

UM AUTOMÓVEL CHAMADO DITADOR: “EMBARGO”, DE SARAMAGO

A CAR NAMED DICTATOR: “EMBARGO”, BY SARAMAGO

Caio Gagliardi^{1*}

RESUMO

Este ensaio é uma análise do conto “Embargo”, de José Saramago, publicado em *Objecto Quase* (1978), a partir de sete etapas curtas: 1. seu contexto histórico; 2. a noção de “sociedade do espetáculo”; 3. o laboratório para o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995); 4. a noção de “narrativa oblíqua”; 5. a noção de “escrita engenhosa”, a partir do cotejo de seu arremate com o datiloescrito acrescido das emendas do autor; 6. o *humorismo* pirandelliano; 7. e, por fim, a crítica à sociedade de consumo em analogia com um cartum de Quino.

Palavras-chave: “Embargo”, José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

ABSTRACT

This essay is an analysis of the short story “Embargo,” by José Saramago, published in *Objecto Quase* (1978). It is organized into seven short sections: 1. historical context; 2. the notion of “Society of Spectacle”; 3. laboratory for the novel *Blindness* (1995); 4. the notion of “oblique narrative”; 5. the notion of “ingenious writing,” based on the comparison of final revisions with comments in the marked-up manuscript; 6. Pirandellian humor; 7. and, finally, the critique of consumer society through the analogy of a cartoon by Quino.

Keywords: “Embargo,” José Saramago, *Blindness*

1 * CAIO GAGLIARDI é professor Livre-Docente pela Universidade de São Paulo na área de Literatura Portuguesa (USP). É coordenador do grupo de pesquisa Estudos Pessoanos (USP) e membro do Projeto ESTRANHAR PESSOA da Universidade Nova de Lisboa. Realizou três pesquisas de pós-doutorado: Università degli Studi di Roma La Sapienza (2014 e 2019) e no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP- 2008). Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP.



Este é o resumo perfeito do mundo nos dias que vivemos, um automóvel chamado Ditador, claro sinal dos tempos e dos gostos.

José Saramago,

O ano da morte de Ricardo Reis.

I. Pano de fundo

Vinte anos depois da publicação de *Objecto Quase* (1978), no conhecido “Discurso de Estocolmo”, proferido em 10-12-1998, durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, Saramago afirmou que “A mesma esquizofrênica humanidade, capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste, indiferente, à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante.”² A preocupação com os disparates e as desproporções das aspirações humanas, que geram enormes avanços tecnológicos em contraste com os recuos nas condições de vida dos mais pobres, é uma constante da ética saramaguiana. Daí ser o tema da cegueira, entendida num contexto de miopia generalizada com relação ao semelhante e a si próprio, tão relevante na leitura crítica que o autor realiza das relações humanas na modernidade.

Um símbolo constante das desmesuradas aspirações humanas – ou da cegueira, simplesmente – na obra de Saramago, é o automóvel. Não sabemos qual é a marca do veículo que, em certo sentido, protagoniza o conto “Embargo”, texto que ocupa o centro de interesse desta análise. Mas, se considerarmos a sua “personalidade”, digamos, impositiva, bem poderia ser “Ditador”. É Ricardo Reis, num romance, como sabemos, publicado seis anos depois de *Objecto quase*, enquanto lê os anúncios dos “dessaingrados jornais de Lisboa” (SARAMAGO, 1998, p. 123), quem conclui, conforme a epígrafe deste ensaio, que um automóvel chamado Ditador é um melancólico sinal dos tempos. Saramago sinalizava, com esse breve comentário, para um novo tipo de despotismo, o totalitarismo de consumo.

Cumpramos lembrar que “Embargo”, um dos seis contos de *Objecto quase*, foi escrito pouco depois da Revolução dos Cravos (25/04/1974), no mesmo ano da retirada das tropas portuguesas de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, isto é, do fim da ditadura salazarista e da guerra colonial. Com o fim da guerra do Vietnã, a corrida armamentista e a corrida espacial, os anos setenta são um período de transformações estruturais não apenas em Portugal. O domínio árabe sobre o ouro negro coloca na corda bamba a economia global. Seus desertos contêm cerca de 60% das reservas petrolíferas do planeta. É daí que vêm mais de 2/3 do petróleo consumido pela Europa. Esse fornecimento passa a ser condicionado pelo apoio político a partir de 1967, quando, numa investida relâmpago que resultou em 18.000 mortos e 350.000 refugiados do lado árabe, Israel ocupa Jerusalém, Sinai, Cisjordânia, a Faixa de Gaza e as Colinas de Golã. Como

² Disponível em <https://www.josesaramago.org/discurso-pronunciado-por-jose-saramago-no-dia-10-de-dezembro-de-1998-no-banquete-premio-nobel/>

resposta à chamada Guerra dos Seis Dias, os barões do petróleo passam a ditar as regras do jogo econômico através do embargo ao fornecimento de petróleo a países como Alemanha (que paga reparações aos judeus e permite que os norte-americanos estacionem seus tanques em seu território), Holanda (que passa a receber refugiados judeus vindos da Rússia) e Portugal (que, por ocupar uma posição geoestratégica na Europa, serve de base para que os EUA descarreguem seus armamentos com destino a Israel).

