

# O TEMPO DA QUEDA – UMA ANÁLISE DO CONTO DE JOSÉ SARAMAGO “A CADEIRA”

Luís Roberto de Souza Júnior (Professor Adjunto da PUCRS e  
Doutorando em Escrita criativa pela PUCRS)

## RESUMO

“*A cadeira*” é o conto que abre o livro de José Saramago *Objecto quase*, publicado em 1978. No conto, um narrador irônico relata com detalhes e digressões a queda de uma singela cadeira – na qual está sentado um velho – cuja madeira de que é feita foi deteriorada pela ação de carunchos. Este artigo se propõe a analisar “A cadeira” em busca de que constituiria seu indiscutível valor literário. Para isso, recorre-se a algumas correntes teóricas marcantes do século 20: o materialismo dialético, representado por Lucien Goldmann; o formalismo russo, através de Viktor Chklovski, a fenomenologia, com a teoria dos estratos de Roman Ingarten; o estruturalismo, na visão de Gérard Genette; além de considerações de Gerard Prince e Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** José Saramago; conto; valor literário.

## ABSTRACT

This paper aims to explain the reasons the why José Saramago's short story *A cadeira* (The chair), first published in the 1978's book *Objeto Quase* (Object Almost), is a prose of high aesthetic value. For this, the paper analyzes *A cadeira* according to some literary theories: the dialectical materialism of Lucien Goldmann, the Russian formalism of V. Chkloski, the theory of strata by Romain Ingarten and the concepts of structuralist theorist Gérard Genette.

**Keywords:** José Saramago; *A cadeira*; literary value

## INTRODUÇÃO

Ao conceder o Prêmio Nobel de 1998 a José Saramago, a Academia Sueca destacou “a arte romanesca multifacetada e obstinadamente criada por Saramago, confere-lhe um alto estatuto<sup>1</sup>”. No texto-justificativa da escolha do autor português como laureado, citam-se vários de seus romances – como *Memorial do Convento* (1982), que o tornou célebre, pavimentando um caminho que conciliou elogios críticos e preferência do público. Como consequência dessa notável atuação como escritor de romances, as análises a respeito da obra de Saramago concentram-se em livros pertencentes a este gênero, deixando à margem as incursões no conto, a maior parte delas reunida em *Objecto Quase* (1978).

Nos contos dessa coletânea, predomina uma atmosfera “conjunta de maravilhoso que muitas vezes se constrói a partir de uma fissuração insólita, ou desmesurada, do mais banal cotidiano ou do acontecimento mais efectivamente demonstrável” (SEIXO, 1987, p. 26). Exemplo disso é “A cadeira”, no qual um narrador irônico relata com detalhes e digressões a queda de uma singela cadeira – cuja madeira foi carcomida pela ação de caruncho – na qual está sentado um velho. O texto, que na edição brasileira soma 19 páginas, constitui-se somente dessa cena, a “autópsia de uma queda” (SILVEIRA, 2012), uma alegoria na qual o apodrecimento do móvel simboliza a deterioração da ditadura salazarista em Portugal.

O conto remete a um fato ocorrido em 1968, quando o ditador António de Oliveira Salazar sofreu uma queda accidental de uma cadeira de lona, bateu a cabeça no chão e sofreu, dias depois, uma trombose cerebral. O episódio resultou no afastamento de Salazar do governo e em sua morte após dois anos, além de ter desencadado um processo que culminou com a Revolução dos Cravos, que em 1974 derrubou a ditadura<sup>2</sup>.

Nesse artigo me proponho a realizar um exercício de crítica textual: analisar “A cadeira” em busca de que constituiria seu indiscutível valor literário. Para isso, recorrerei a

---

<sup>1</sup> [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1998/press-po.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/press-po.html)

<sup>2</sup> Por esse aspecto, “A cadeira” pode exemplificar a ideia principal do ensaio “Teses sobre o conto” de Ricardo Piglia (1994, p. 80), na qual o teórico argentino sistematiza há sempre duas histórias num conto bem-sucedido: uma visível e uma secreta. A aparentemente mísera cena retratada por Saramago é a história visível, o que poderia fazer do texto um conto sem enredo, já que não há ações que se encadeiam umas às outras levando a um clímax e resolução. Assim, a queda de Salazar seria a história secreta.

representativas correntes teóricas do século 20: o materialismo dialético, representado por Lucien Goldmann; o formalismo russo, através de Viktor Chklovski, a fenomenologia, com a teoria dos estratos de Roman Ingarten; o estruturalismo, na visão de Gérard Genette; além de considerações de Gerard Prince e Walter Benjamin.

