

O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO EM CRÔNICAS DE JOSÉ SARAMAGO

THE FANTASTIC AND THE MARVELOUS IN CHRONICLES BY JOSÉ SARAMAGO

Tania Mara Antonietti Lopes^{1*}

RESUMO

Este artigo resulta de análises referentes a algumas crônicas que compõem *Deste Mundo e do Outro*² e *A bagagem do viajante*³, de José Saramago, cujas formas privilegiadas são o fantástico, o maravilhoso e a ficção científica. Uma característica essencial das crônicas aqui trabalhadas diz respeito à veia memorialística fortemente presente, mas outros aspectos também foram considerados, pois a hipótese interpretativa desta pesquisa conduziu as análises para a constatação de que o maravilhoso, o fantástico e suas vertentes encontram o ponto de partida nos textos desenvolvidos pelo autor. A partir da interpretação proposta, o objetivo é demonstrar que os “exercícios de imaginação” desenvolvidos nas crônicas são fundamentais na elaboração estética da obra saramaguiana posterior.

Palavras-Chave: Crônicas, José Saramago, Fantástico, Maravilhoso

ABSTRACT

This article analyzes some of the chronicles included in *This World and the Other* and *The Traveler's Baggage* by José Saramago, books that are inspired by the fantastic, marvelous and science fiction genres. An essential feature of the chronicles analyzed here is the strong memoirist tendency, but other aspects are also considered, since the interpretative hypothesis of this investigation is that the marvelous, the fantastic and their derivations are the starting point of the Portuguese author in his journalistic production. The objective is to demonstrate that the “exercises of imagination” developed in the chronicles are the basis for the aesthetic elaboration of Saramago's later work.

Keywords: Chronicles, José Saramago, Fantastic, Marvelous.

1 *TANIAMARAANTONIETTILOPES é doutora em Estudos Literários pelo Departamento de Literatura da FCL - UNESP (Araraquara) onde desenvolveu pesquisa de pós-doutorado com bolsa da FAPESP sobre a obra ficcional de José Saramago. Com bolsa do CNPq, desenvolveu pesquisa sobre a escrita literária e os estudos de pós-memória na obra da escritora portuguesa Isabela Figueiredo (FFLCH – USP). Pertence ao grupo de pesquisa Colonialismo e Pós-Colonialismo em português (DLCV – FFLCH- USP).

2 A edição que utilizo é de 1997. As crônicas analisadas do volume foram publicadas pela primeira vez no jornal *A Capital*, em 1968-1969.

3 A edição que utilizo é de 1996. As crônicas analisadas foram publicadas pela primeira vez no jornal *A Capital*, em 1969-1972.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

Apesar de sua origem histórica, vinculada a cronistas como Fernão Lopes, entende-se a crônica como um gênero menor, por ser um tipo de prosa que flui facilmente da mão do escritor. No entanto, não deixa de ser, para os que a praticam, um horizonte ilimitado de experimentação com a linguagem, uma vez que os elementos discursivos que caracterizam a crônica são os princípios da concisão e da digressão. Além da definição dicionarizada e da retórica, há outra, mais bem adaptada ao gênero da crônica: trata-se do seu pendor para estabelecer, por meio da analogia, contatos aparentemente não imediatos entre diferentes assuntos, harmonizando-os numa leitura poética. Ou seja, no território da crônica, a analogia, implícita na digressão, aproxima o texto em prosa da poesia: “através dela o prosaísmo inerente à crônica cede *metodicamente* lugar para um tipo de texto que, sejam quais forem os condimentos que o caracterizem na sua hibridez, jamais se afasta de um horizonte poético, ainda que o seja apenas parcialmente” (COSTA, 1997, p.89).