Esse é um contexto evocado não apenas pelo título do conto, mas em três momentos relativamente próximos entre si na narrativa: 1. “Este estúpido embargo. O pânico, as horas de espera, em filas de dezenas e dezenas de carros. Diz-se que a indústria irá sofrer as consequências.” (SARAMAGO, 1998, p. 35) 2. “O jornal não prometia nada de bom. O embargo mantinha-se. Um Natal escuro e frio, dizia um dos títulos.” (SARAMAGO, 1998, p. 36) 3. “Ligou a rádio e apanhou um noticiário. Notícias cada vez piores. Estes árabes. Este estúpido embargo.” (SARAMAGO, 1998, p. 36)

O conto dramatiza a dependência que desenvolvemos em relação aos recursos energéticos e à boa disposição para seu fornecimento. E se um dia deixássemos de ser abastecidos? O que aconteceria? Essa não é uma suposição do autor, uma vez que, como vemos, isso de fato sucedeu. Mas se trata de uma situação que desencadeia um procedimento típico de Saramago, que consiste justamente em explorar as reações humanas, estudadas desde a esfera individual até a social e a política, em situações-limite. E se uma determinada mulher tivesse a capacidade de ver o interior das pessoas? E se os cruzados não tivessem ajudado os portugueses a retomar Lisboa dos muçulmanos? E se Ricardo Reis voltasse do Brasil a Lisboa, em 1935, e assistisse às arbitrariedades do salazarismo? E se um de nós descobrisse que há um sócia seu? E se a morte entrasse em greve e depois passasse a enviar cartas, com uma semana de antecedência, avisando aos que iriam morrer? E se depois de 2/3 da população terem votado em branco, os políticos entregassem a cidade à própria sorte? E se a Península Ibérica se destacasse do resto da Europa? E se um dia cegássemos?

A ficção, em Saramago, não é assim o contrário da verdade, mas um caminho privilegiado para compreendê-la.

II. “Sociedade do espetáculo”

O olhar, e concomitantemente a cegueira, são um tema central no conto, “Embargo”. Já na primeira cena, um casal é surpreendido pelo “olho esquadrado da madrugada que entrava, lívido, cortado em cruz” (SARAMAGO, 1998, p. 33). Esse olhar assustador e fúnebre é retomado logo em seguida: “O olho cinzento da vidraça foi-se azulando aos poucos, fitando fixo as duas cabeças pousadas na cama...” (SARAMAGO, 1998, p. 33). Em contrapartida, abrigado em seu cobertor quente, o marido prefere a venda, isto é, “cobrir a cara com o lençol” (SARAMAGO, 1998, p. 33). É um contraste marcante no conto, este que se propõe entre um

olhar misterioso, que como uma presença espectral observa a personagem, e a sua vocação deste para a cegueira, que o leva, com uma forte carga simbólica na narrativa, a “beijar os olhos fechados” (SARAMAGO, 1998, p. 34) de sua mulher.

Enquanto as inusitadas reações do automóvel pressentidas pelo protagonista vão dando mostras de que algo de extraordinário está a se passar, este apenas acha tudo muito “curioso” e conclui ingenuamente que “o carro estava ótimo” ou que “o dia começava bem” (SARAMAGO, 1998, p. 35). A personagem se compraz em aventar explicações supostamente lógicas para o inusitado, ao passo que o leitor, situado um passo à sua frente, é justamente desestimulado a enveredar por esse caminho, sendo pelo contrário levado a ler criticamente a alienação do protagonista e a considerar o extraordinário como um acordo tácito proposto pelo narrador.

Contudo, a partir do momento em que absurdamente o condutor se vê preso ao automóvel, o conto adquire mais claramente tonalidades kafkianas. Assim como Gregor Samsa, que acorda transformado num horrível inseto e, logo em seguida, se preocupa com o que seus familiares pensarão ao vê-lo daquele modo ou ainda com a possibilidade de chegar atrasado ao trabalho, a personagem principal de “Embargo” se incomoda ao imaginar o que o seu patrão pensaria se o visse ali dentro, prisioneiro dentro do automóvel. O que estaria acontecendo? É então que ele se olha no retrovisor procurando alguma diferença em seu rosto, mas nada encontra senão aflição. O tema do olhar ganha a partir daí um lugar de evidência na narrativa. Em seguida observa estranhamente “uma rapariguinha a espreitá-lo”. A mãe da menina lhe traz um casaco, que ela veste “sem deixar de olhar” o condutor, que volta a “olhar o espelho”, concluindo que a solução para se libertar do veículo seria talvez a de deslizar para fora da sua gabardina, mas não ali, porque “havia pessoas a olhar” (SARAMAGO, 1998, p. 40).