## A INFLUÊNCIA DA VIDA SOCIAL NA CRIAÇÃO

Começemos com um teórico, ao abordar a literatura, prioriza o fator histórico-social: Lucien Goldmann. O filósofo e sociólogo marxista abre o ensaio *Materialismo dialético e história da literatura* estabelecendo um postulado fundamental do materialismo dialético: admitir a influência da vida social sobre a criação literária. O ensaio de Goldmann se divide em seis pequenas partes, que servem mais para desfazer o que autor chama de “mal-entendidos” sobre o materialismo dialético e estabelecer postulados nos quais a discussão deve se apoiar.

Um desses postulados, talvez o mais fundamental, afirma que a obra literária é sempre a expressão de uma visão de mundo – “um ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade” (GOLDMANN, 1990, p. 73). Porém, segundo o teórico francês, uma visão de mundo não se compõe de fatos individuais, mas de fatos sociais, sendo assim o “sistema de pensamento que, em certas condições, se impõe a um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais” (GOLDMANN, 1990, p. 73).

Goldmann também define dois tipos de artistas: o criador arregimentado e o livre-atirador. O arregimentado seria mais comum em épocas de grande entusiasmo coletivo, “quando existe “uma unidade orgânica e viva entre o organismo e as classes sociais que ele representa” (GOLDMANN, 1990, p. 81). Nas épocas de estagnação ou recuo, “quando o organismo se torna em certa medida uma organização burocrática e autônoma, quando suas relações com a classe social não se efetuam senão através de todo um conjunto de complexas mediações”, é o escritor independente ou livre-atirador que pode encontrar o caminho do pensamento coletivo.

Aplicando esses postulados ao conto e ao escritor em questão, evidencia-se: a) quando José Saramago escreveu “A cadeira”, Portugal passava por uma fase de estagnação ou recuo; b) o escritor, por sua obra e sua história de vida, representava a visão de mundo

de um grupo de homens – os intelectuais de esquerda – que se encontram em situações econômica e social análogas.

Tendo vivido os seus anos de formação sob o salazarismo – que durou entre 1926 e 1974 – e tendo passado parte considerável da vida adulta ainda sob esse regime, José Saramago expressou nos seguintes moldes a sua opinião sobre Salazar: “Melífluo e monacal, como era seu estilo, Salazar, o ditador que governou este pobre país durante mais de quarenta anos” (2006, p. 36). Pode-se dizer que o narrador de “A cadeira” é da mesma posição, demonstrando-a ao falar do velho que está caindo da cadeira – “há muitas e também diversas razões, e antigas elas são, para duvidar de sua humanidade” (SARAMAGO, 1994, p. 21) e não escondendo o sentimento de vingança:

Este velho não está morto. Desmaiou apenas, e nós podemos sentar-nos no chão, de pernas cruzadas, sem nenhuma pressa, porque um segundo é um século, e antes que aí cheguem os médicos e os maqueiros, e as hienas de calça de lista, chorando, uma eternidade se passará. (SARAMAGO, 1994, p. 26)

Porém não é por José Saramago ser um artista independente ou por ele simbolizar os intelectuais contrários à ditadura que “A cadeira” alcança excelência como obra de arte. Como ressalta Goldmann (1990, p. 81): “o artista não copia a realidade nem ensina verdades. Ele cria seres e coisas que constituem um universo mais ou menos vasto e unificado”. Se esse universo for vasto e unificado, tiver coerência e lógica interna e ser visto de uma perspectiva que não seja primeira e intencionalmente de ensinar e fazer propaganda, então a obra terá valor não só histórico e/o social, mas também estético, e “o valor estético permanece sempre o critério fundamental, tanto para a significação objetiva da obra estudada, quanto para o valor dos testemunhos conscientes do escritor” (GOLDMANN, 1990, p. 77).

## SINGULARIZAÇÃO DO OBJETO

Ao falar de valor estético na literatura, é obrigatório remeter aos formalistas russos. Os críticos formalistas foram os primeiros, por volta de 1917, a definir o que era “literários”. De acordo com o formalismo, “a literatura não era mais uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem (EAGLETON,

2003, p. 3)”. Os princípios formalistas estabeleciam a literatura como um sistema em que a significação se produzia dentro do próprio sistema. Dentro dessa corrente de pensamento, a arte não é mais apenas representação, mas antes revelação. Essa revelação se dá através da singularização do objeto.

Num texto basilar – *A arte como procedimento* –, Viktor Chklovski, (1970, p. 45) assevera que a singularização liberta o objeto do “automatismo perceptivo”, ou seja, da apreensão do mundo a que estamos acostumados. E essa singularização libertadora e reveladora ocorre através de procedimentos linguísticos que se diferenciem do uso cotidiano e termina por causar nos sujeitos da recepção um estranhamento:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração (CHKLOSKI, 1970, p. 54).

