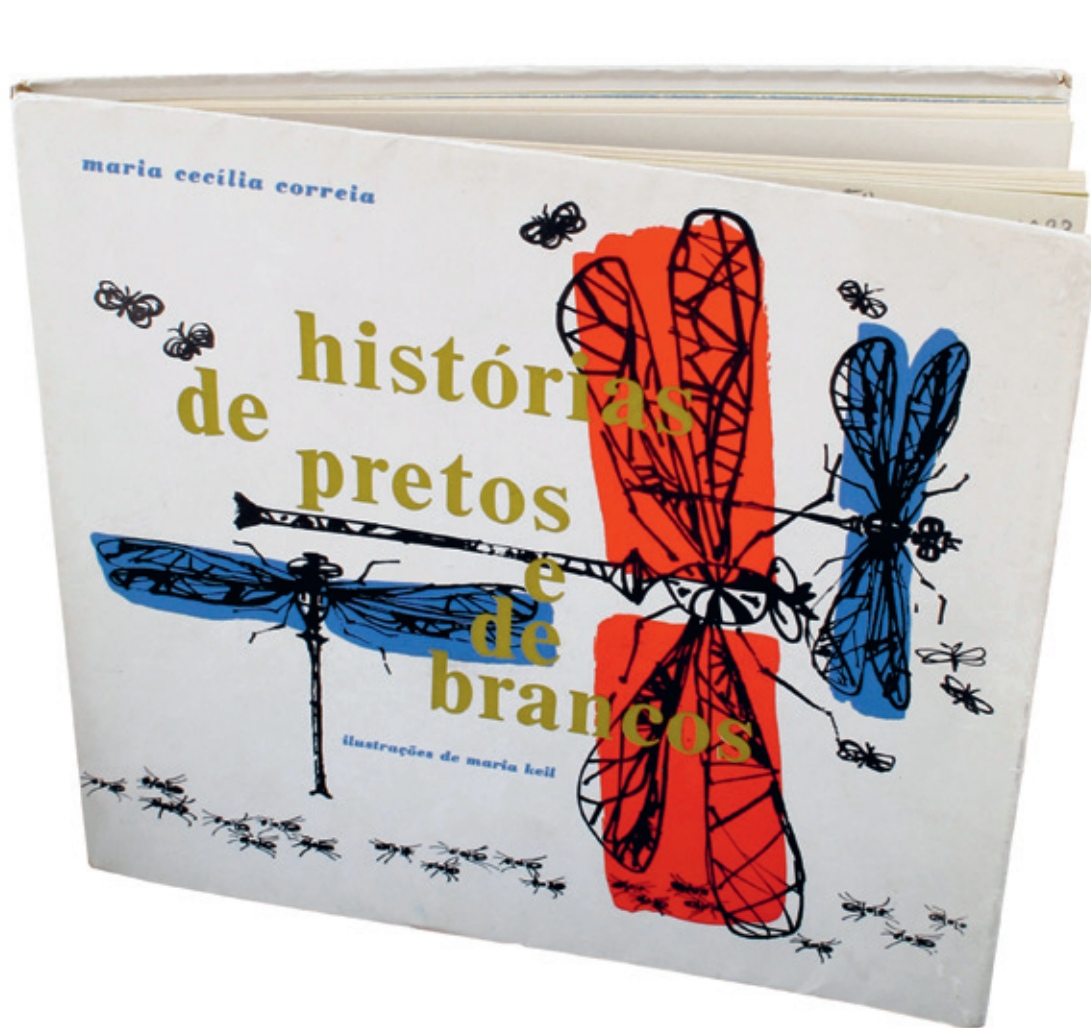
Tudo começa numa 'ilha' da cidade do Porto, lugar menos próprio para idílicas aventuras infantis. Fidalgo é um cão com *pedigree*, que um dia abandona o seu *habitat* natural rumo a um bairro social onde é adoptado por um menino. A ação desenrola-se com várias peripécias, mudanças de morada e desajustes, acabando com o regresso do cão à dita ilha, o seu lugar de eleição. A narrativa implicada de Ilse Losa denuncia desigualdades ao mesmo tempo que elege a felicidade como princípio, com as caricaturas de Resende a reforçarem o humor crítico do livro. AB



A Galinha Verde

Ricardo Alberty, ilustrações de Júlio Gil, Edições Ática, 1959

Da profícua produção literária para a infância de Ricardo Alberty, *A Galinha Verde* assumiu, desde a sua primeira edição, um papel de destaque. A crítica social à discriminação do diferente surpreendeu, não apenas pelo tema, como pelo quadro de sátira criado entre vizinhas galinhas. A escrita do autor e a abordagem contornam o sentido pedagógico e monocórdico de muitas edições infantis. O trabalho do humor, pela palavra e pela situação são uma inovação de vulto. AB



Histórias de Pretos e de Brancos

Maria Cecília Correia, ilustrações de Maria Keil, Edições Ática, 1960

O título é todo um programa, onde encantadoras crianças, negras e brancas, se entregam a brincadeiras que copiam o mundo dos adultos, em fraternal coexistência, sem paternalismo nem caricatura, algures em terras de África. São histórias amáveis de quitadeiras de laranjas, de gatos vadios, de brincadeiras de «senhoras» e «criadas» ou de brinquedos em feira de aldeia. As ilustrações a traço negro grosso e suaves tramas mecânicas, salpicadas por nuvens de insetos voláteis ou rastejantes, são uma obra-prima do primeiro álbum para crianças ilustrado por Maria Keil. JS



O Palhaço Verde

Matilde Rosa Araújo, ilustrações dos alunos da Escola Francisco Arruda, Portugália Editora, 1962

Esta edição foi ilustrada pelos alunos da Escola Elementar Francisco Arruda, sendo totalmente inovadora na criação de um diálogo criativo entre o texto e a sua receção. As linogravuras assentam como uma luva à poética do texto, com a irregularidade das formas e figuras e o manto de cor, ora amarela, ora verde, que sugerem, sem reproduzir. A construção da personagem do palhaço tem uma rara profundidade psicológica e social, e disso vive a narrativa, cuja ação se passa apenas num dia, mas parece acompanhar toda a vida do palhaço. Alimenta-o uma doçura dramática oscilante entre emoções e sensações. AB



O Livro da Teresinha

Lília da Fonseca, ilustrações dos alunos da Escola Francisco Arruda, Coleção Carrocel, 1962

A autora e o professor M. Calvet de Magalhães criaram na Carrocel uma visão libertária da literatura para crianças. Em vez das histórias grotescas de bruxas e princesas, os livros da Carrocel apresentavam um humanismo alicerçado no maravilhoso e no fantástico das conquistas da ciência e da fraternidade humana. Contra os preconceitos e o artificialismo da arte feita por adultos, as ilustrações da Carrocel eram feitas por crianças, em linóleos que encarnavam a revolução pedagógica da *Educação pela Arte*, de que Calvet de Magalhães era acérrimo defensor. Todas os contos da série *Histórias de Animais* eram verdadeiros e recolhidos nos noticiários nos jornais portugueses. JS



Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo

José Gomes Ferreira, capa de João da Câmara Leme, Portugália Editora, 1963

Em tudo um romance original. As *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* consegue o mais difícil: cruzar o popular da tradição oral com o imaginário literário. A composição do herói resulta naturalmente sincera pela coloquialidade do discurso e a densidade do seu carácter. O rapaz que questiona a resignação instalada e parte em busca do mundo mostra o confronto do poder do medo com o poder da liberdade. Tudo isto entre um universo surreal e mágico, referentes tradicionais e uma ética de justiça social. Um exemplo de *crossover*, muito *avant la lettre*. AB



Livro de Leitura da Primeira Classe

Maria Luísa Torres Pires, Francisca Laura Batista e Glória N. Gusmão Moraes, ilustrações de Luís Filipe Abreu e Maria Keil, Porto Editora, 1967

Neste manual escolar, e na sua continuação, o *Livro da Segunda Classe*, de 1968, assiste-se à rutura com o ensino paternalista dos manuais anteriores, vindos dos anos quarenta, onde a resignação à pobreza, a exaltação do mundo rural e do nacionalismo, e a obediência à Igreja, ao Estado e à Família eram valores constantes. Nesta revolução pedagógica, os olhos das crianças abrem-se ao mundo contemporâneo, à vivência citadina e cosmopolita baseada no progresso científico e tecnológico, e a uma relação mais equilibrada com os adultos. As ilustrações, a quatro mãos, abrem um novo caminho de elegância e sensibilidade, atenuando a tendência compulsiva da ilustração pedagógica para a descrição. JS



O Soldado João

Luísa Ducla Soares, ilustrações de Zé Manel, Estúdios Cor, 1972

Associado à guerra colonial, este texto aparentemente ingénuo põe a nu o absurdo da guerra em contraponto com a solidariedade natural entre as pessoas, protagonizado pelo soldado que nunca compreende o sentido bélico da sua função. O picaresco da personagem deixa entrever o sentido crítico do texto e o humor de situação que a autora tão bem domina. Os naturais absurdos do enredo são bem servidos pelo registo cartunesco de Zé Manel, o mais virtuoso ilustrador dos setentas que, também por esta altura, ilustrava as anedotas brejeiras do *Jornal do Exército*. AB



O Veado Florido

António Torrado, ilustrações de Leonor Praça, Editorial O Século, 1972

Incluído na Lista de Honra do Prémio Hans Christian Andersen em 1972, é um marco na receção da obra do autor que, através de uma narrativa de cariz universalizante, transmite uma mensagem moral e política. Um senhor muito rico tem como passatempo exibir animais estranhos e exuberantes aos seus amigos. Pelo facto de rapidamente morrerem nas jaulas, a demanda por novidades é permanente. Como acontece nas narrativas morais, o veado florido contraria a tendência, para poder ser o exemplo da resistência e dar início à mudança. AB



