

A LIÇÃO DAS SUPERFÍCIES: OFERENDA, TREVAS, SILÊNCIO

Pedro Eiras

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa - FLUP

1. OFERENDA

Antes de começar, quero agradecer o vosso tão generoso convite para abrir este seminário.

Antes de começar, disse, mas talvez já tenha começado, talvez o verdadeiro começo seja este: um agradecimento.

Quando se convida, espera-se do convidado um texto, palavras, uma resposta a um desafio comum, que nos une aqui a todos, e que tem como título, ou programa mínimo, este: *Apelos de Silêncio: corpo, artes, invisibilidade*. Ou seja: tacitamente, vocês esperam de mim certa resposta, certo respeito por certo problema colocado. Vocês têm determinadas expectativas. E eu tenho temor e tremor: serei capaz de ir ao encontro do que esperam? Saberei sequer o que esperam? Como posso ter a certeza?

Recomeço.

Quando se é convidado, tenta-se responder ao convite: enfrentar a questão colocada.

Mas qual questão? Porque há aqui muitas palavras em jogo, palavras difíceis, como *apelo, silêncio, corpo, arte, invisibilidade* – sem sair do título deste seminário. E se ler o texto que o anuncia, encontro ainda: *visão, visível, visualidade, limites, traço, différence, reduto, imagem, representação e irrepresentável, autoridade, teoria, eidos, errância*, e tantos outros. Como responder, num texto forçosamente breve, a um convite tão plural? E eu – repito – saberei sequer o que me é pedido neste convite?

Quem convida sabe o que pede ao convidado?

Recomeço então outra vez.

E o que vos posso dar é aquilo que vocês esperam?

Agora em termos muito triviais, assim: qual é o tema, qual é o objecto deste seminário? Eis uma pergunta vulgar, mas não menos obrigatória; definir o corte epistemológico, na expressão de Bachelard, que define o conhecimento científico. Por isso os nossos trabalhos têm títulos, explicações, bibliografias, os saberes separados. O Seminário tem um título, esta minha comunicação tem um título, e cada texto deve obedecer às fronteiras que impõe a si próprio através do seu título, do seu nome. Dentro de que saber devemos então residir durante estes dois dias, dentro de que identidade?

Como posso ter a certeza de que sei que vocês sabem o que esperam?

Mas há ainda outra pergunta importante, esta: se eu vos der o que vocês esperam de mim, ter-vos-ei dado alguma coisa? Porque, se me limitar a cumprir as vossas expectativas, sejam elas quais forem (e eu não sei quais são, não posso saber), apenas vos terei dado o que já vos pertence. Se eu apenas responder ao convite, se não o trair de alguma maneira, nada vos terei dado.

Mas não haverá um *parti pris* equivocado nesta colocação do problema? Por que razão deve haver um objecto, cientificamente definido, como fundamento dos nossos trabalhos? Ou ainda: não deverão os nossos trabalhos consistir em trair a ideia de objecto, limite, fronteira, coisa estanque e inerte? Em vez de partirmos de um objecto certo (este seminário é sobre x), não deveríamos assumir a própria interrogação desse conhecimento que objectifica a nossa experiência? E assim interrogar a própria interrogação?

Devo, portanto, trair um pouco, o melhor que souber e puder, as vossas expectativas, e mesmo sem saber quais elas são.

Se queremos falar do invisível e do irrepresentável, daquilo que se furta à luz, ao visível, ao olhar, à ciência, o nosso objecto não deve poder ser um objecto. Nesse sentido, este seminário tem de ser *sobre nada*.

Tarefa difícil, provavelmente impossível. O paradoxo instala-se, porque o irrepresentável também é um objecto de representação; o invisível é um objecto dos estudos da visualidade. Ou, ainda por outras palavras, talvez o nosso objecto seja a tentativa de definição de uma epistemologia sem objectos – mas até isso também é um objecto.

E contudo – acho que vale a pena tentar.

Recomeço então mais uma vez –

O que vos posso dar? Que não-objecto, que traição, que abertura sem forma e sem tema, retirada e apagamento, silêncio, dádiva de coisa nenhuma, nada? Exactamente: como vos posso dar nada?