Chkloski (1970, p. 45) afirma ainda que “em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios”. A partir dessas considerações, cabe a questão: o que provoca o estranhamento e o conseqüente valor literário em “A cadeira”?

Neste ponto, convém lembrar a teoria dos estratos que o fenomenólogo Roman Ingarden apresenta em *A obra de arte literária*<sup>3</sup>. Os estratos são quatro: o das formações fônico-linguísticas; o das unidades de significação (palavras e frases); o das objetividades apresentadas; e o dos aspectos esquematizados. Da leitura do livro conclui-se que o primeiro estrato é essencial na constituição da segundo e assim por diante. As objetividades apresentadas na obra literária, por exemplo, são “pura e derivadamente intencionais projetadas por unidades de significação” (INGARDEN, 1965, p. 239).

Ingarden dá grande importância ao extrato das objetividades apresentadas, pois “em qualquer caso as objetividades são aquilo que o leitor vê em primeiro lugar na simples leitura da obra ao seguir as intenções de significação do texto. Geralmente não vai além dela e dos seus destinos”.

---

<sup>3</sup> Discípulo de Edmund Husserl, de quem foi aluno, Ingarden aplica a fenomenologia à literatura. Apesar de, como explica Terry Eagleton (2003, p. 83), “para a crítica fenomenológica, a linguagem de uma obra literária pouco mais é do que uma ‘expressão’ de seus significados internos”, a teoria dos estratos reconhece a importância para a linguagem.

Por esta perspectiva, em “A cadeira” José Saramago faz um trabalho exemplar com as unidades de significação (palavras e frases) e dessa maneira consegue ressaltar as objetividades apresentadas e, conseqüentemente, os aspectos esquematizados, ou o grande tema do conto.

Para efeito de demonstração da afirmação acima, observe-se o seguinte trecho:

Está portanto garantida a **impunidade** por **emudecimento** da **vítima** e por **inadvertência** dos investigadores, que só pro forma e rotina virão verificar, quando a cadeira acabar de **cair** e a **queda** por enquanto ainda não **fatal** estiver consumada, se a perna ou pé foi **malevolamente** cortado e **criminosamente** também. **Humilhar-se-á** quem tal verificação fizer, pois não é menos **humilhante** usar **pistola** no sovaco e ter um toco de madeira **carunchosa** na mão, **esfarelando-o** debaixo da unha que para isso nem precisaria de ser tão grossa. E depois **arredar** com o pé a cadeira **partida**, sem ao menos **irritação**, e deixar **cair**, também **cair**, o pé **inútil**, agora que acabou o tempo da sua utilidade, que precisamente é a de se ter **partido** (SARAMAGO, 1994, p. 18).

As palavras destacadas com negrito estão relacionadas ao conceito de ditadura (impunidade, emudecimento, vítima, malevolamente, criminosamente, humilhar, humilhante, pistola, irritação) e ao momento da ditadura salazarista (inadvertência, cair, queda, fatal, carunchosa, esfarelando, arredar, partida, cair, inútil, partido).

Assim é composto todo o texto do conto, o que, por certo, contribui para o seu êxito. Então se pode afirmar que se trata de um indicativo do valor literário de *A cadeira*.

Porém, se Roman Ingarden ajuda na investigação, ele não a elucida. A teoria dos estratos contribui para valorar o texto de Saramago como obra literária, mas de modo acessório. A chave mestra para a compreensão do valor estético de *A cadeira* está em estudar a ordem temporal do conto, ou seja, em confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na estória.

## CÂMERA LENTA

O estruturalista Gérard Genette (1970, p. 30) chama "narrativa" a camada verbal que assume a textualização da história. Ele enumera cinco figuras que compõem a narrativa: ordem, duração, frequência, modo e voz. Na figura da duração, propõe quatro movimentos ou ritmos narrativos: sumário, elipse, cena e pausa descritiva.

O sumário é um resumo dos acontecimentos diegéticos, que serve para acelerar o ritmo da narração e preparam as elipses – omissão narrativa sobre acontecimentos diegéticos. A cena, geralmente dialogada, aproxima o leitor da ação ao desacelerar o ritmo da narração, aproximando-a do tempo dos acontecimentos diegéticos. A pausa contém descrição detalhada.

O que se mostra formidável em *A cadeira* é que o conto escapa a esses movimentos narrativos propostos por Genette.