O País das Pessoas de Pernas para o Ar

Manuel António Pina, ilustrações de João Botelho, A Regra do Jogo, 1973

Livro inaugural, marca uma linguagem nova que questiona pelo humor do absurdo. Nesta coletânea de contos, encontramos Sara e George, assim como o Menino Jesus, que Manuel António Pina voltará a integrar nas páginas de outras narrativas. Também aqui se reconhece já a estrutura textual do autor com diálogos silogísticos, descrições redundantes, e referências literárias e culturais diversas. Um exemplo claro é o conto «A vida de um peixinho vermelho». O sentido de *nonsense*, desarmante, inesperado e para o qual o leitor não tem resposta, não encontra, até hoje, paralelo na literatura portuguesa para a infância. AB

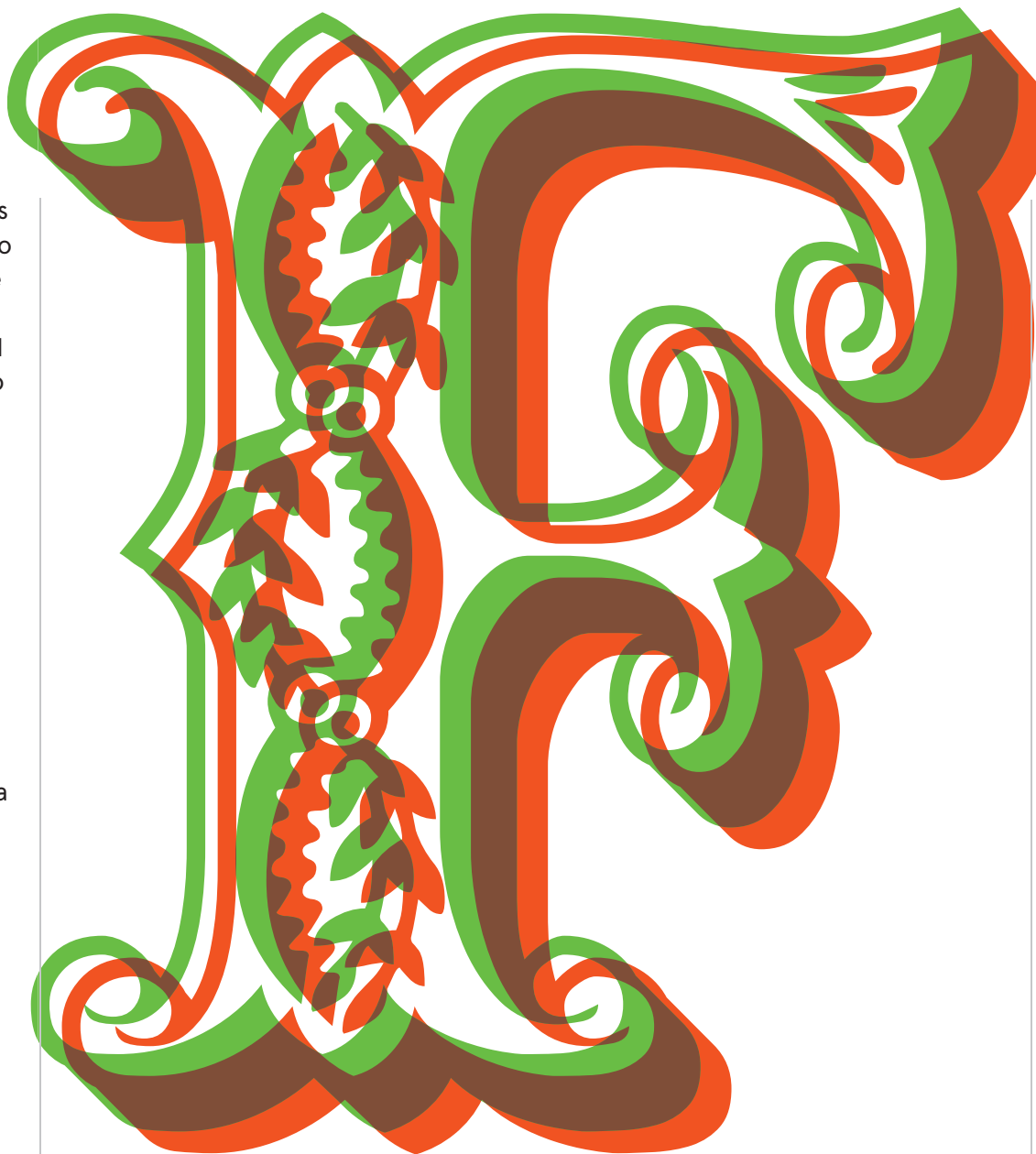
Publicado na *Blimunda* #23, abril de 2014

Fábulas

«Sirvo-me dos animais para instruir os homens», contava La Fontaine que, no século XVII, atualizou o grego Esopo e o romano Fedro, conferindo à fábula o humanismo do seu tempo e a moral escondida nas rimas do texto. Género por excelência de condicionamento comportamental, a literatura para crianças alinhou alegremente na estigmatização da bicharada, confirmando paradoxalmente a Etologia de Konrad Lorenz: a atávica animalidade do macaco nu.

O fabulário universal desempoeirou a caneta a muito poeta e romancista, e muito ilustrador animalista traçou virtuosamente a contento de cínicas ou parvas fábulas a catarse necessária à imperfeição humana. Bocage encheu as suas (e as de La Fontaine) de burros e macacos, para zurzir nos políticos e adversários da Academia. Nada que tenha perdido atualidade, como se vê pelo número de rãs vaidosas, monos toleirões, raposas matreiras e lobos famintos que infestam a nossa humana República.

Jorge Silva
designer



Fada Oriana

Personagem do livro *A Fada Oriana* de Sophia de Mello Breyner Andresen (1958).

No conto de fadas, ou conto tradicional, há sempre uma nítida distinção entre o bem e o mal. Oriana é uma fada do bem, guardiã de uma floresta e de seus habitantes, mas que encantada pela própria imagem refletida no rio, narcisicamente, esquece-se dos seus protegidos. Como castigo, é privada de seus poderes de fada. Oriana inicia então uma jornada de reparação dos males que causou por ser tão egoísta e vaidosa. No fim o bem impera, Oriana é perdoada e recupera os seus poderes, e na floresta volta a reinar a harmonia e paz.

Yara Kono
ilustradora

A Bíblia de Lôá O divino sem sentido único

Do ponto de vista do pensamento teórico a *Bíblia* é um dos textos paradigmáticos da abordagem fundacional da literatura. Rompe com a tradição clássica que desvenda mistérios, ações e caracteres, para se alimentar do segredo. Desvendar dá lugar a ocultar e todo um edifício se erige a partir da figuração, do símbolo e da imagem. O referente deixa de estar ao alcance do leitor e passa a ser uma entidade distante, a que se chegará muitas vezes apenas através de uma mediação exegética tão fechada quanto intolerante. A *Bíblia* não figura apenas no epicentro histórico da retórica e da teoria literária, também ocupa o mesmo lugar na história da leitura. Se não se admite ou admitia muitas variações interpretativas em determinados universos, este texto sagrado foi sempre, e também por isso, desconstruído por quem nunca professou a perspectiva fundacional da literatura. Assim, não será difícil conceber que muitos escritos literários acabem por se ligar aos textos bíblicos pelas



teias mais ou menos explícitas da intertextualidade. Trata-se de uma herança identitária de cariz moral e cultural que se dissemina mas não se perde. Perante este cenário, como ler os dois primeiros volumes da coleção infantil *A Bíblia de Lôá*, que Dulce Maria Cardoso escreveu e Vera Tavares ilustrou, e que foram

recentemente editados pela Tinta da China? O que precisa o leitor de saber para aceder a estas narrativas? Em rigor, nada. Considerando que tudo o que existe num livro tem uma razão de ser, o mesmo se aplica ao que não está lá. No final de cada volume, a autora resume as passagens da *Bíblia* que serviram de inspiração

para a narrativa. No entanto, não há qualquer referência à edição, ao evangelho, à epístola, ao versículo. A origem, o texto original para o qual remete, está ausente porque uma correspondência *ipsis verbis* não tem relevância. Apenas o esqueleto dessa origem, o essencial do texto, e no final do volume, depois de lida a narrativa recriada, reinventada. Para que nada comprometa a relação direta com Lôá, a deusa que cria o mundo em *Lôá e a véspera do primeiro dia* e encarna a função de Eva, ao dar a comer a maçã a Êlá, em *Lôá perdida no paraíso*. Cada leitor parte para a narrativa com a sua própria enciclopédia, e com ela relaciona coincidências, derivações e ruturas.

Um elemento comum aos dois livros é a escolha da ilustração, da representação visual para o ato criador, quer do mundo, no primeiro volume, quer da mulher, no segundo. Por um lado, aproxima esta criação divina de uma atividade comumente desenvolvida pelas crianças, a que não é imune o seu desconhecimento do código escrito. A escrita é aliás explorada não de um ponto de vista regulador mas criativo pelos jogos de composição de palavras (o anagrama de Lôá: olá; Sôssô, o eco de sou, da própria voz;

Espelho meu

a inversão de palavras no caso de orvil e sipal: livro e lápis; o jogo fonológico na criação da palavra paraíso). O discurso verbal apresenta-se límpido, embora denote diferenças do primeiro para o segundo volume, respeitando o sentido simbólico de cada momento. Enquanto no primeiro tudo gira em torno de uma abstração fundadora (o que existe antes de existir?), o segundo trata da descoberta de si e do mundo, dos outros, das tentações que mais não são que deslumbramentos.

O texto zela, na construção da personagem, pela sua condição infantil, adensando-lhe o carácter com dúvidas, curiosidades, ciúmes, e desejos de vingança. A menina deus não abandona a sua imperfeição para se transformar num modelo ideal, perfeito.