E contudo dar. Dar-vos a dádiva – como se faz isso?

Em *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovsky¹, o carteiro Otto (Allan Edwall) oferece a Alexander (Erland Josephson) um mapa da Europa, do século XVII. Não me interessa agora interrogar realismos nem verosimilhanças; nem sequer pensar o mapa como símbolo, escala, maquete de um mundo ameaçado e impotente; interessa-me, sim, o que diz Alexander; ele diz: é uma prenda demasiado importante, um sacrifício demasiado grande, não posso aceitá-lo. E Otto responde: claro que é um sacrifício, não seria uma prenda se não fosse um sacrifício.

Estou interessado neste carácter escandaloso da oferenda. O que se dá não é mapas, fortunas, coisas; o que se dá é o sacrifício, o gesto. Dá-se a dádiva.

1 Andrei Tarkovsky, *Offret*, argumento de Andrei Tarkovsky; fotografia de Sven Nykvist; com Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun S. Gisladottir; produção Argos Films e Instituto do Filme Sueco, Suécia. 1986.

Por isso não pode haver uma mecânica da oferenda. Cada dádiva tem de ser a primeira, a única, sempre inventada de raiz mesmo que se repita mil vezes. Nenhum ritual, nenhum *potlatch*. Se o dom é um acto social, eu gostaria de pensar uma dádiva que não obedece a um calendário colectivo, nem à obrigação de uma festa, nem a uma identidade (como nas comédias: o generoso, o perdulário, o desprendido), mas uma dádiva radicalmente agramatical.

Como seria essa dádiva? Sem repetição, sem origem, sem fim; irrepresentável, imprevisível, silenciosa. Semelhante à presença daquele mestre ignorante, na expressão de Jacques Rancière², aquele que não ensina, porque ensinar é submeter o outro à passividade de objecto ensinado. O silêncio desse mestre, a sua mínima presença, a sua retirada para uma posição de simples escuta, que nada dá senão o próprio nada – talvez possa procurar aí o princípio da oferenda.

Dar o nada, dar o vazio para que o outro alcance a emancipação, escreve Rancière. Claro, não se pode dar ao outro a sua emancipação, seria uma contradição dos próprios termos. A emancipação não pode ser dada. Do mesmo modo, devemos suspeitar de um mestre que domine a técnica do recuo, que sistematize o silêncio, que estruture a abertura; pois essas oferendas mecânicas seriam a outra face do mesmo controlo do outro. A dádiva tem de ser sem regra, sempre, escandalosamente.

2 Cf. Jacques Rancière, *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (Belo Horizonte: Autêntica, 2002).

O que se pode dar, então? Muito pouco, talvez nada. Nenhum objecto, nem fortuna, nem crédito, nem identidade, muito menos *curriculum vitae*; e nem sequer a técnica do silêncio e do vazio, porque uma técnica é já coisa e ruído.

Lembro uma afirmação de Søren Kierkegaard:

*o discípulo é para o mestre a oportunidade de se compreender a si mesmo, e reciprocamente o mestre é para o discípulo a oportunidade de se compreender a si mesmo; o mestre não deixa dívida na alma do discípulo, como tão-pouco o discípulo pode pretender que o mestre lhe deve seja o que for.*³

Não sei se quero seguir até ao fim estas afirmações quase solipsistas; mas pelo menos elas sabem lançar-nos numa suspeita incómoda: talvez ninguém possa ensinar nada a outrem; talvez apenas cada qual possa aprender por si só, pois apenas nessa aprendizagem sem mestre se consegue a emancipação, diz Rancière; e contudo, lembra Kierkegaard, o discípulo é uma oportunidade para o mestre, e o mestre é uma oportunidade para o discípulo. Mesmo sem ensinar nada, constituir uma oportunidade: essa não poderá ser uma dádiva, aliás difícilima?

3 Kierkegaard, Soren, *Miettes Philosophiques* (Paris: Gallimard, 1994), 59.

E esta sugestão de Kierkegaard recorda-me, por seu turno, um pequeno episódio numa novela recente de Alexandre Andrade, *O Leão de Belfort*:

– Mas eu não acredito que seja possível um quadro mudar a vida de uma pessoa – disse um adolescente croata, todo ele braços e pernas, que viera a Paris numa visita de final de curso.