O movimento que mais se aproxima é a pausa descritiva, empregada quando o tempo da narrativa é maior do que o tempo da história. Na pausa descritiva, o tempo da história está praticamente congelado. No conto de Saramago, o tempo da narrativa é sem dúvida maior que o tempo da história, mas o tempo da história não está congelado, afinal “caindo assim a cadeira, sem dúvida, cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos” (SARAMAGO, 1994, p. 16).

A ação do conto se passa em câmera a lenta, um recurso cinematográfico em que os movimentos e ações em quadro são vistos numa duração maior do que a normal, dando a sensação de que o próprio tempo está passando mais devagar. E é, sobretudo, essa brilhante manipulação temporal que provoca o estranhamento em *A cadeira*.

A estratégia usada por Saramago em *A cadeira* é descrita no verbete sobre tempo do Dictionary of Narratology de Gerald Prince (1987, p 65.): “A rate of narrative SPEED, ELLIPSIS, SUMMARY, SCENE, STRETCH, and PAUSE are the five major tempos in narrative.”

Como se nota, Prince – que cita Genette como uma de suas fontes – define cinco e não quatro categorias temporais. A quinta categoria, que fugiria das quatro proposta por Genette, é o STRETCH, denominação que Prince atribui a Seymour Chatman no livro *Story and discourse : narrative structure in fiction and film*.

O STRETCH é justamente a aplicação da câmera lenta à literatura. Carlos Reis (2001, p. 61) também fala do assunto: “Quando na narrativa literária se observa uma velocidade em extensão, porque, ao contrário do sumário, o tempo do discurso é mais longo do que o da história, institui-se no relato uma velocidade homóloga á que no cinema é traduzida pelo *ralenti*”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Palavra francesa para câmera lenta.

Para elucidar ainda mais a proeza de Saramago em “A cadeira”, deve-se lembrar de Patrick Charaudeau, quando no seu *Dicionário de análise do discurso*. (2004, p. 342), ele resume a opinião de vários teóricos de que, para haver narrativa:

[...] é preciso a representação de uma sucessão temporal de ações; em seguida, que uma transformação mais ou menos importante de certas propriedades iniciais dos actantes seja bem-sucedida ou fracassada, enfim, é preciso que uma elaboração da intriga estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e de eventos no tempo.

Ora, Saramago faz isso perfeição em “A cadeira” ao aplicar o conceito cinematográfico de câmera lenta à literatura.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* fala da câmera lenta no cinema:

[...] com o *ralenti* o movimento adquire novas dimensões. Uma ampliação não tem por única função tornar mais claro o que "sem isso" teria permanecido confuso, o mais importante sendo a revelação de estruturas de matéria inteiramente novas. Assim, também o *ralenti* não revela apenas motivos conhecidos em movimento, antes descobrindo nestes movimentos conhecidos outros, desconhecidos.

Ao manipular o tempo de queda da cadeira, Saramago recorta uma cena de cinco, ou no máximo dez segundos – e que poderia ser descrita com uma frase –, e a estende por várias páginas, dando-lhe as “novas dimensões” de que fala Benjamin.

E, para estender a cena, Saramago recheia o conto de digressões e aproxima a linguagem da eloquência oral portuguesa, tirando inclusive muitas marcas de pontuação. Para finalizar, vale lembrar que este é o propriamente o estilo pelo qual escritor viria a ser conhecido em seus romances.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Saramago foi um notável, muitas vezes genial, romancista. Foram, sobretudo, seus romances levaram a Academia Sueca a lhe conceder o Prêmio Nobel de 1998. Esse artigo foi na contramão de privilegiar a obra romanesca de Saramago ao analisar um texto representativo de sua produção como contista, “A cadeira”, da coletânea *Objecto Quase* (1978). Realizou-se um exercício de crítica literária, analisando o conto tomando como base

correntes teóricas marcantes do século 20: o materialismo dialético, o formalismo russo, a fenomenologia e o estruturalismo. Constatou-se, então, o valor literário do conto de Saramago, uma escancarada alegoria do final da ditadura portuguesa, narrada com maestria técnica, transformando um evento singelo e duraria alguns segundos num fato significativo e que estende ao longo de quase vinte páginas

## REFERÊNCIAS

- CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Coleção Veja Universidade, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: FCG, 1965.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o Conto” In: **O Laboratório do Escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- "Prémio Nobel da Literatura 1998 - Comunicado à imprensa". Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. 30 Jun 2018. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1998/press-po.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/press-po.html)>
- PRINCE, Gerald. **A dictionary of narratology**. Lincoln: Univ. of Nebraska, 1987.
- REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2011.
- SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, José. **El nombre y la cosa**. Monterrey: FCE, ITESM, 2006. SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre Jose Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. **Exercícios de Caligrafia Literária: Saramago Quase**. Curitiba, Editora CRV, 2012.