Há sempre, afinal, pessoas olhando. O conto se vale dessa sensação tão presente em nossos tempos, de que estamos constantemente sendo observados. Esse fenômeno é intensificado quando, ao aventar a possibilidade de chamar a polícia, o protagonista reflete, pela voz do narrador: “Juntar-se-ia gente, tudo a olhar (...) E viriam os jornalistas, fotógrafos, e ele seria mostrado metido no seu carro em todos os jornais do dia seguinte, cheio de vergonha como um animal tosquiado, à chuva.” (SARAMAGO, 1998, p. 41)

A necessidade do acúmulo cotidiano de imagens, típico do estado de mercantilização em que nos encontramos, é um traço importante daquilo que o pensador marxista Guy Debord definiu – aliás, pouco antes de Saramago escrever “Embargo” – como “sociedade do espetáculo”. A formulação de uma teoria crítica a respeito da intensa espetacularização da vida, no final dos anos sessenta, diz respeito, não às imagens em si, mas ao modo como as relações humanas passaram a se pautar por elas, pela irrealidade em que as imagens consistem. Com o carro estacionado numa ruela deserta, em meio a gemidos e pavor, o motorista tenta a todo custo arrancar-se do assento, enquanto, indiferente à sua aflição,

na curva do caminho, apareceu um homem pedalando numa bicicleta, coberto com uma grande folha de plástico preto, por onde a chuva escorria como sobre a pele de uma foca. O homem que pedalava olhou curiosamente para dentro do carro e seguiu, talvez decepcionado ou intrigado por ver um homem sozinho, e não o casal que de longe parecera. (SARAMAGO, 1998, p. 41)

A ausência do espetáculo é decepcionante, a ponto de isso nos tornar negligentes com o drama alheio. Só o espetáculo nos salva do desinteresse, só ele é capaz de nos espantar, embora seja ele mesmo o causador de nossa passividade e omissão. O espetáculo está, assim, profundamente associado à alienação e à crise do espírito revolucionário. Considerando que a concepção dessa teoria é anterior à internet, ela antecipa bem a virtualidade de nossas atuais relações. Se Debord não poderia sequer imaginar que as pessoas não apenas deixariam de temer as câmeras vigiando as suas vidas, como fariam de tudo para ter a própria imagem veiculada por elas, independentemente do motivo, tal como se assiste, hoje, em *reality shows* ou nas redes sociais, sua teoria o pressentiu. Na verdade, a sociedade do espetáculo só se fortaleceu. E é por temer os seus efeitos expositivos devastadores que o personagem do conto de Saramago desiste de clamar por ajuda. Ele pagaria um preço muito alto por isso. E paradoxalmente, essa consciência da espetacularização da vida potencializa, no protagonista em desespero, a sensação de estar completamente só.

III. Ensaio do *Ensaio*

“Embargo” é, em certa medida, um laboratório para outro texto apocalíptico do autor, talvez o maior que já tenha escrito, o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Há muitos indícios dessa antecipação, alguns deles pontuais, outros de caráter estrutural. É preciso certa disciplina para não transformar o cotejo entre os textos numa obsessão.

A cena inicial do conto é marcante em imagens. Uma delas, relacionada ao que mais adiante identificaremos como “narrativa oblíqua”, é a que descreve as “duas cabeças pousadas na cama, como restos esquecidos...” (SARAMAGO, 1998, p. 33). Uma das cenas mais tocantes, entre as muitas que merecem destaque no *Ensaio*, é aquela em que a mulher do médico assiste calada ao marido se deitar com a rapariga de óculos escuros. Não é o momento de analisá-la, mas se nos referimos a ela é porque após revelar ao marido e à bela jovem cega, ainda deitados, numa sensível conversa ao pé do ouvido, que estava a vê-los, a mulher do médico “contemplou por um instante as duas cabeças cegas, pousadas lado a lado no travesseiro encardido, as caras sujas, os cabelos emaranhados, só os olhos resplandecendo inutilmente.” (SARAMAGO, 1997, p. 172)

Esse tipo de convergência está longe de ser casual entre as narrativas. Lembremos que a cena inicial do romance é justamente aquela que permeia praticamente todo o conto: “O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse.” (SARAMAGO, 1997, p. 11) Os carros aguardam tensos o sinal verde, situação

esta dramatizada pelo narrador por sua comparação com o cavalo, “como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibatada” (SARAMAGO, 1997, p. 11), tal como também se encontra ao longo do conto. Finalmente, o sinal abre, os carros arrancam, com exceção de um. Então o narrador, muito à maneira de outro procedimento narrativo de “Embargo”, lista causas possíveis para o carro estar ali empacado. Ele aventa justificativas racionais para um acontecimento, como logo se verá, inexplicável:

O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria no sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito elétrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. (SARAMAGO, 1997, p. 11)

O final dessa cena inicial do *Ensaio* remete-nos diretamente ao conto. Mesmo que consideremos que ficar sem gasolina não seja nenhuma novidade entre motoristas, o narrador parece se referir ironicamente àquele momento quando, vinte anos antes da escrita do romance, Portugal ficou sem gasolina. Um “caso” grave que lhe suscitou um conto, “Embargo”. Eis aqui, muito sugestivamente, uma autocitação de Saramago.