É como se a própria infância fosse um lugar divino, que acaba no momento em que Lôá sente ciúmes de Élô e, depois de resolvido o conflito, sabe que a sua relação e a sua forma de ver o mundo nunca mais será a mesma. A perda de inocência dá-se, tal como acontece na *Bíblia*, com o conhecimento, aquilo a que se acede, aos outros. Em Lôá e a véspera do primeiro dia o reflexo assume-se como única

possibilidade de diálogo naquele tempo paradoxal que existe antes de ser criado o mundo. Aparece destacado tipograficamente na composição da ilustração. O mesmo acontece com o eco, enfatizado num mosaico de formas ondulantes e geométricas, que remetem para o infinito. Nesse momento, representa-se o que ainda não existe. Apenas a menina, a criadora, e tudo o que existe nela, a sua voz, a sua curiosidade, o seu desejo e a sua imaginação/ poder/ dom. A ideia do quarto e da doença remete para a experiência infantil. Sem outras referências o leitor imagina Lôá fechada no quarto porque está com febre e por isso deve ficar na cama. A solidão, a sensação de eternidade e o berlinda são facilmente apreendidos no seu sentido mais literal. Só a cadência dos movimentos e dos pensamentos insinua essa outra dimensão intangível.

Tais configurações dão lugar, depois, ao mundo que Lôá cria, à imagem de Deus, com o céu, a lua, e as estrelas, o mar, a terra, as plantas e os animais que nela vivem. Contudo, ao longo de todo o livro, apenas as cores primárias imperam: aquelas que se irão também combinar, miscigenizar, e dar origem a outras.

Depois, não por acaso, será o verde

a imperar, quando Lôá já vive no paraíso, quando ali está, a desenhá-lo, passo a passo, e sabemos, a certa altura, que a sua prioridade foi criar Élô, logo nas primeiras páginas do livro. Alguém com uma missão especial: de a ajudar. Como seguidor? Como amigo? Alguém que a deve seguir, bem como aos seus designios, acima de qualquer outra coisa. Por isso, não pode ceder ao desejo de abraçar e beijar Élô. Mas neste momento, o abstrato filosófico da ontogénese dá lugar a um conflito deveras humano. Lôá desenha Élô a pedido de Élô mas não tolera que ele se lhe dedique. Mente, chantageia. O que significa tudo isto?

Uma forma de decodificar sentidos consiste em atentar no que é destacado nas pistas de leitura para pais e mediadores. Ali se menciona, a certa altura, a palavra vingança. Porque ambos os livros podem ser lidos assim, de um ponto de vista pueril, inocente, recorrendo às experiências infantis dos leitores. Para leitores não iniciados. Mas podem igualmente ser lidos confrontando referências e sentidos. A magia desta coleção reside precisamente no rigoroso trabalho literário e de ilustração, traçando caminhos sem um destino único.



Aveiro 2015 Fraturas e raturas na LIJ

The Child and the Book Conference será realizada pela primeira vez em Portugal, em março de 2015, na Universidade de Aveiro. Esta conferência anual, que se inaugurou em 2004 em Inglaterra, tem circulado por vários países europeus e americanos, refletindo sobre questões relacionadas com o livro para a infância. O tema escolhido pela organização portuguesa, presidida pela docente universitária Ana Margarida Ramos, debruça-se sobre tópicos fraturantes ou abordagens de rutura ao nível da receção, educação, ilustração ou tradução. O programa ainda é provisório estando a decorrer o período de submissão de comunicações até setembro.



Guardian Children's Books Semana LGBT

«Prejudice is all about ignorance.» Foi esta a tese que norteou a semana que o Guardian Children's Books dedicou, em maio, ao tema LGBT. A necessidade de combater o *bullying* escolar motivado por preconceitos relacionados com a orientação sexual encontra aqui uma estratégia de divulgação de títulos, testemunhos de autores, reflexões e contributos de participantes no site do jornal.

Do álbum à novela e romance para adolescentes e jovens, o leque é muito variado, não se centrando apenas na atualidade. O *Guardian* assume uma necessidade premente de destacar o tema da orientação e escolha sexual não porque este deva ser retirado do seu contexto social, mas para contribuir ainda mais para que seja visto de forma natural, com referências e modelos para os mais novos.



Revista OCNOS Mediação e leitura literária

Com as recentes alterações curriculares, tem-se discutido em Portugal a pertinência das metas de educação literária na formação leitora dos alunos. Apesar de alguns consensos, para magna questão não há respostas lineares. Como se formam leitores, especialmente leitores competentes e literários? No 11.º número da revista OCNOS (Revista de Estudos sobre Leitura da Universidad de Castilla-La Mancha) um grupo de investigadores seguiu o percurso leitor de mais de sessenta futuros professores e analisou o processo de mediação que os acompanhou, concluindo que as diferenças de mediação terão contribuído significativamente para o seu atual perfil de leitores académicos, sociais ou de não leitores. O artigo, tal como todos os outros, está integral e gratuitamente disponível online.



Ilustratour Cartografias da ilustração

A Ilustratour regressa a Valladolid já no final de junho, mas as jornadas decorrem no primeiro fim de semana de julho. Com o lema «Desenha o teu mapa», há encontros com ilustradores, editores, jurados, professores de entre os quais é impossível não destacar Katsumi Komagata. Serge Bloch, Gita Wolf ou André da Loba são outros nomes apelativos neste programa que também inclui as habituais oficinas de ilustração que duram uma ou duas semanas, exposições, e os habituais encontros entre editores e ilustradores para apresentação de portefólios. Este ano, Miguel Gouveia, o editor da Bruaá, estará presente, assim como Carla Oliveira, da Orfeu Negro.





Prémio Nobel
de Literatura

JOSÉ SARAMAGO



 **Porto
Editora**
ANOS a abrir horizontes

 **Fundação
José Saramago**

**Sandra
maggie
iana**

s a r a m a g u i a n a

Blimunda,
o destino
de um
nome

JOSÉ SARAMAGO



O Pecado Invisível, Manuel Ribeiro de Pavia, 1955



uitas vezes me perguntei: porquê este nome? Recordo-me de como o encontrei, percorrendo com um dedo minucioso, linha a linha, as colunas de um vocabulário onomástico, à espera de um sinal de aceitação que haveria de começar na imagem decifrada pelos olhos para ir consu-

mar-se, por ignoradas razões, numa parte adequadamente sensível do cérebro. Nunca, em toda a minha vida, nestes quantos milhares de dias e horas somados, me encontrara com o nome de Blimunda, nenhuma mulher em Portugal, que eu saiba, se chama hoje assim. E tão-pouco é verificável a hipótese de tratar-se de um apelativo que em tempos tivesse merecido o favor das famílias e depois caísse em desuso: nenhuma personagem feminina da História do meu país, nenhuma heroína de romance ou figura secundária levou alguma vez tal nome, nunca estas três sílabas foram pronunciadas à beira duma pia batismal ou inscritas nos arquivos do registo civil. Também nenhum poeta, tendo de inventar para a mulher amada um nome secreto, se atreveu a chamar-lhe Blimunda. Tentando, nesta ocasião, destrinçar aceitavelmente as razões finais da escolha que fiz, seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. De facto, essa mulher a quem chamei Blimunda, a par dos poderes mágicos que transporta consigo e que por si só a separam do seu mundo, está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira

tal que a tornaria inviável, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo.

Ao ilogismo da personagem teria de corresponder, necessariamente, o próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado. Blimunda não tinha outro recurso que chamar-se Blimunda. Ou talvez não seja apenas assim. Regressando ao vocabulário, e mesmo sem recair em excessos de minúcia, posso observar como abundam os nomes de pessoa extraordinários e extravagantes, que ninguém hoje quererá usar e antes só exceccionalmente, e contudo não foi a nenhum deles que escolhi: rareza e estranheza não seriam, afinal, condições suficientes. Que outra condição, então, que razão profunda, porventura sem relação com o sentido inteligível das palavras, me terá levado a eleger esse nome entre tantos? Creio que sei hoje a resposta, que ela me acaba de ser apontada por esse outro misterioso caminho que terá levado Azio Corghi a denominar Blimunda uma ópera extraída de um romance que tem por título Memorial do Convento: essa resposta, essa razão, acaso a mais secreta de todas, chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo, num simples livro, à espera, sem o saber, de que a Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente.

In libreto de Blimunda, Teatro Nacional de São Carlos, 1991.

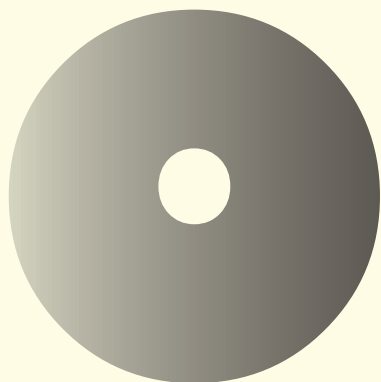
Publicado na Blimunda #13, junho de 2013

s a r a m a g u i a n a

José
Saramago,
escritor
mundial

RICARDO VIEL

fotografias de LUÍSA FERREIRA no Jardim da Estrela, Lisboa, 1997

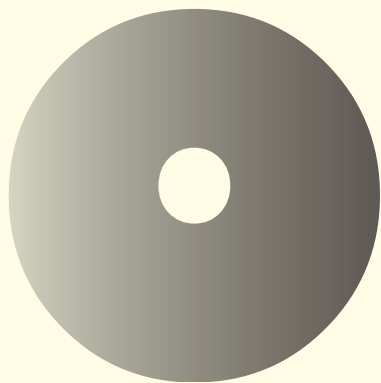


melhor que pode acontecer a um escritor é sentir-se acompanhado por pessoas de outros países, disse certa vez José Saramago em Guadalajara após uma conversa com centenas de jovens na FIL (Feira Internacional do Livro). A

história de afeto do português com os mexicanos – e vice-versa – tem vários capítulos. Talvez o mais conhecido seja o emotivo encontro do escritor com os zapatistas em Chiapas, em 1997. «Levo não só a recordação, levo também a palavra... A palavra Chiapas não estará ausente um só dia na minha vida», escreveu quando regressou do Sul do México. Anos depois, Saramago foi o responsável por colapsar o trânsito na capital mexicana para o lançamento do seu livro *A Caverna*. Alguns milhares de mexicanos encheram o Zócalo, a tradicional praça no coração da cidade, para o ouvirem falar – nunca aquele espaço tinha sido usado para a apresentação de um livro. Tornaram-se também conhecidas as filas de vários quarteirões que se formavam com horas de antecedência de cada vez que o Nobel de Literatura fazia sessões de autógrafos nas livrarias do Fundo de Cultura Económico. Foi no México que Saramago «ganhou» outro nome, relembra a sua companheira Pilar



del Río. Numa edição da FIL, depois de várias horas a assinar livros, o escritor foi alertado pelos organizadores do encontro de que, se não partisse para o aeroporto naquele momento, perderia o voo. Num gesto instintivo, estendeu os braços e foi tocando com as suas mãos nas mãos dos leitores enquanto se dirigia para a saída. Deixou o pavilhão ovacionado por uma multidão que gritava «José, José!». «Era como se fosse uma *rockstar*», recorda a jornalista espanhola. «Naquele dia disse-me que tinha ganho outro nome. Se sempre o tinham tratado por Saramago, a partir daquele dia era, para os leitores, apenas José», conta a presidenta da Fundação José Saramago.