De acordo com Eduardo Portella (1986, p.9), “a crônica é um gênero especialmente apto para captar a fragmentação do mundo contemporâneo”. Segundo Maria Alzira Seixo (1987), a apreensão da temporalidade é um aspecto determinante para o exercício da crônica. Assim, o tempo e a circunstância operam como elementos essenciais e se refletem nas crônicas de José Saramago, uma vez que o autor apresenta textos curtos, de inspiração imediata a dialogar com o cotidiano. Nesse aspecto, a relação com o tempo situa o cronista na posição de quem capta “a vibração do momento que passa, prolongando as suas ressonâncias pela fundura de um passado que o promove em sabedoria reflectida e pelo projeto de um futuro que o texto pressupõe em acção transformadora” (SEIXO, 1987, p.13).

No que diz respeito ao tempo, é importante que o cronista seja fiel ao tempo coletivo expresso no tema que privilegia na crônica, mas considerando sempre o seu ponto de vista e tempo individual na fusão com o tempo do leitor. Essa ligação promove a “historicização” do assunto e faculta uma ressonância essencial à experiência do leitor. Certamente, a sensibilidade e efetividade empregadas nessa comunhão anunciam a qualidade da crônica em termos literários, fato que se exemplifica nos textos de José Saramago.

De acordo com João Palma-Ferreira (1972), referindo-se a *Deste Mundo e do Outro*, “o melhor livro deste poeta é crítico” e sua escrita, “apesar da quase total perfeição, não deixa de ser simultaneamente ambígua e cristalina, decifrada e obscura, aberta e ensombrada por numerosas situações confessionais de chave privada”. Considerando o volume como um todo, o que se deixa ver é a subjetividade do escritor, difundida numa “prosa límpida, serena e bem medida” (PALMA-FERREIRA, 1972, p.84).

Para delimitar “o universo temático praticamente infinito da crônica”, Horácio Costa (1997, p.93) propõe três “núcleos” significantes desenvolvidos pelo autor português: a escrita memorialística, a vertente de reflexão moral sobre o fato histórico-social e a vertente da ficcionalização. Seguindo os passos de Costa (1997, p.93), tomo como base a vertente da

ficcionalização e suas variantes – paródia, ficção completa, ficção científica –, sendo este o polo da absoluta objetivação, em que o “eu” do autor é projetado numa situação ficcional que permite a sua leitura a partir de uma determinada situação social.

Deste Mundo e do Outro: a caminho do insólito

“Não é uma história de fantasmas, embora seja uma história de outro mundo”: avisa o cronista nas primeiras linhas de “A aparição”, postulando já a direção da leitura para o insólito. Lançando mão de um percurso labiríntico, o narrador se dispõe a “contar em meia dúzia de linhas despachadas” ou em “folhas e folhas de papel” uma crônica que “não bastará para aflorar sequer a fimbria luminosa da aparição noturna” a um rapaz que perambula por “um caminho entre duas filas de árvores”. Aqui já se percebe uma construção de atmosfera que reporta às narrativas fantásticas, em que a gradação é muito importante para causar a tensão no leitor até o clímax do que se conta. O insólito nem sempre cria a ambivalência necessária para que se estabeleça o fantástico, mas a invasão do inexplicável no mundo concreto, operada pelo sobrenatural, configura-se como uma das características do gênero, sobretudo em sua forma mais tradicional, no qual o extraordinário coloca em questão a existência do mundo real e das leis que o organizam. Nessa direção, o leitor percebe que as palavras e os gestos não são suficientes, mas não há outra forma para explicar o acontecimento e, para tanto, restam “os olhos e o seu acesso privilegiado às aparições” (SARAMAGO, 1997, p.19)⁴.