Os pedestres observam o espetáculo, “o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do para-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos” (SARAMAGO, 1997, p. 11-12). A cena é muito similar àquela na qual se descreve o protagonista do conto, em “desespero cego”, por estar ele, e não o veículo, preso, “imobilizado”, ferindo a testa contra o volante. É significativo que o primeiro caso de cegueira tenha se dado justamente dentro de um automóvel. Quando um dos pedestres consegue abrir a porta do veículo, ouve do motorista: “Estou cego.” (SARAMAGO, 1997, p. 12)

Portanto, aquilo que no conto é um fenômeno individual, embora representativo de um acontecimento de maior amplitude – isto é, o enigmático confinamento de um homem em seu veículo – no romance já se apresenta como um mal coletivo e insondável, a cegueira branca.

Façamos, agora, o procedimento inverso: em vez de partir do romance, partamos do conto, deste que é um pequeno trecho de seu mais longo parágrafo:

Feriu-se na testa e na mão esquerda, e a dor causou-lhe uma vertigem que se prolongou, enquanto uma súbita e irreprimível vontade de urinar se expandia, libertando interminável o líquido quente que vertia e escorria entre as pernas para o piso do carro. Quanto tudo isto sentiu, começou a chorar baixinho, num ganido, miseravelmente, e assim esteve até que um cão, vindo da chuva, veio ladrar-lhe, esquálido e sem convicção, à porta do carro. (SARAMAGO, 1998, p. 41-42)

Trata-se aqui de um resumo dos elementos que, com variantes, comporiam duas décadas depois o romance mais brutal de Saramago: ambas as narrativas apresentam como motivo propulsor do enredo um acontecimento misterioso, apesar das vãs tentativas de suas

personagens para justificarem racionalmente o que está a se passar. Elas se desenvolvem na esfera do inusitado ou do extraordinário, mas não propriamente do mágico ou do maravilhoso. Seu procedimento comum, como se a literatura operasse de modo análogo a um laboratório de psicologia experimental, está em submeter o ser humano a uma condição de privação extrema, e explorar as suas reações a partir dessa circunstância. Por esse prisma, tanto no conto quanto no romance, o confinamento, seja no carro, seja num antigo hospício, é um elemento-chave para a compreensão da natureza humana, sendo que em ambos os textos a condição de aprisionamento está associada a uma situação torturante. É visível que, assim como o antigo hospício rapidamente se torna um espaço escatológico, também o automóvel, à medida que o tempo passa, torna-se um espaço vertiginoso e nauseabundo, onde o seu condutor é obrigado a urinar, mais de uma vez, nas próprias calças. Em ambas as narrativas, a urina associa-se ao choro, como evidência física do desespero e da angústia extrema na qual de certo modo os cegos do romance e o motorista do conto se encontram.

No conto, eis que a chegada de um cão esquelético faz irromper o choro do protagonista – poderíamos chamá-lo, justamente, de “cão das lágrimas”, tal como o pequeno animal, fraco e imundo, que lambe as lágrimas da mulher do médico numa tocante cena do *Ensaio*. Também, se analisados num espectro mais largo, conto e romance, em que pese a sua diferença de extensão, são textos estruturados em torno da chuva. Ao se iniciar, cessar e voltar a cair, ela marca um compasso, fornece um andamento às narrativas.

Com “Embargo” estamos ainda nos anos setenta, no entanto, podemos aventar que naquele momento nascia, sem que Saramago pudesse se dar conta disso, a via de abertura para um de seus maiores romances.

IV. Narrativa oblíqua

Quem não se lembrará da cena de abertura de *The shining* (1980), de Stanley Kubrick? Um fusquinha amarelo sobe a serra em uma manhã ensolarada e fria, entre lagos cristalinos e gigantescas paredes rochosas com os picos cobertos de neve. A câmera passeia em um helicóptero que sobrevoa o carro ao som orquestrado de trombetas, inspiradas numa passagem do quinto movimento da *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz. Após uma rápida entrevista no hotel, Jack Torrance retorna, dessa vez com a esposa e o filho, para passarem o inverno isolados naquele estabelecimento fechado, enquanto ele deverá cuidar de sua manutenção básica e ao mesmo tempo desenvolver um projeto literário. O motivo da cena tinha tudo para compor uma atmosfera de alegria pequeno-burguesa, a tão sonhada fuga para o campo dos habitantes da cidade. Mas não. Subliminarmente, o que a cena nos oferece é o contrário disso: algo de terrível está para acontecer.