– Faz-nos muito melhor do que isso! – disse Cristina. – Deixa-nos viver a nossa vida exactamente como ela foi até aí. Não é maravilhoso?⁴

Contra o que pode pensar o «adolescente croata», sempre houve quadros que mudaram vidas de pessoas. Não direi que as mudaram para melhor ou para pior, para a emancipação ou para a catástrofe; nem sequer se o simples facto de os quadros terem efeitos sobre as pessoas é, em si, bom ou mau. Mas interessa-me a resposta de Cristina: um quadro não pede, não exige, nem sequer dá, ele apenas «deixa viver a nossa vida exactamente como ela foi até aí».

Não estamos longe da definição kantiana do objecto artístico a partir de uma finalidade sem fim; mas essa definição exige uma incómoda negatividade: há que postular um fim eventual para o objecto artístico, e depois retirá-lo, e definir o objecto por essa ausência. Na fala da personagem de Alexandre Andrade, pelo contrário, tudo é afirmativo: «viver», «vida», «exactamente como ela é». O budismo zen⁵ diria: o mundo tal-qual-é, *tathata*; e aquela que vive a vida «exactamente como ela foi até aí» é *aquela que-vai-assim, ou seja, tathagata*.

Tathagata: nada exigir, nada mudar, deixar que as coisas sejam como são.

4 Alexandre Andrade, *O Leão de Belfort* (Lisboa: Relógio d'Água, 2016), 18.

5 Cf. Alan W. Watts, *O Budismo Zen* (4ª ed., Lisboa: Presença, 1990).

2. TREVAS

Estarei a responder ao que me pediram, a responder ao vosso convite? Não tenho a certeza. Mas se vos der o que me pediram, apenas vos darei o que vocês já têm, portanto nada vos terei dado, etc. E será que vos quero dar alguma coisa? Ou só apagar, retirar, dar-vos a dádiva sem vos dar nenhum objecto? Para isso, só posso trair-vos, disse há pouco. Então, vou trair-vos mais um pouco. Recomeço outra vez –

Gostaria de citar uma página de um diário de Maria Gabriela Llansol. É um texto escrito em 13 de Junho de 1975, mas o volume do diário só foi publicado, postumamente, em 2009, sob o título *Uma Data em Cada Mão*. Leio:

— Por que razão não entra?

— Está escuro.

O Mestre acendeu uma candeia e entregou-a a Ana. No momento em que ela ia a pegar-lhe, o Mestre soprou e apagou-a.⁶

6 Maria Gabriela Llansol, *Uma Data em Cada Mão*. Livro de horas I (*Lovaina e Jodoigne, 1972-1977*) (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), 85.

Numa nota à edição, João Barrento e Maria Etelvina Santos assinalam que esta entrada de diário resulta da leitura do livro de D.T. Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, segunda série (1972). Não consultei este livro; presumo então que a pequena fábula vem de Suzuki, e que a personagem “Ana” talvez seja Ana de Peñalosa, personagem e decerto *alter-ego* da própria Maria Gabriela Llansol⁷. Se assim for, cruzam-se passado da fábula e presente da escrita, oriente e ocidente, o mestre e a discípula; esta página de diário é a própria aprendizagem *in fieri*.

Por que razão o mestre tem de apagar a candeia? E, primeiro, de a acender? Por que razão evoco este fábula num Seminário que procura interrogar a invisibilidade – que quer ver o invisível, passe o paradoxo?

O mestre é uma oportunidade, responde Kierkegaard. Não uma luz, nem uma simples treva, mas o gesto de acender e apagar candeias, de dizer à discípula: surjo e depois retiro-me, para te dar a oportunidade de uma solidão. Poderia iluminar-te, ofuscar-te, guiar-te, isto é, manter-te submissa à tua condição de discípula. Nesse instante, ele apaga a candeia. Para Rancière, talvez já seja demasiado: talvez o mestre nunca devesse ter acendido nenhuma luz, e só a discípula acenderia ou apagaria o que quisesse, quando quisesse. Mas o mestre apaga a candeia, retira-se, e transforma-se numa oportunidade para a discípula.