episódio aconteceu no México, mas poderia ter como cenário muitos outros países do mundo. Por onde passava, o autor de *Ensaio Sobre a Cegueira* deixava marca. «Recordo-me que no Rio de Janeiro, aquando da apresen-

tação de *Jangada de Pedra*, uma rua teve que ser cortada por causa da multidão que o queria ver», conta Pilar. O jornalista e escritor brasileiro Zuenir Ventura testemunhou o fascínio que Saramago provocava no dia em que



o confundiram com o português na Flip (Feira Literária Internacional de Paraty). «Cheguei de manhã e, mal desembarcara da van que me levava do Rio, fui cercado por um grupo de moças ávidas por um autógrafo ou foto. Uma dizia: “tenho todos os seus livros”. A outra interrompia para me declarar sua admiração. Chegavam a se empurrar para ficarem mais próximas de mim. Eu nem conseguia falar. Com o sucesso me subindo à cabeça não podia deixar de me dizer: “E ainda nem cheguei!”. Realmente uma consagração, até que uma delas gritou para a colega que passava do outro lado: “fulana, vem cá, vem ver o Saramago!”», contou o escritor no blog da Companhia das Letras.

M

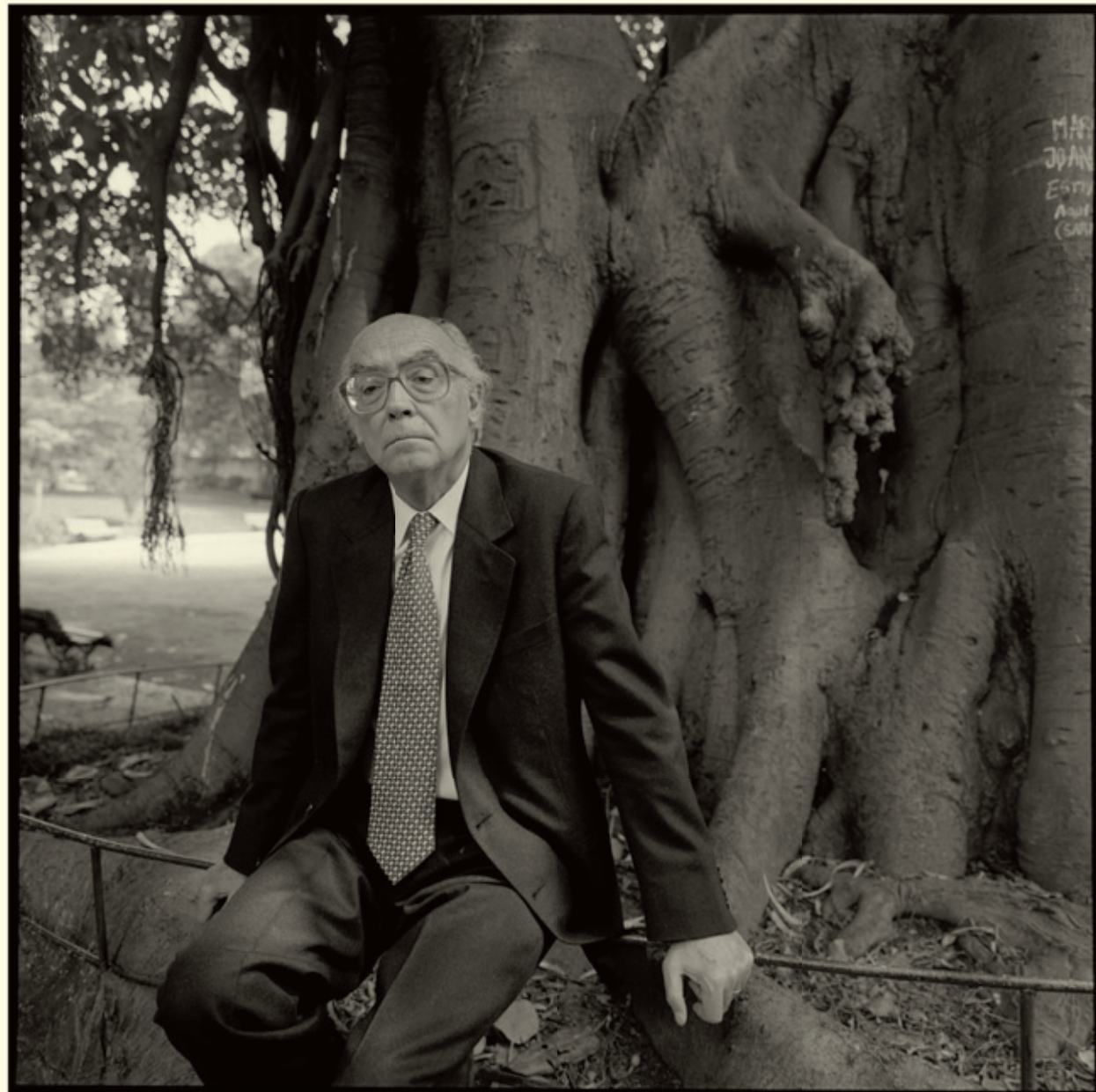
as, provavelmente, o episódio mais impressionante na relação do autor de *Todos os Nomes* com o Brasil tenha sido o da sua participação no Fórum Social Mundial de 2005, quando as 5

mil pessoas que lotaram o auditório Araújo Vianna, em Porto Alegre, ovacionaram o escritor antes mesmo de o seu nome ser anunciado. O simples movimento de Roberto Savio, moderador da mesa, em direção a Sarama-

***Escreveram
com batom
nas paredes e
na porta:
«Amamos-te,
Saramago»***

go para o apresentar, despertou o público, que durante vários minutos aplaudiu o escritor. «Tenho a sensação de que vocês entenderam que agora quem tem a palavra é José Saramago», disse Savio, provocando com essas palavras uma nova ovação. Era como se a sua simples presença bastasse, e como se a plateia, antes mesmo de ouvir qualquer palavra sua, lhe agradecesse, não pelo que viria a dizer, mas pelo que já havia dito e escrito.

Quem diz Brasil diz Colômbia. Pilar Reyes, diretora editorial da Alfaguara, assistiu surpresa e um pouco assustada a uma cena irrepetível em Bogotá: dezenas de pessoas a baterem com os seus sapatos (com e sem salto) na porta de um teatro na tentativa de entrar para ouvir o autor de *A Caverna* falar sobre o seu livro. «Foi na sala Gaitán, com capacidade para 1800 pessoas. Entraram muitas mais, o que levou a segurança a afirmar que já não podia entrar mais ninguém. Calculo que cerca de mil pessoas ficaram de fora», conta a editora. Dezenas de pessoas que já tinham entrado no teatro acabaram por ficar retidas nos corredores que davam acesso ao auditório. «As portas foram fechadas, e quem estava fora quase não deixava