“Embargo” abre com a descrição do amanhecer frio e preguiçoso do protagonista inominado. Ele tem dificuldade de sair da cama, enquanto sua mulher permanece ali, aproveitando um

pouco mais o sono da manhã. Em seguida será a vez do primeiro cigarro enquanto se barbeia, o café, o cheiro fresco da água de colônia. A atmosfera líquida se deve à presença da transpiração condensada na vidraça da janela, do cortinado, do lençol, da metáfora “casulo morno” para descrever o quarto, da umidade do banheiro e mesmo do uso do verbo “escorregar” para deixar da cama. Mas assim como ocorre na abertura do filme, Saramago trabalha, desde a primeira frase do conto, com a ruptura dessa sensualidade: “Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado...” (SARAMAGO, 1998, p. 33). Esse sugestivo *incipit* é um exemplo da escrita engenhosa do autor: o olho da madrugada é “cortado em cruz” pela esquadria da janela. Ao invés de fechar as cortinas para impedir a entrada de luz, a personagem prefere “cobrir a cara com o lençol”. Enquanto isso “o olho cinzento da vidraça foi-se azulando aos poucos, fitando fixo as duas cabeças pousadas na cama como restos esquecidos...” (SARAMAGO, 1998, p. 33). Note-se como a metáfora “degolado”, da frase de abertura, no lugar de “interrompido”, por exemplo, se liga à metonímia das cabeças pousadas na cama e ao gesto de beijar os olhos fechados da esposa.

Esses indícios de que a rotina será quebrada revelam-nos uma narrativa oblíqua, estruturada de forma contrapontística. Entrevemos, segundo a sugestiva metáfora de Hemingway retomada por Ricardo Piglia, em *Formas breves*, a parte submersa de um gigantesco iceberg com apenas alguns metros fora da água. Se a descrição do amanhecer preguiçoso e frio não deixa de retratar o cotidiano do casal, é também a quebra disso que nos é narrada, insinuando-se algo de sombrio, e mesmo tétrico, na cena. Esse mau pressentimento, tão marcante também na abertura do filme de Kubrick, gera um inescapável efeito de suspense sobre o conto.

V. Escrita engenhosa

Quando pensamos na tessitura de um texto ou nos referimos à sua trama bem urdida, nos valem de metáforas relacionadas ao trabalho do tecelão ou mesmo da costureira, sem muitas vezes nos darmos conta de que a escrita é também, em grande parte, um trabalho da memória. Não uma linha reta que segue em frente, mas um movimento espiral – de espirais às vezes curtas, às vezes longas – que se desenvolve retomando o que foi dito anteriormente. A própria noção de texto deve muito a essas espirais mnemônicas, responsáveis por seu caráter de coesão, que conferem ao texto a aparência de coisa íntegra e orgânica. Por essa perspectiva, “Embargo” é uma narrativa primorosa.

Logo após o *incipit* do conto, assim que deixa o prédio para mais um dia de trabalho, o protagonista se depara no meio fio (“a berma do passeio”) com “um grande rato morto”. Essa imagem já bastaria para quebrar qualquer expectativa de equilíbrio pela força simbólica negativa que possui, não fosse ela completada ainda pela figura de “um garoto embuçado, de gorro, que cuspiu para cima do animal” (SARAMAGO, 1998, p. 34). O rato exerce nessa cena uma função narrativa similar àquela exercida pelo albatroz alvejado por um marinheiro, em

“The rime of ancient mariner”, de Samuel Taylor Coleridge, ou pela cobra, no poema, também narrativo, “The Snake”, de D. H. Lawrence, atingida sem motivo por um pedaço de pau. Embora neste caso o rato já estivesse morto, não sendo, portanto, alvo concreto da mesquinhez humana, tal como nesses poemas ingleses, a sua presença, tensificada pelo gesto do menino, é simbolicamente carregada de mau agouro.