7 Cf. Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades* (Porto: Afrontamento, 1977).

O que dá o mestre? Nenhum objecto; ele dá a retirada dos objectos. Nenhum visível, mas a invisibilidade. Como se faz isso, dar a invisibilidade? E o que se pode ver nessa invisibilidade, quando se apagam todos os objectos visíveis? É a própria invisibilidade que o mestre dá a ver? E como se vê a invisibilidade?

Ainda há soberania na retirada do mestre. E se, pelo contrário, for o discípulo a assumir essa soberania, a dádiva a si mesmo do invisível? ~

Lembro-me de outra fábula. Em *O Mel*, Tonino Guerra fala de uma ponte, conhecida como «ponte das candeias», e de uma crença: um desejo será concedido a quem conseguir atravessar a ponte com uma vela acesa. Ano após ano, multidões tentam, e a vela apaga-se sempre. O ritual acaba por cair em desuso. Finalmente, o narrador conta:

No passado domingo dei uma espreitadela à ponte

e vi o filho tolo de Filomena

com uma vela acesa na mão.

A chama estava firme e nem a brisa do fundo

do rio a movia. Qual será a graça que suplica?

Uma vida normal ou continuar sua loucura?

Antes de chegar à cruz do moinho

logo ali, a dois passos, parou

e soprou sobre o lume.⁸

Nada podemos saber – nem se o «filho tolo de Filomena» pede saúde ou loucura, nem se o gesto de avançar na ponte com uma vela acesa é um gesto louco, nem por que razão ele apaga a vela e a que desejo quer renunciar. Não sabemos, pois esta fábula preserva o seu próprio invisível, ela afirma a distância invencível a que fica o desejo do outro. Desse desejo, em suma, e da renúncia, nada poderemos saber; e talvez nem sequer haja desejo algum, talvez a tolice do filho tolo seja sem porquê, talvez haja propósito ou só acaso, vontade ou repetição vazia de um ritual que já ninguém reconhece, excepto o narrador,

⁸ Tonino Guerra, *O Mel* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003), 45.

talvez apenas o narrador veja intenções onde o tolo se limita a brincar, a fazer isto, assim, agora, *tathata, tathagata*.

Ou talvez haja de facto vontade e propósito, um desejo secreto do tolo, e a renúncia ao desejo, isto é, a maior soberania, a soberania de poder e de poder prescindir do poder, poder não poder⁹. Nenhum mestre: o tolo está sozinho. Ou talvez o tolo seja o mestre de si mesmo, e nisto consista a mais perfeita emancipação. Decerto o tolo não tem nada a ganhar, excepto a libertação do próprio desejo, a possibilidade de um radical apagamento. O tolo dá a si mesmo a oportunidade do invisível.

Há também, é claro, aquele inesquecível plano de nove minutos, quase no fim de *Nostalghia*, de Tarkovsky, com argumento do realizador e de Tonino Guerra¹⁰. O exilado russo Andrei Gorchakov (Oleg Yankovsky) também atravessa o fundo de uma piscina, em Bagno Vignoni, com uma vela acesa; a vela apaga-se, e de cada vez Andrei volta ao início; só na terceira travessia alcança o outro extremo da piscina. Andrei nada diz; os seus desejos permanecerão silenciosos. Talvez seja um tolo, como o filho de Filomena; segundo Slavoj Žižek, «O que eleva Tarkovski acima de um obscurantismo religioso vulgar é o facto de ele despojar [o acto de

sacrifício das suas personagens] de qualquer “grandeza” patética e solene, apresentando-o como um acto trapalhão e ridículo”¹¹, e, embora esta reflexão se aplique mais facilmente à morte de Domenico (Erland Josephson), um pouco antes no filme, há também um extraordinário absurdo na pequena peregrinação de Andrei. Um absurdo – ou um excesso de sentido.



9 Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby. Escrita da potência* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007).