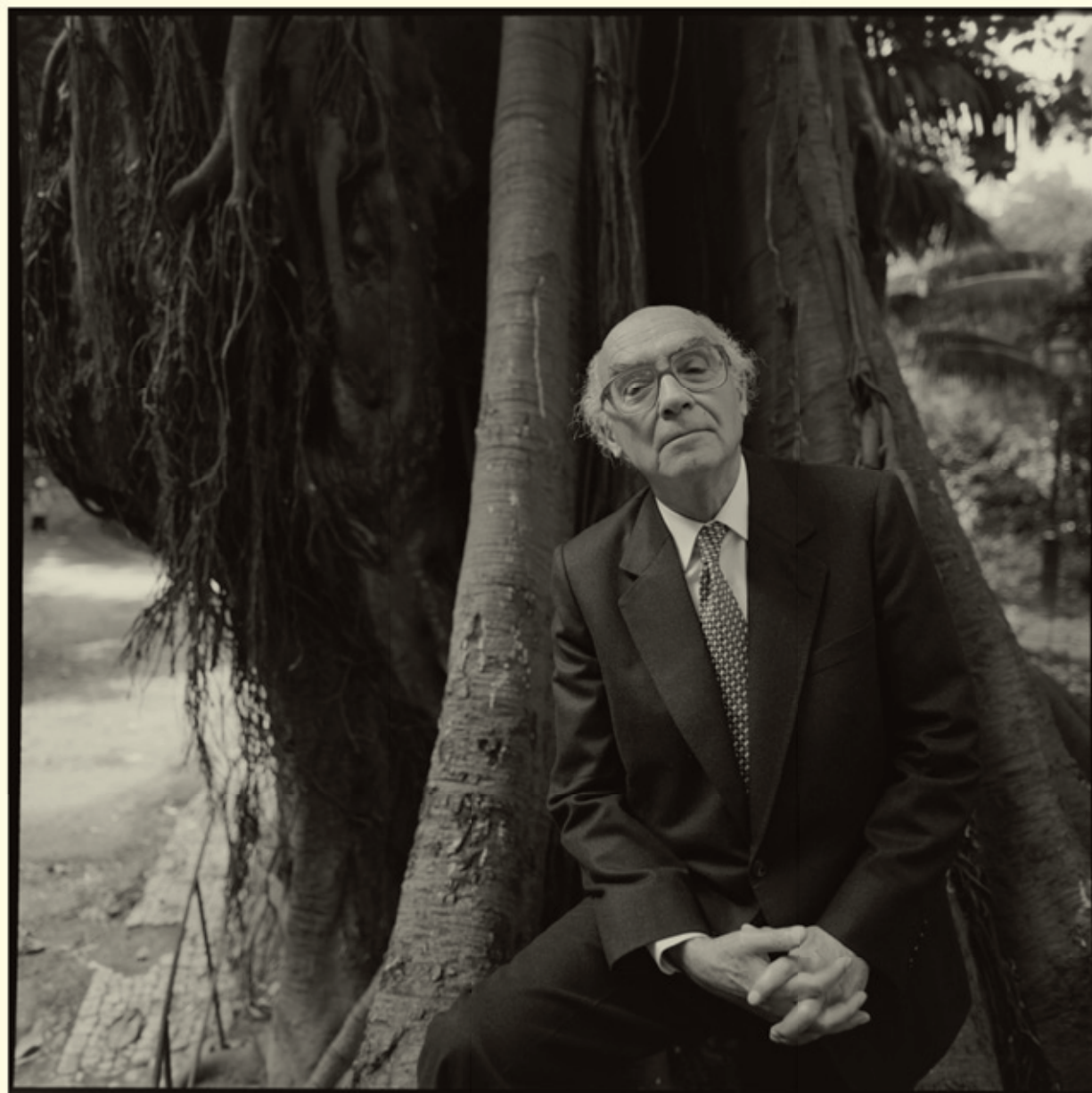


que Saramago falasse, tamanho era o barulho que faziam ao golpear a porta. Parecia que caía uma tempestade lá fora. Eram os seus leitores.» Até à chegada da polícia, os fãs insistiram no protesto. E antes de abandonarem o local, deixaram recados ao escritor: «Escreveram com batom nas paredes e na porta: “Amamos-te, Saramago. Viemos ver-te e a Alfaguara não nos deixou entrar”», recorda. «Tivemos que mandar pintar o teatro», diverte-se a colombiana. Para que não se repetissem cenas como aquela, quando o português regressou à Colômbia a Alfaguara conseguiu, com o apoio de uma cadeia de televisão local, que a sua conferência fosse transmitida em direto para toda a cidade.

A

té o ambiente académico, onde habitualmente se vive com menos furor a presença de autores, se transformava com a presença de José Saramago. O catedrático italiano Giancarlo

Depetris recorda uma visita do escritor à Universidade de Turim, na primavera de 1999. «José, como os professores e estudantes o tratavam, era visita habitual da Faculdade de Letras e Literatura Estrangeira, a primeira



instituição a outorgar-lhe um *Honoris Causa*. Apesar de ter recebido o Nobel meses antes, não quis faltar ao compromisso assumido para dar um curso sobre o escritor Raul Brandão, autor de *Húmus*», conta Depretis. Por preverem que o evento atrairia mais alunos que o habitual, tendo em conta o nome do «professor», os organizadores alteraram o local do curso para uma sala «menos elegante, mas muito mais ampla». Ainda assim, a afluência foi muito maior do que a prevista. «As pessoas estiveram ali não só por Raul Brandão, mas para ouvir aquele escritor visionário e herético, para escutar a autenticidade e a força imaginativa das palavras de Saramago», recorda. O atual embaixador do Uruguai em Portugal, José Ignacio Korzeniak, recorda o dia em que teve que equilibrar-se numa coluna de mármore para assistir à entrega do título de *Doctor Honoris Causa pela Universidad de la República*, em Montevideo, a José Saramago. «Não havia lugar no auditório, e eu e a minha mulher tivemos que nos agarrar às colunas para tentar ver alguma coisa. Cada visita de José Saramago ao Uruguai era uma loucura».

O carinho entre leitores e escritor era recíproco no caso do escritor português. «Gosto de imaginar que tenho uma relação especial com os leitores. E tenho a vaidade de acreditar que há entre mim e os leitores um laço afetivo que, penso, não é uma regra entre produtores cul-



turais e consumidores», disse em 1989, quase dez anos antes do Nobel. Depois do prémio o número de leitores cresceu, mas a relação de afeto entre eles não se alterou. «Descubro que sou escritor quando verifico que tenho leitores. E quando começa a manifestar-se uma espécie de corrente de afeto entre autor e leitor», disse Saramago, que um dia manifestou o desejo de reunir todos os seus leitores para com eles dialogar.

Quem trabalhou de perto com o autor de *Todos os Nomes* sabe que tinha por princípio assinar todos os livros que lhe pedissem. Defendia que uma pessoa que ficara – às vezes horas – numa fila para receber uma dedicatória merecia voltar para casa com o desejo cumprido. Mesmo que isso significasse uma maratona insana de horas sentado com uma caneta nas mãos. «Recordo-me especialmente de uma sessão tumultuosa que aconteceu em Penafiel. Aquilo fugiu do controlo e de repente havia gente a cercá-lo por todos os lados da mesa. Enquanto tentávamos organizar uma fila, ele disse: “Essas pessoas que estão aqui, não vão conseguir falar comigo?” Pensávamos que ele estava concentrado

***E tenho a vaidade
de acreditar que
há entre mim
e os leitores
um laço afetivo
que, penso, não
é uma regra
entre produtores
culturais e
consumidores***

em assinar, mas estava atento a tudo e preocupado com as pessoas», conta Rita Pais, revisora da obra de Saramago durante décadas. «Naquele dia disse-me algumas vezes que dali teria de sair para o hospital porque lhe doíam muito as mãos. Eu dizia para ele parar, que encerrávamos a fila, mas ele respondia: “Não, ainda há gente à espera.” Saímos de lá às duas da manhã», recorda. Esse cuidado e atenção que Saramago dedicava aos seus leitores é uma evidência no documentário *José e Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes. Uma das cenas que se vê no filme é a sessão de autógrafos em Azinhaga, sua aldeia natal, quando mais de mil pessoas estiveram na apresentação mundial de *As Pequenas Memórias*. O escritor passou a noite a assinar livros e quando lhe perguntaram se queria parar, respondeu: «Não ganho nada em parar», e continuou até o último leitor ter o seu exemplar autografado.

Creio que o afeto que os leitores têm por mim se sustenta no facto de saberem ou intuïrem que não estou a enganá-los, nem quando escrevo nem quando falo», declarou Saramago certa vez. É incontestável que o escritor português mobi-



lizava leitores de uma maneira absolutamente incomum. «Nunca vi nada igual», diz Pilar Reyes. «Talvez com García Márquez houvesse um carinho semelhante por parte dos leitores, mas, ao contrário de Saramago, Gabo afastou-se da vida pública», comenta. Para Fernando Gómez Aguilera, autor de vários trabalhos sobre o Nobel de Literatura, o que explica a universal popularidade do escritor é um conjunto de fatores: «A força da sua narrativa, mas também a sua conhecida intervenção cívica, converteram-no num autêntico fenómeno de massas no campo da cultura literária, capaz de mobilizar centenas de pessoas em cada um dos atos públicos em todo o mundo», escreveu em *Saramago nas Suas Palavras*, livro que recolhe declarações do Nobel português sobre diversos assuntos. «Saramago acumulou uma vigorosa reputação de intelectual *engagée*, suportada numa sólida formação política e fortes valores éticos. E fê-lo manifestando-se publicamente com assiduidade, de maneira que isso se fundiu com a sua dimensão literária, formando duas caras indissociáveis de uma mesma personalidade», afirma. Para o intelectual espanhol, a projeção mediática que Saramago alcançou foi fundamental para que chegasse a ter a importância global que teve. «A sua presença ativa nos meios de comunicação de massa à escala global para falar não sobre literatura,



mas para manifestar a sua visão e a sua análise da realidade sociopolítica, difundir suas convicções e manifestar solidariedade a causas em vários lugares do mundo, foi um fator que levou a que atingisse essa visibilidade transversal».

Dono de uma inteligência invejável e de uma profunda capacidade de interpretar os acontecimentos sociais e políticos, Saramago assumiu sempre um papel ativo na esfera pública. Fez da exposição dada pelos meios de comunicação um microfone com alcance mundial, a partir da qual expressou as suas ideias e denunciou o que lhe parecia errado. A isso há que juntar a sua ímpar capacidade narrativa, o seu carisma e a atenção que dava a cada um dos seus leitores.

Aquando da sua morte, em 2010, uma fã argentina enviou para Lanzarote um lenço bordado com as seguintes palavras: «*Estaremos extrañamente conectados a la bondad del mundo*». Falava em nome próprio, mas representava a multidão incalculável de pessoas, espalhada pelos quatro cantos do mundo, que Saramago um dia sonhou reunir para uma conversa.



s a r a m a g u i a n a

O das barbas
é Deus,
o outro é o
Diabo

HAROLD BLOOM

Tradução de MYRIAM ZALUAR

José Saramago publicou *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* em 1991, ao aproximar-se do seu septuagésimo aniversário. Como admirador crítico e feroz de Saramago, tenho alguma relutância em escolher este em detrimento dos seus outros romances, mas trata-se de um trabalho espantoso, imaginativamente superior a qualquer outra versão da vida de Jesus, incluindo os quatro evangelhos canónicos.

Alguns dos laivos de ironia perdem-se na excelente tradução de Giovanni Pontiero mas mais do que os suficientes sobrevivem ainda para satisfazer o leitor consciente.