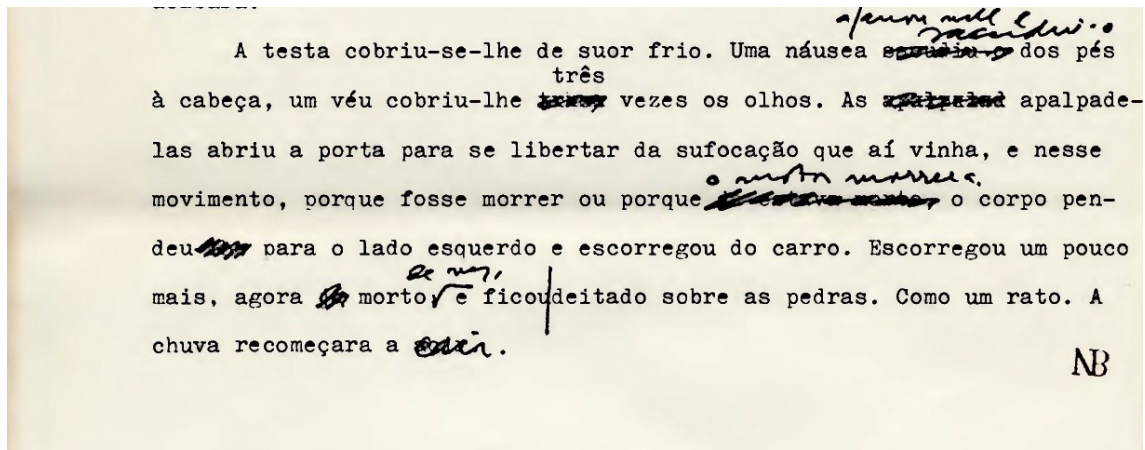
Já próximos ao final do conto, aflitos com o desespero do protagonista colado ao banco do carro, numa cena em que ele já não consegue sequer aguardar a esposa que voltara ao apartamento para fazer telefonemas em busca de ajuda, encontramos novamente uma breve referência ao roedor: “Quando a mulher tornou a descer, o automóvel já desaparecera e o rato escorregara da berma do passeio, enfim, e rolava na rua inclinada, arrastado pela água que corria dos algerozes” (SARAMAGO, 1998, p. 44). Nota-se, nessa passagem, o uso do mesmo verbo que fora utilizado para descrever, ainda na abertura da narrativa, o momento em que a personagem se levanta da cama: “Disse à mulher que não se levantasse, que aproveitasse um pouco mais da manhã, e escorregou para o ar frio...” (SARAMAGO, 1998, p. 33). A repetição do verbo “escorregar” em contextos diferentes sugere uma aproximação entre o rato e o protagonista do conto.

O mesmo expediente é adotado para descrever o deslocamento do carro pela cidade. Assim como o rato “rolava na rua inclinada”, no parágrafo seguinte “o automóvel rolava por outra estrada” (SARAMAGO, 1998, p. 44). Enquanto a personagem está viva, embora em apuros, já o sabemos, o rato está morto. Mas as reiteraões lexicais, por si mesmas, anunciam o desfecho do conto.

O arremate, entretanto, não é explícito. Após o motorista fugir da polícia e rodar a esmo noite adentro pelos arrabaldes da cidade, numa *waste land* que remete a um espaço fora do tempo, “em qualquer parte, numa estrada arruinada, onde a água da chuva se juntava em charcos arripiados à superfície”, com “serras e um céu espantosamente baixo” (SARAMAGO, 1998, p. 45), a gasolina finalmente acaba, e num ermo qualquer, o coto apenas informa que “seu corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro” (SARAMAGO, 1998, p. 46). Novamente nos deparamos com o uso do verbo “escorregar”, anunciando simbolicamente, pela própria reiteração, a morte do protagonista: “Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras” (SARAMAGO, 1998, p. 46).

Se atentarmos para esse último parágrafo do conto, será significativo cotejar o texto datiloescrito acrescido das emendas do autor³ com a sua versão final, publicada em livro:

3 Disponível em http://purl.pt/13868/2/bn-acpc-n-n45-4_PDF/bn-acpc-n-n45-4_PDF_24-C-R0150/bn-acpc-n-n45-4_0000_1-14v_t24-C-R0150.pdf



A testa cobriu-se-lhe de suor frio. Uma náusea *agarrou nele e sacudiu-o* [sacudiu-o] dos pés à cabeça, um véu cobriu-lhe [por] três vezes os olhos. Às apalpadelas, abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha, e nesse movimento, porque fosse morrer ou porque *o motor morrera* [já estava morto], o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, *agora [já] morto [de suor,(?)]* e ficou deitado sobre as pedras. *Como um rato*. A chuva recomeçara a cair.⁴

Da versão emendada para a versão publicada, salta aos olhos a substituição da expressão “ou porque já estava morto” pela passagem “ou porque o motor morrera”, que reforça a relação umbilical entre o condutor e o veículo, isto é, do homem com o bem de consumo. Com a mesma intenção, na penúltima linha, o autor optou novamente por suprimir o termo “morto”. E, ainda, por suprimir a comparação, um tanto didática, “Como um rato”, e já evidenciada, tal como assinalamos, pela habilidosa recorrência dos verbos “escorregar” e “rolar”, numa espécie de radiografia que revela o fino trabalho de depuração textual na escrita de Saramago.

VI. Humorismo saramaguiano

O insólito vai matizando a conto. O automóvel não é apenas um bem material, mas o espaço de mais alta densidade psicológica da narrativa. Ele responde com um vigor atípico naquela manhã. Dada a ignição, o motor ronca com um “arfar profundo e impaciente”, com um “frêmito animal”, “um animal de cascos” (SARAMAGO, 1998, p. 35). Dizemos de determinado motor que ele tem tantos cavalos; aqui o cavalo é a própria metáfora do carro, “vibrante e tenso nas suas mãos” (SARAMAGO, 1998, p. 35). O veículo atinge 90 km numa rua estreita e passa, então, como se fosse realmente um animal com vontade própria, a ocupar filas em postos de combustível, mesmo já estando com o tanque abastecido. Significativamente, o sujeito dos períodos passa a ser “o carro”.