10 Andrei Tarkovsky. *Nostalghia*, argumento de Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra; fotografia de Giuseppe Lanci; com Oleg Yankovsky, Domiziana Giordano, Erland Josephson; produção R.A.I., Itália. 1983.

11 Slavoj Žižek, *Lacrimæ Rerum* (Lisboa: Orfeu Negro, 2008), 219.

A questão, agora, não é: o que ilumina a vela? nem: quem tem autoridade para a acender, para a apagar? nem sequer: que lenda, viva ou esquecida, fundamenta este gesto? Os passos de Andrei no fundo da piscina não têm explicação nem propósito, não servem para nada, não dão nada. Não há nada a ganhar no outro lado da piscina, nenhuma meta, nenhum destino, nenhuma visão. Esta vela não serve para iluminar.

(A não ser que o outro extremo da piscina seja a morte, e Andrei morra ao atingir esse extremo: logo depois, o filme termina com Andrei de regresso à *datcha* russa perdida, vencendo a sua nostalgia; e contudo não há regresso: a *datcha* está dentro de uma igreja italiana em ruínas.)

A vela de Andrei está acesa, ou apagada? Ela permite ver o visível, ou o invisível? Como se vê o invisível?

Lembro-me também das velas pintadas por Gerhard Richter entre 1982 e 1983, e repito a pergunta: estão acesas? Sim: prodigiosamente acesas na tela. Mestria notável da representação da luz, como se a pintura rivalizasse com a fotografia, num século que chegou a declarar o fim da pintura, substituída pela representação maquinal. Representação portanto de um objecto, a vela acesa; mas objecto que não é apenas iluminado, é também iluminante, condição da própria pintura, que exige a luz para ser feita e vista. A vela não é só um objecto, é também a condição da visão, uma teoria das artes pictóricas. E ainda: uma metáfora do espírito, e do conhecimento, e da vida, e da morte. A vela, esta vela, concretíssima, não pára de se multiplicar em sentidos, de se desvanecer.



E contudo, por outro lado, *ceci n'est pas* uma vela, é só uma tela, óleos, pigmentos, exactidão e desfocamento, jogo da pintura enquanto mimese, instituição, obra entre obras, citação interpictórica, estranhamento. Não há aqui nenhuma vela acesa, só a ilusão, a técnica que convoca e depois desengana.

A tela *Kerze*, de Gerhard Richter, não dá luz. Apenas dá a oportunidade da visão – e que as coisas sejam então exactamente como sempre foram.

3. SILÊNCIO

Recomeço, recomeço outra vez, ter-vos-ei dado alguma coisa?, espero que não, nenhum objecto, nenhuma obra, nada de *opus 1, 2, 3*, infinito, gostaria de vos dar um silêncio, aí está outro nome para a oportunidade do mestre: apagar as velas, ficar em silêncio.

O que dão, por exemplo, o pianista, o cantor, a orquestra, quando interpretam *4'33"* de John Cage? Relembro: quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, diz a pauta. Nada de rígido nesses números: foi simplesmente a duração da peça na sua primeira performance, em 1952, por David Tudor; fosse outra a duração, outro seria hoje o título. Na estreia, David Tudor sentou-se ao piano e baixou a tampa sobre as teclas, interpretando assim o primeiro andamento; levantou por instantes a tampa e voltou a baixá-la: segundo andamento; e mais uma vez: terceiro andamento, último.

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

60 ♩ = <————>
4/4

I

The image shows the musical score for John Cage's piece "4'33\". It consists of four staves of music, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff has a tempo marking of 60 ♩ = <————> and a 4/4 time signature. The second staff has a measure number 3 and a page number .16. The third staff has a measure number 5. The fourth staff has a measure number 7 and a page number .32. The score is titled "I" and is for any instrument or combination of instruments.