A audácia de Saramago é triunfante no seu *Evangelho* (diminutivo do título que usarei daqui para a frente). Deus, no *Evangelho* de Saramago, tem algumas afinidades com o *Yahweh* de J. Writers e também com o *Nobodaddy* de Blake, mas é importante notar que Saramago resiste a dar-nos o *Ialdaboth* gnóstico. No seu *Post-Scriptum Final Não-Científico*, Kierkegaard observa ironicamente que «dar ao pensamento supremacia sobre tudo o resto é gnosticismo». Contudo o Deus de Saramago escandaliza-nos de formas que transcendem o intelecto, já que um Deus que é simultaneamente verdade e tempo é a pior notícia possível. O diabo de Saramago, deliciosamente chamado Pastor, é a suavidade em pessoa comparado com o seu Deus, que recusa a tentativa de reconciliação de Pastor e que não manifesta amor nem compaixão por Jesus ou por qualquer outro ser humano.

Isto deve fazer o livro parecer sublimemente ultrajante, mas não é o caso, e penso que só um sectário ou um tonto julgariam blasfemo o *Evangelho* de Saramago. O Deus de Saramago tanto pode ser astuto como doce e é dotado de um sentido de humor selvagem. Ninguém vai amar este Deus, mas ele também não pede nem espera amor. Adoração e obediência são os seus requisitos e a violência sagrada é o seu recurso infinito. Baruch Spinoza insistia que devíamos amar Deus sem nunca esperar que Deus nos amasse de volta. Ninguém poderia amar o Deus de Saramago, a não ser que o amante estivesse tão profundamente envolvido em sado-masiquismo que se visse sem defesa perante a sua conduta.

Deus diz-nos no *Evangelho* que está insatisfeito com a pouca consistência que lhe é dada pelo seu povo eleito, os Judeus:

Desde há quatro mil e quatro anos que venho sendo deus dos judeus, gente de seu natural conflituosa e complicada, mas com quem, feito um balanço das nossas relações, não me tenho dado mal, uma vez que me tomam a sério e assim se irão manter até tão longe quanto a minha visão do futuro pode alcançar, Estás, portanto, satisfeito, disse Jesus, Estou e não estou, ou melhor, estaria não fosse este inquieto coração meu que todos os dias me diz Sim senhor, bonito destino arranjaste, depois de quatro mil anos de trabalho e preocupações, que os sacrifícios nos altares, por muito abundantes e variados que sejam, jamais pagarão, continuas a ser o deus de um povo pequeníssimo que vive numa parte diminuta do mundo que criaste com tudo o que tem em cima, diz-me tu, meu filho, se eu posso viver satisfeito tendo esta, por assim dizer, vexatória evidência todos os

dias diante dos olhos, Não criei nenhum mundo, não posso avaliar, disse Jesus, Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. As duas palavras, mártir, vítima, saíram da boca de Deus como se a língua que dentro tinha fosse de leite e mel, mas um súbito gelo arrepiou os membros de Jesus, tal qual se o nevoeiro se tivesse fechado sobre ele, ao mesmo tempo que o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade.

Deus está impaciente e não quer ser desmoralizado; estes são os seus motivos para vitimar Jesus, e, conseqüentemente, para torturar até à morte os milhões que morrerão como sacrifícios por Jesus, quer afirmem ou reneguem este último. Este Deus é o maior dos comediantes, como ficamos a saber a partir do seu canto dos mártires: uma «ladainha, por ordem alfabética para evitar melindres de precedências». A ladainha é

absolutamente maravilhosa, desde Adalberto de Praga, executado com um espontão de sete pontas, a Wilgeforte, ou Liberata, ou Eutrópia, virgem, barbuda, crucificada». Ao longo de quatro páginas de comprimento, o catálogo da violência sagrada tem delícias como Blandina de Lião, perfurada por um touro bravo, e o desafortunado Januário de Nápoles, primeiro atirado às feras, depois para dentro de um forno e finalmente decapitado. O *gusto* do Deus de Saramago recorda o de Edward Gibbon no Capítulo XVI da *História do Declínio e Queda do Império Romano*, excetuando que Gibbon, mantendo o decoro, evita detalhar as numerosas variedades de martírio pela tortura. Mas Gibbon antecipa de novo Saramago observando que os Cristãos «infligiram crueldades bem maiores uns aos outros do que as que tinham experimentado do zelo dos infiéis». O Deus de Saramago, com a sua voz algo cansada, fala da Inquisição como um mal necessário, e defende a queima de milhares porque a causa de Jesus assim o exige. Uma olhadela à sobre-capla da edição americana do *Evangelho* de Saramago assegura-nos que desafiar a autoridade de Deus o Pai «continua a não ser a sua renegação».

Embora seja necessariamente um personagem secundário quando comparado com o Jesus de Saramago, Deus pede para ser escrutinado para além dos seus aspetos ameaçadoramente cómicos. Em primeiro lugar, o Deus do *Evangelho* é tempo, e não verdade, o outro atributo que afirma. Saramago, um marxista (excêntrico) e não um cristão, subverte Santo Agostinho na teodiceia do tempo. Se o tempo é Deus, então a Deus nada pode ser perdoado, e, seja como for,

quem haveria de querer perdoar-lhe? Mas então, o Deus do *Evangelho* não está minimamente interessado em perdão: ele não perdoa ninguém, nem mesmo Jesus, e recusa perdoar Pastor, quando o diabo faz uma proposta honesta de obediência. O poder é o único interesse de Deus, e o sacrifício de Jesus usa a perspectiva do perdão dos nossos pecados apenas como aviso. Deus deixa claro que somos todos culpados e que prefere manter as coisas assim. Jesus não é expiação: a sua crucificação é apenas um mecanismo através do qual Deus deixa de ser judeu e passa a ser católico, um convertido em vez de um marrano.

Isto é de uma ironia soberba, e Saramago faz dela uma forma de arte superior, embora reduzi-la criticamente a tal seja um convite a um ataque católico. De todas as representações fictícias de Deus desde a dos jeovistas, voto pela de Saramago. Ela é ao mesmo tempo a mais engraçada e a mais empolgante, no género dos heróis-vilões de Shakespeare: Ricardo III, Iago, Edmundo no *Rei Lear*.

Pastor, ou o diabo, tem o seu próprio charme, ao encarnar uma representação muito original de Satanás. Um homem gigante, com uma cabeça enorme, Pastor permite a Jesus tornar-se o seu assistente, pastor para um grande rebanho de ovelhas e cabras. Em resposta à piedosa exclamação de Jesus – «Só o Senhor é Deus» – o não judeu Pastor responde com grande pungência:

O diabo de Saramago é humano, no entanto é apenas um cético: ele sabe demasiado sobre Deus.

Sim, se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco,

Este sensato dualismo não é exatamente satânico, e Pastor mantém-se mais amável que Deus ao longo do romance. Nos diálogos entre o diabo e o jovem Jesus, o papel do diabo prevalece claramente, embora honradamente, à diferença do domínio de Deus sobre Jesus da primeira vez que pai e filho se encontram no deserto. Deus exige como sacrifício uma ovelha querida para Jesus e este acede relutantemente. Pastor, ao saber do facto, abandona Jesus: «Não aprendeste nada, vai.» E Pastor, até aqui, está certo: a aprendizagem de Jesus sobre a natureza de Deus só será completada na cruz.

Que devemos então fazer de Pastor? O diabo de Saramago é humano, no entanto é apenas um cético: ele sabe demasiado sobre Deus. Se o Deus de Saramago é um convertido português, então o diabo de Saramago nunca foi judeu, e parece estranhamente desconexo tanto com Deus quanto com Jesus Cristo. Por que está Pastor no livro? Evidentemente, apenas como testemunha, é o que penso que se deve concluir. Saramago parece querer levar-nos de volta ao Satanás não-caído do Livro de Jó, que anda de um lado para o outro, e para cima e para baixo na Terra. E contudo o

Satanás de Jó era um acusador; Pastor não. Por que permanece Jesus quatro dias com Pastor, como aprendiz? O anjo, que chega atrasado para dizer a Maria que Jesus é filho de Deus, diz-nos que «o Diabo é o espírito que se nega», o que é extravagantemente ambíguo, e poderia querer dizer que o Pastor resiste a desempenhar o papel que Deus lhe atribuiu. O anjo de Maria, depois de nos dizer que o Pastor foi seu colega de escola, diz que Pastor prospera porque «Assim o exige a boa ordem do Mundo». Há então uma relação secreta entre Pastor e Deus, que alarma os discípulos de Jesus. Quando Deus, vestido como um judeu rico, aparece a Jesus no barco, Saramago imagina uma magnífica reentrada para Pastor:

A barca oscilou com o impulso, a cabeça ascendeu da água, o tronco veio atrás escorrendo qual catarata, as pernas depois, era o leviatã surgindo das últimas profundidades, era, como se viu, passados todos estes anos, o pastor, que dizia Cá estou eu também, enquanto se ia instalando na borda do barco, exatamente a meia distância entre Jesus e Deus, porém, caso singular, a embarcação desta vez não se inclinou para o seu lado, como se Pastor tivesse decidido aliviar-se do seu próprio peso ou levitasse parecendo estar sentado. Cá estou, repetiu, espero ter chegado ainda a tempo de assistir à conversa, Já íamos bastante avançados nela, mas não tínhamos entrado no essencial, disse Deus, e, dirigindo-se a Jesus, Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos

olhos ou um engano por ele induzido. Disse Jesus, Sei quem é, vivi quatro anos na sua companhia, quando se chamava Pastor, e Deus respondeu, Tinhas de viver com alguém, comigo não era possível, com a tua família não querias, só restava o Diabo, Foi ele que me foi buscar, ou tu que me enviaste a ele, Em rigor, nem uma coisa nem outra, digamos que estivemos de acordo em que essa era a melhor solução para o teu caso, Por isso ele sabia o que dizia quando, pela boca do possesso gadareno, me chamou teu filho, Tal qual, Quer dizer, fui enganado por ambos, Como sempre sucede aos homens, Tinhas dito que não sou um homem, E confirmo-o, poderemos é dizer que, qual é a palavra técnica, podemos dizer que encarnaste, E agora, que quereis de mim, Quem quer sou eu, não ele, Estais aqui os dois, bem vi que o aparecimento dele não foi surpresa para ti, portanto esperava-lo, Não precisamente, embora, por princípio, se deva contar sempre com o Diabo, Mas se a questão que temos que tratar, tu e eu, apenas nos diz respeito a nós, por que veio ele cá, por que não o mandas embora, Pode-se despedir a arraia-miúda que o Diabo tem ao seu serviço, no caso de ela começar a tornar-se inconveniente por atos ou palavras, mas o Diabo, propriamente dito, não, Portanto, veio porque esta conversa é também com ele, Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo.