⁴ Nesta transcrição, considereei a versão final do conto, publicada em *Objecto Quase* (1978). Desconsidereei as emendas por erro de datilografia. Os novos termos e expressões estão em itálico e o que foi substituído, entre chaves.

O que seria isso? Um erro de cálculo ao pressionar o pedal do acelerador? Uma habilidade extraordinária para conduzir? A gasolina, que estaria com uma octanagem muito elevada? Uma avaria na caixa de câmbio? Ou seria ele que estava doente? A personagem busca uma causa racional para o que está a se passar, e, ao mesmo tempo, procura se tranquilizar com pseudoexplicações: “Questão de boa disposição, esta agilidade de reflexos hoje, talvez excepcional.” “O carro estava ótimo. Nunca se sentira tão bem ao conduzi-lo.” “O carro estava melhor do que nunca”. (SARAMAGO, 1998, p. 36-37) “O dia começava bem” (SARAMAGO, 1998, p. 35). Mas o que compreendemos, na realidade, é que o dia começara mal, muito mal. Ao contrário do narrador que tece comentários sobre o narrado (tão típico dos romances do autor), este não se intromete no que conta, pelo contrário, dá prioridade à cena, oferecendo ao leitor uma narrativa diluída, filtrada pela mente da personagem, como se não houvesse ninguém narrando. O narrador em terceira pessoa, ao focalizar internamente a personagem, participando ao leitor suas elucubrações e hesitações, situa-nos um passo à frente da própria personagem. Esta, pela repetição da expressão “curioso”, é débil em compreender os fenômenos que a enredam incomodamente e para cujos perigos não está preparada. Assim como a personagem, nós também buscamos essa explicação para o que sucede, mas sabemos que são vãs as tentativas de encontrá-la.

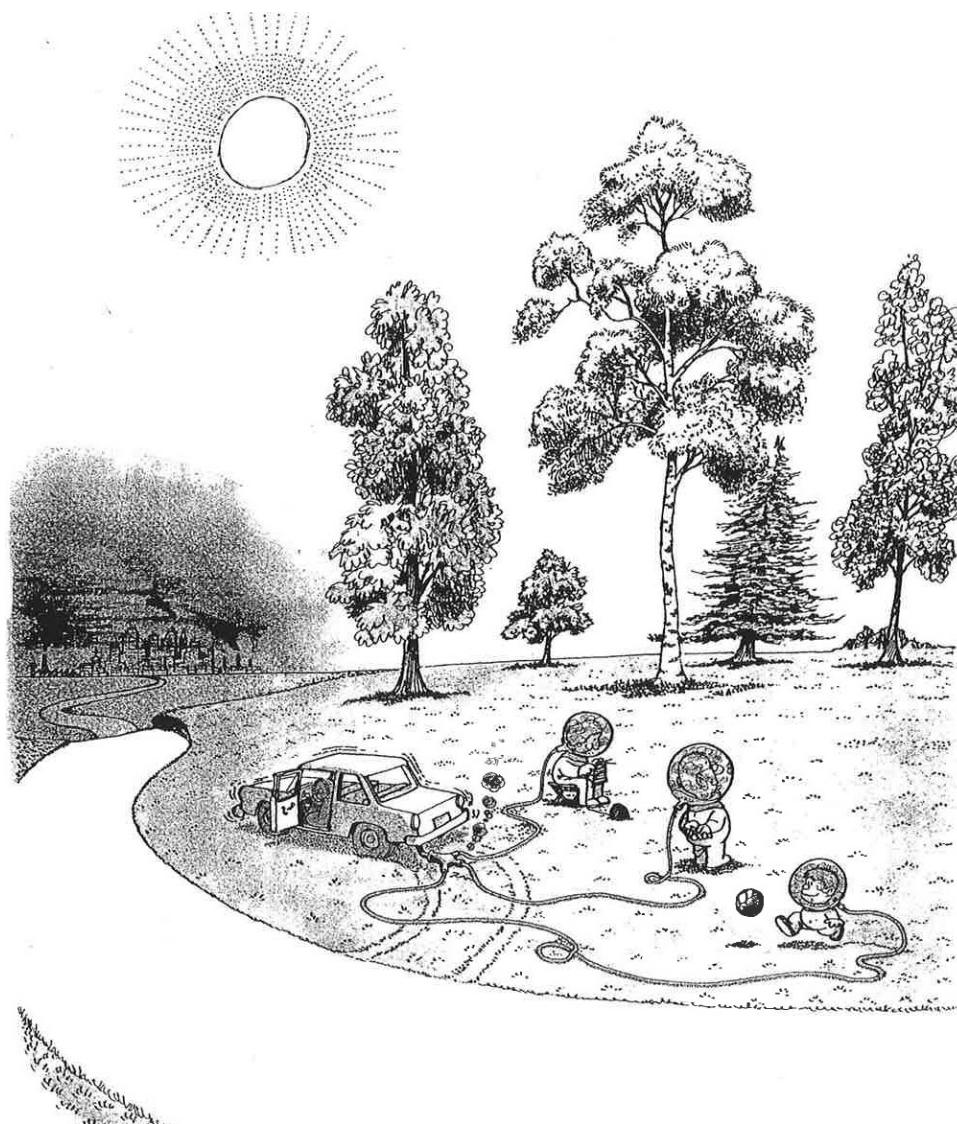
Qual é o efeito desse jogo sobre o leitor? Não é cômico, simplesmente, embora tenha algo de irrisório. É que há tensão demais para que possamos nos divertir e rir diante do absurdo que acontece. A carga dramática do conto torna-o ao mesmo tempo risível e trágico, cômico e melancólico. O tom patético da narrativa melhor se define por aquilo que Pirandello chamou de *umorismo*. O escritor italiano desenvolveu o conceito de humorismo em um longo ensaio com esse título. Em seu conto “A tragédia de um personagem” (1911), o narrador explica o seu velho hábito de, nas manhãs de domingo, reunir-se com as personagens de suas futuras narrativas. Frequentemente, esses bate-papos são uma tristeza, porque as personagens que se lhe apresentam são pessoas infelizes. Então o narrador pirandelliano se compadece delas, perguntando-se se é possível sentir compaixão por certas desventuras sem que elas ao mesmo tempo provoquem o riso. Ora, o conto “Embargo” não nos daria possivelmente uma resposta afirmativa a essa pergunta? Não se trata ali da desventura de uma personagem risível, que nos provoca compaixão, ao invés de riso?