A partitura regista apenas a ausência de qualquer nota musical, mas de forma nenhuma o público ouve silêncio durante esses quatro minutos e trinta e três segundos. O próprio John Cage tentou estudar o silêncio, fechando-se numa câmara insonorizada e anecóica, isto é, construída com materiais que absorvem os sons¹². Descobriu que, mesmo aí, ouvia dois sons: o funcionamento do seu próprio sistema nervoso e a circulação do seu sangue. Onde existe um sujeito, o silêncio não existe. Do mesmo modo, o público na sala de concerto, perante um violino inerte, um coro imóvel, um piano com a tampa fechada, ouvirá o ruído do seu próprio sangue, ou uma sirene lá fora, ou os risos nervosos da plateia, o gemer das cadeiras, um programa que cai ao chão, um telemóvel que alguém se esqueceu de desligar, a respiração dos músicos, esse jogo de informações sonoras será o conteúdo sempre único, sempre maravilhoso, da peça de John Cage.

Qualquer som, seja qual for, voluntário ou involuntário, pode integrar 4'33". Nenhum som é menos perfeito do que qualquer outro, nem mais acertado. Não é possível falhar 4'33".

Em 2004 a obra de Cage foi interpretada pela BBC Symphony Orchestra e radiodifundida em directo pela BBC Radio 3. Esta emissora tem um mecanismo de emergência que, se detectar um silêncio prolongado, automaticamente começa a emitir música gravada. Pela primeira vez na história da BBC, esse mecanismo foi desactivado,

para evitar a emissão da música gravada e assim proteger o suposto silêncio. Não sei o que pensaria John Cage desta decisão. Talvez respondesse que, se um mecanismo desencadeia a emissão de música, então não há nada a cancelar, e devemos ouvir essa música como conteúdo de 4'33". Ou talvez respondesse que, se alguém tem vontade de travar o mecanismo, isso também está certo, e o facto de não se ouvir a música gravada também pode ser o conteúdo de 4'33". Seja como for, está sempre certo. Por isso, para quê complicar? Talvez Cage encolhesse os ombros, talvez desatasse às gargalhadas.

Que o mestre apague a candeia da discípula, que o compositor apague as notas da partitura: está certo. Na verdade, se o mestre mantiver a candeia acesa, se o compositor decidir o que devemos ouvir, certo também, certo sempre. O silêncio não existe, mas quaisquer sons, sejam quais forem, sejam como forem, exactamente assim, *tathata*, estarão certos.

Mas é preciso o apagamento da pauta de 4'33" para conseguir alcançar essa consistência musical do mundo, essa tessitura contínua, essa superfície de sons que já existiam e ainda não ouvíamos. Alcançar a superfície, precisamente: nada é mais distante do que essa superfície sonora, e nada é mais próximo. Procura da superfície, então, aquela que era dada e escondida, aquela que surge quando se apaga tudo, soberanamente, humildemente, e emerge então, assim (e recomeço, volto a recomeçar) –

12 Cf. John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, s/d.).

BIBLIOFILMOMUSICOPICTOGRAFIA

- Alan W. Watts. *O Budismo Zen*. 4ª ed., Lisboa: Presença, 1990 [1956].
- Andrade, Alexandre. *O Leão de Belfort*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- Andrei Tarkovsky. *Nostalghia (Nostalgia)*, argumento de Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra; fotografia de Giuseppe Lanci; com Oleg Yankovski, Domiziana Giordano, Erland Josephson; produção R.A.I., Itália. 1983.
- Andrei Tarkovsky. *Offret (O Sacrifício)*, argumento de Andrei Tarkovsky; fotografia de Sven Nykvist; com Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun S. Gisladdottir; produção Argos Films e Instituto do Filme Sueco, Suécia. 1986.
- Gerhard Richter. *Kerze*, óleo sobre tela, 90 x 95cm. 1982.
- Giorgio Agamben. *Bartleby. Escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 [1993].
- Jacques Rancière. *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- John Cage. "4'33", para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos. 1952.
- John Cage. *Silence*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, s/d. [1961].
- Kierkegaard, Soren. *Miettes Philosophiques*. Paris: Gallimard, 1994 [1844].
- Maria Gabriela Llansol. *Uma Data em Cada Mão. Livro de horas I (Lovaina e Jodoigne, 1972-1977)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- Maria Gabriela Llansol. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- Slavoj Žižek. *Lacrimæ Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- Tonino Guerra. *O Mel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 [1981].

Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 e POCI-01-0145-FEDER-007339.