Como Deus e o Diabo são gémeos (já o tínhamos suspeitado), é uma delícia dizerem-nos que não podemos viver com Deus, e que portanto temos de escolher entre a nossa família e o diabo. Deus fala do seu desejo de ser Deus dos Católicos, mas esta sua ambição

já se vislumbrou, e o que quero aqui perguntar é: por que está Pastor no barco? A sua expressão é um misto «de interesse científico e involuntária piedade», mas ele está ali porque, como Jesus argumenta, supõe, ampliar o domínio de Deus é também ampliar o do diabo. E no entanto o pobre Pastor tem as suas perplexidades:

Fico, disse Pastor, era a sua primeira palavra desde que se tinha anunciado, Fico, repetiu, e depois, Posso, eu próprio, ver algumas coisas do futuro, mas o que nem sempre consigo é distinguir se é verdade ou mentira o que julgo ver, quer dizer, às minhas mentiras vejo-as como o que são, verdades de mim, porém nunca sei até que ponto são as verdades dos outros mentiras deles.



Saramago chama secamente a isto uma «tirada labiríntica», mas ele quer dizer que ela acusa claramente Deus, cujas verdades são efetivamente as suas mentiras. A causa do Deus da Igreja Católica que será fundada sobre Jesus só é verdadeira na medida em que é historicamente horrível, e o entusiasmo que Deus manifesta ao enumerar os mártires e ao resumir a Inquisição tem inconfundíveis laivos de sadismo. De uma forma alarmante, Deus (um bom agostiniano, antes de Agostinho) desaprova todas as alegrias humanas como sendo falsas, uma vez que todas elas emanam do pecado original:

«a luxúria e o medo, são as armas com que o Demónio atormenta as pobres vidas dos homens,»

Quando Jesus pergunta a Pastor se isto é verdade, a resposta do diabo é eloquentemente esclarecedora:

Mais ou menos, respondeu ele, limitei-me a tomar para mim aquilo que Deus não quis, a carne, com a sua alegria e a sua tristeza, a juventude e a velhice, a frescura e a podridão, mas não é verdade que o medo seja uma arma minha, não me lembro de ter sido eu quem inventou o pecado e o seu castigo, e o medo que neles há sempre,

Tendemos a acreditar nisto quando Deus exclama em resposta: «Cala-te, [...] o pecado e o Diabo são os dois nomes duma mesma coisa.» É preciso Deus dizer isto? O cardeal-arcebispo de Lisboa não diria o mesmo? A resposta de Saramago é misteriosa. Deus descreve as Cruzadas por travar contra o não-nomeado Alá, que Pastor repudia criar:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido,

**Deus deixa
claro que
preferiria um
diabo ainda
pior, se tal
fosse possível,
e que sem o
diabo, Deus
não pode ser
Deus.**

Da Pessoa. *Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças.*

Só aqui, no Evangelho de Saramago, ouvimos uma voz para além da de Deus. De quem é? Quem poderia proclamar o que Deus não deseja dizer, isto é, que ele e Alá são um só? Como um Deus tão manhoso e pouco amável como o de Saramago, tanto nós quanto Saramago ansiamos por um Deus para além de Deus, talvez o Alien ou o Deus Estranho dos Gnósticos. Mas, quem quer que seja este Deus, ele não voltará a falar neste romance. Muito habilmente, Saramago acabou de nos dizer explicitamente aquilo que vinha dizendo implicitamente ao longo da obra: Deus e Jesus pragmaticamente são inimigos, ainda que Pastor seja involuntariamente inimigo de ambos. Porém, em que consiste tal inimizade? Em reação à descrição que Deus faz da Inquisição, Pastor comenta:

É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue.

O grande momento de Pastor – e é uma de entre a mão-cheia de passagens-chave no livro – chega com a sua vã tentativa de reconciliação com Deus:

Pastor fez um silêncio, como se procurasse as melhores palavras, e explicou, Ouvi com grande atenção tudo quanto foi dito nesta barca, e embora já tivesse, por minha conta, entrevisto uns clarões e umas sombras no futuro, não cuidei que os clarões fossem de fogueiras e as sombras de tanta gente morta, E isso incomoda-te, Não devia incomodar-me, uma vez que sou o Diabo, e o Diabo sempre alguma coisa aproveita da morte, e mesmo mais do que tu, pois não precisa de demonstração que o inferno sempre será mais povoado do que o céu, Então de que te queixas, Não me queixo, proponho, Propõe lá, mas depressa, que não posso ficar aqui eternamente, Tu sabes, ninguém melhor do que tu o sabe, que o Diabo também tem coração, Sim, mas fazes mau uso dele, Quero hoje fazer bom uso do coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar no mundo, a minha proposta é que tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos prediletos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade, E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te, não me dirás, Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do

que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre,



ironia do humano Pastor e do desumano Deus não poderia ser mais bem justaposta. Deus deixa claro que preferiria um diabo ainda pior, se tal fosse possível, e que sem o diabo, Deus não pode ser Deus. Pastor, que foi persuasivamente sincero, encolhe os ombros

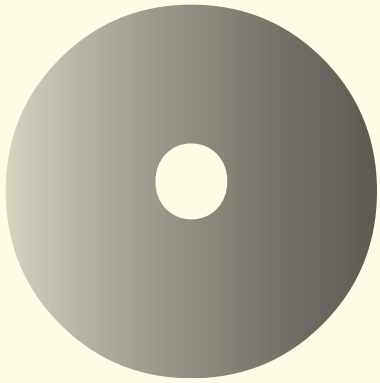
e vai-se embora, após recuperar de Jesus a velha tigela negra de Nazaré para dentro da qual o sangue de Jesus escorrerá nas palavras finais do romance.

Não é suficiente louvar a originalidade de Saramago em pintar o seu diabo de forma totalmente não-diabólica. Temos de ir mais longe. O enigmático Pastor é o único diabo que poderia ser estética e intelectualmente apropriado na conclusão do Segundo Milénio. Excetuando o facto de não poder ser crucificado, este anjo caído tem de longe mais em comum com o Jesus de Saramago do que com o Deus de Saramago. São ambos vítimas de Deus, sofrendo da tirania do tempo, que Deus chama verdade. Pastor é resignado, e menos rebelde que Jesus, mas é porque Pastor sabe tudo o que há

para saber. Como leitores, permanecemos mais próximos do estranho diabo de Saramago do que do seu malévolos e irónico Deus.

A glória do Evangelho de Saramago é o Jesus de Saramago, que me parece humana e esteticamente mais admirável do que qualquer outra versão de Jesus na literatura do século que ora acaba. Talvez o de *O Homem que Morreu*, de D. H. Lawrence, seja um concorrente à altura, mas o Jesus de Lawrence é um grande vitalista lawrenciano, mais do que um ser humano possível. O Jesus de Saramago é paradoxalmente o mais caloroso e memorável personagem de todos os seus livros. W. H. Auden, crítico de poesia cristão, encontrou estranhamente no Falstaff de Shakespeare um tipo de Cristo. Cito um parágrafo de Auden para enfatizar o quão distantes tanto o Deus quanto o Jesus de Saramago se encontram até de um generoso e não-dogmático ponto de vista cristão:

O Deus cristão não é um ser autossuficiente como o da Primeira Causa de Aristóteles, mas um Deus que cria um mundo que continua a amar ainda que este se recuse a amá-lo de volta. Aparece neste mundo, não como Apolo ou Afrodite poderiam aparecer, disfarçado de homem para que nenhum humano possa reconhecer-lhe a divindade, mas como um verdadeiro homem que abertamente proclama ser Deus. E a consequência é inevitável. As mais altas autoridades religiosas e temporais condenam-No como um blasfemo e um Senhor do Desgoverno, como um mau Companheiro para a humanidade. Inevitável porque, como disse Richelieu, «A salvação do Estado está neste mundo» e a História ainda não nos forneceu qualquer prova de que o Príncipe deste mundo tenha mudado de carácter,



Deus de Saramago, como referi, não ama o mundo nem espera que o mundo o ame de volta. Ele deseja poder, tão extenso quanto possível. E o Jesus de Saramago não passa da aparência de um Deus «disfarçado de homem», embora o seu Jesus tenha sido sequestrado por Deus, para servir os propósitos de po-

der de Deus. Quanto a Satanás, «o Príncipe deste mundo», sabemos que Saramago *mudou* o seu carácter.

O título do romance é *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, sendo que «segundo» é o termo mais importante. O Jesus de Saramago é um ironista, um espantosamente suave ironista, se considerarmos a sua vitimação por Deus. Antes de encontrar João Baptista, é dito a Jesus que João é mais alto, mais pesado, mais barbudo, andrajoso e que sobrevive de gafanhotos e de mel selvagem.

Parece bem mais o Messias do que eu, disse Jesus, e levantou-se da roda.

O romance de Saramago começa e termina com a Crucificação, apresentada no princípio com uma ironia considerável, mas no final com um *pathos* terrível:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo,

***a principal
ligação de
Jesus na sua
vida, como
Saramago a vê
e conta, é com
a prostituta
Maria
Madalena.***

Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois, foi morrendo no meio de um sonho, estava em Nazaré e ouvia o pai dizer-lhe, encolhendo os ombros e sorrindo também, Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas. Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios, e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava.

«Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez» testemunha tanto da doçura de Jesus quanto da fúria esteticamente controlada de Saramago. Nem um leitor desinteressado, livre de ideologias e de credos, irá perdoar o Deus de Saramago pelo homicídio de Jesus e pelas conseqüentes torrentes de sangue humano que dele resultarão. Stephen de Joyce fala do «Deus carrasco», como alguns italianos ainda o chamam, e este é precisamente o Deus de Saramago. Isto por si só seria suficientemente aterrador mas é ainda ampliado pelo longo e amoroso retrato que Saramago faz de Jesus.

A história deste Jesus principia e termina com uma tigela de cerâmica, que começa por ser oferecida a Maria, a mãe de Jesus, por

um pedinte, um anjo aparente. A tigela transborda de terra luminosa, presumivelmente por cair; no final ela recolhe o sangue de Jesus moribundo. O pedinte é Deus, e não Pastor, e aparece de novo a Maria num sonho-visão que é também um encontro amoroso. Quando Jesus nasce, Deus manifesta-se de novo como o terceiro dos pastores que passam, trazendo pão de um tipo oculto. Supõe-se que se trata de uma analogia subtil à semente de Deus que resulta na carne de Jesus, mas Saramago é de tal forma matizado que a suposição tem por vezes de ser evitada, neste livro misterioso.



os treze anos de idade, Jesus sai de casa porque os Romanos crucificaram o seu pai José, uma invenção totalmente da autoria de Saramago, tal como a cumplicidade parcial de José no massacre dos inocentes por Herodes é também uma sugestão bastante surpreendente de Saramago, e é também outro tormento para Jesus que o leva mais adiante no seu caminho.

Mas por que altera tanto a história Saramago? Talvez esta seja de todas a versão mais humana de um Jesus que tem de sofrer a escuridão de dois pais, o amoroso, desafortunado e culpado José, e o sem-amor, afortunado e ainda mais culpado Deus.

Quando o menino Jesus se disputa com os doutores da Lei no Templo, lembro-me outra vez de como o agostiniano Saramago

fez Deus e a Lei. Ninguém discute com este anacronismo, porque o Deus de Saramago está ele próprio ansioso por abandonar o judaísmo (por assim dizer) pelo catolicismo. E além disso, podemos conceder a Saramago os seus anacronismos neste maravilhoso livro, tal como se concedem anacronismos sem fim a Shakespeare. Porém, a culpa não é uma preocupação do Jesus apenas tradicional que me move, o Jesus do Evangelho de Tomás. Embora eu seja um Gnóstico Judeu a explicar um belo livro escrito por um português que não é um católico, não mais do que Fernando Pessoa o era. Neste preciso ponto da narrativa, Saramago junta Jesus e Pastor, e aquela curiosa estadia que examinei previamente.

E contudo a principal ligação de Jesus na sua vida, como Saramago a vê e conta, não é nem com os seus pais, nem com o diabo, nem com Maria a sua mãe, mas com a prostituta Maria Madalena. De todos os esplendores do *Evangelho* de Saramago, o amor entre Jesus e a Madalena é o mais grandioso, e o seu encontro e união é para mim o auge da obra de Saramago, até à data. Ecoando o *Cântico dos Cânticos*, Saramago é um grande artista quando entrelaça uma réplica a Pastor com o despertar de Jesus para a vida sexual:

Jesus respirava precipitadamente, mas houve um momento em que pareceu sufocar, e isso foi quando as mãos dela, a esquerda colocada sobre a testa, a direita sobre os tornozelos, principiaram uma lenta carícia, na direção uma da outra, ambas atraídas ao mesmo ponto central, onde, quando chegadas, não se detiveram mais do que um instante, para regressarem com a mesma lentidão ao ponto de partida, donde recomeçaram o movimento. Não aprendeste nada, vai-te, dissera Pastor, e quicá quisesse dizer que ele não aprendera a defender a vida. Agora Maria de Magdala ensinara-lhe,

Podemos anular o «quicá» e Maria de Magdala é a melhor professora de Jesus, eclipsando José, Deus, Pastor e Maria a mãe. No momento que deve ser o mais irónico do livro ela ensina-lhe a liberdade, que Deus não permite a nenhum homem, e particularmente não permite ao único filho de Deus.

Eu próprio acabei de fazer setenta anos e pergunto com mais urgência que antes: onde pode ser encontrada a sabedoria? A sabedoria do *Evangelho* de Saramago é muito dura: só perdendo Deus podemos emular Jesus, mas não acreditamos, com Jesus, que Deus não sabe o que Deus fez.

Encontro o epílogo para o *Evangelho*, não na *Cegueira*, uma parábola tão obscura como qualquer outra, mas no encantador *O Conto da Ilha Desconhecida*, uma breve fábula composta em 1998, o ano do Prémio Nobel, e traduzida um ano mais tarde por Margaret Jull Costa. Na maravilhosa veia cómica de *O Cerco de Lisboa*, o conto de Saramago começa com um homem pedindo a um rei um barco para

navegar em busca da ilha desconhecida. Conseguindo o barco, o homem deixa o porto, seguido pela mulher da limpeza do rei, que irá constituir o resto da tripulação.

A mulher da limpeza, com um soberbo desassombro, faz o voto de que ela e o homem sejam suficientes para levar a caravela até à ilha desconhecida, animando assim o homem, cuja vontade não se equipara à dela. Deitam-se em beliches separados, bombordo e estibordo, mas ele tem pesadelos, até que encontra a sombra dela ao lado da sombra dele:

Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos, confundidos os beliches, que não se sabe se este é o de bombordo ou o de estibordo. Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfiar ao mar, à procura de si mesma.

Saramago não nomeia ninguém: sou criticamente ultrajante o suficiente para me aventurar com algumas nomeações experimentais, como antítese ao *Evangelho* de Saramago. Chamemos ao homem Jesus Cristo, experimentemos a mulher da limpeza como Maria Madalena e o rei, que existe para receber favores, será Deus. Sem dúvida, Saramago abanaria a cabeça, mas um génio narrati-

vo tão audacioso inspira audácia ao seu crítico. Ninguém será crucificado nos mastros da *Ilha Desconhecida*, e os pesadelos deste Jesus não se realizarão. O conto feliz de Saramago é um antídoto momentâneo à mais trágica das suas obras. Cuidado com um Deus que é ao mesmo tempo verdade e tempo, avisa-nos Saramago, e abandone-se um tal Deus para navegar em busca de si mesmo.

Obras citadas

Auden, W. H. «The Prince's Dog.» *The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Random House, 1962. 182–208.

Gibbon, Edward. *The History of the Decline and fall of the Roman Empire*. Vol. 1. New York: Heritage Press, 1946.

Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*. Vol. 1. Ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton UP, 1992.

Saramago, José. *The Gospel According to Jesus Christ*, Trans. Giovanni Pontiero. New York: Harcourt Brace, 1994.

— — —. *The Tale of the Unknown Island*. Trans. Margaret Jull Costa. New York: Harcourt Brace, 1999.

Que boas estrelas

estarão cobrindo

os céus de Lanzarote?

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*

**A Casa
José Saramago**

Aberta de segunda a sábado,
das 10 às 14h.

Última visita às 13h30.

Abierto de lunes a sábado de 10 a 14h.

Última visita a las 13h30 h.

Open from monday to saturday,
from 10 am to 14 pm.

Last entrance at 13.30 pm.

Tías-Lanzarote – Ilhas Canárias,
Islas Canarias, Canary Islands

www.acasajosesaramago.com



até
30
junho

**Almada
Negreiros/
Festas da
Cidade de
Lisboa.
80 anos**

Exposição dos
desenhos originais
que integraram
os programas das
Festas de Lisboa.
Lisboa, Museu da
Cidade.



até
07
julho

**Iberê
Camargo:
Um Trágico
nos Trópicos**

Retrospectiva
que comemora
o centenário do
nascimento de
Iberê Camargo,
destacando os
últimos cinco anos
da sua produção
artística. São
Paulo, Centro
Cultural Banco do
Brasil.



até
03
agosto

**Premio
Auditorio de
Galicia para
Novos Artistas
2013**

Exposição coletiva
de artistas galegos
contemporâneos
escolhidos pelo
júri do 8.º Prémio
Auditorio de
Galicia. Santiago
de Compostela,
Auditorio de
Galicia.



até
12
agosto

**La Hora
Americana**

Exposição
antológica
dedicada ao
nacionalismo
cultural a partir
da presença dos
temas andinos
na arte argentina
entre os anos 1910
e 1950. Buenos
Aires, Museo
Nacional de Bellas
Artes.



até
21
setembro

**Histórias I:
Obras da
Coleção de
Serralves**
Primeira de
três exposições
dedicadas à
importância
da narrativa na
produção artística
contemporânea.
Porto, Fundação
de Serralves.



até
7
setembro

Artistas Comprometidos? Talvez

Exposição coletiva de artistas contemporâneos de vários países integrada na programação do encontro Próximo Futuro, da Fundação Calouste Gulbenkian.
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.



até
21
setembro

Georges Braque

Exposição retrospectiva que assinala os cinquenta anos da morte do pintor francês.
Bilbao, Museo Guggenheim.



até
5
outubro

El Greco y la Pintura Moderna

Exposição que reflete sobre a importância do trabalho de El Greco para a pintura dos séculos XIX e XX. Madrid, Museo del Prado.



até
27
a setembro

A Viagem do Elefante

Digressão do espetáculo criado pela ACERT, de Tondela, a partir de A Viagem do Elefante, de José Saramago. Várias localidades.



4
julho a
28
setembro

Festival Rotas de Polichinelo

Festival que inclui espetáculos de marionetas de companhias nacionais e estrangeiras, com repertórios tradicionais, e uma exposição de marionetas.
Lisboa, Museu da Marioneta.



**Blimunda junho de 2014,
segundo aniversário.**

**Número especial em papel,
disponível nas livrarias
portuguesas a partir
de 27 de junho.**

**Encomendas através do site
loja.josesaramago.org**