Em seu ensaio, Pirandello explica que o cômico se restringe à mera “percepção do contrário”: eu observo uma pessoa passar por uma situação caricata ou vestir-se de modo espalhafatoso, e dou risada. Eu a julgo ridícula, por fazê-lo a uma distância segura, que me permite julgá-la. Mas ao olhar bem para ela, reparo que suas roupas são velhas e remendadas, e concluo que provavelmente ela não tem condições de se vestir melhor. Ainda que ela continue burlesca para mim, agora o meu sorriso é um meio sorriso, amarelado, porque não mais apenas percebo o contrário, mas sou capaz de sentir o contrário. Eu me aproximo dela e me identifico com aquela pessoa. Ao irrisório inicial, soma-se a solidariedade. Essa reação ocorre, frequentemente,

quando imediatamente depois de rirmos ao ver uma pessoa tropeçar, procuramos saber se ela está bem. É uma transição rápida, da mera percepção para o “sentimento do contrário”, do cômico para o dramático.

VII. Através de um cartum de Quino

Nosso modo motorizado de existência, que Saramago enxerga com esse mesmo humorismo melancólico (o humorismo pirandelliano), recebeu de Quino, talvez o maior historiador gráfico latino-americano, algumas leituras seminais. O cartum abaixo parece-me revelador quando colocado lado a lado com o conto “Embargo”.



QUINO. *Bien, Gracias. Y usted?* 14a. ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2006, p.13.

Uma cena que seria idílica: a mãe sentada num banquinho tricotando enquanto o filho brinca com a bola e o pai contempla a paisagem num gramado arborizado. O retrato de uma família feliz, não fosse, como uma mancha muito visível no quadro, a memória de seu lar, a cidade envolta em um halo de poluição. E, sobretudo, a presença do automóvel sobre o mesmo

gramado, perturbando a harmonia da cena. O motor está funcionando e ao escapamento estão ligadas três mangueiras que alimentam capacetes por onde as personagens respiram monóxido de carbono. Aqui, a tópica do *fugere urbem* revela-se inatingível: nós nos alimentamos do sonho de trocar a cidade pelo campo, imaginado como um lugar ideal, onde reinam a natureza e a tranquilidade, mas nessa mudança, não estamos realmente dispostos a abandonar nosso modo urbano de vida. Essa é uma mera mudança de cenário, não de vida. O cartum leva essa dependência ao extremo ao representar as personagens ligadas, como que por um cordão umbilical, ao automóvel, que está ali, bem ao alcance, como um grande cilindro de CO₂, (o gás de escape é composto ainda pela mistura fatal de monóxido de carbono, fuligem de carvão, enxofre e vapores combustíveis). A cena parodia ainda as imagens de astronautas na Lua, sondando um espaço tantas vezes sonhado pelo homem, mas ao mesmo tempo tão distante dele, em cuja atmosfera sequer somos capazes de respirar.

É exatamente com essa sensação de falta de ar que se termina a leitura de “Embargo”.

Referências

DEBORD, Guy. **La Société du spectacle**. Paris: Folio, 1996.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

KUBRICK, Stanley. **The shining**, 1980.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. **40 novelas de Luigi Pirandello**. Sel., pref. e trad. de Maurício Santana Dias, 2008.

_____. **Saggi**. A cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano: Mondadori, 1939.

QUINO. **Bien, Gracias. Y usted?** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2006

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997 (1995).

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998 (1984).

_____. **Objecto quase**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998 (1978).