Entre o corriqueiro e o extraordinário, o leitor é lançado à epígrafe do romance *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” (SARAMAGO, 1995, p.7) – e logo se capta que a atitude de Saramago, “atenta diante das ‘coisas do mundo’” (GOBBI, 2015, p.71), sempre esteve, em diversos sentidos, difundida em seu projeto ficcional. O modo de ver as coisas é essencial para que a crônica em questão seja ímpar no processo de formação de escrita a ser aperfeiçoado, porque compor “os dados da percepção segundo determinada intencionalidade, motivada por um modo de estar específico do sujeito no mundo” (GOBBI, 2015, p.72-73), é mais importante que apenas registrar os fatos. Esse modo peculiar de ver as coisas se configura pela linguagem articulada no texto, quando o emissor prossegue em seu relato, declarando que coisas daquelas “não acontecem muitas vezes na vida. Dependem de uma conjunção de tempo e de lugar, da viagem terrestre de um ser determinado e dos impulsos obscuros ou conscientes que nessa viagem o tenham guiado” (SARAMAGO, 1997, p.19).

Percebe-se acima a mistura entre o corriqueiro e o que pode ser extraordinário – porque depende do olhar de quem narra – quando a construção da atmosfera cria o efeito fantástico a partir dos elementos correspondentes à expectativa do leitor, enunciados pelo cronista no momento em que ele afirma que coisas extraordinárias dependem ainda “de uma sombra, de uma vibração da atmosfera. Dependem de chegarmos no momento exacto ao sítio preciso.

4 Todas as frases entre aspas estão nessa página da crônica.

Temos uma probabilidade em um milhão – e no entanto acontece” (SARAMAGO, 1997, p.20). Cria-se, dessa forma, a expectativa do leitor para a irrupção de algo avisadamente incomum, que será revelado no último parágrafo da crônica.

Do ponto de vista da composição, recorre-se à teoria da intriga na narrativa fantástica, segundo a qual prevalece no final da história um efeito único, e, para que isso ocorra, todos os elementos do texto devem contribuir para esse efeito (EIKHENBAUM, 1965, p.207). Ou seja, “noite”, “caminho entre filas de árvore”, “alguém a quem o silêncio assusta”, “solidão”, “jogo alternado de sombra e luz”, “rumores nocturnos e suas ameaças” são palavras que em seu campo semântico tendem direta ou indiretamente a realizar um projeto que se estabelece e encontra seu fim no gênero fantástico. “De repente, o caminho parece acabar. Faz uma curva brusca, esconde-se atrás de um valado, e mostra, como para cortar o passo a quem passe, uma árvore isolada, alta e alta, escura sobre o azul-negro do céu” (SARAMAGO, 1997, p.20). Antes de alcançar o efeito único, que corresponderá ou não à expectativa do leitor, cria-se a atmosfera provedora da tensão na narrativa.

O rapaz sente o freio gelado do medo. Pára, olha em redor, dá dois passos atrás. O campo recolheu-se a um silêncio maior sob um luar fantasmático. A árvore enche o caminho e o espaço. Condensa nos seus ramos toda a escuridão da noite. Talvez ali se acoitem as aves de nomes fúnebres e olhos amarelos. E haverá morcegos pendurados de cabeça para baixo, envolvidos nas próprias asas como sudários negros. Estão ali, à espera, os inominados terrores do mundo da treva (SARAMAGO, 1997, p.20).

O exemplo acima funciona como o ápice da tensão promovida na gradação que se estabelece para concluir a crônica-conto proposta pelo escritor. Esse tipo de narrativa transforma o ponto de vista que se produziu a respeito do leitor na definição da narrativa fantástica. Esse texto é compreendido como um “rascunho” de narrativa fantástica, pois o procedimento oferecido pelo escritor se transforma em metaleitura e confirma a relevância dessas suposições no momento em que o narrador revela: “E veio a aparição”. Mas não será imediata essa revelação, porque as associações de ideias, na verdade, são frases que enovelam o encantamento da aparição, constituindo ainda a estrutura que promoverá o efeito final. É necessário ainda dizer que de “muito longe uma brisa murmurante aproximou-se. Moveu as hastes tenras das ervas, as navalhas verdes dos canaviais, fez ondular num arrepio de luz as águas pardas do charco” (SARAMAGO, 1997, p.20), e, como num encantamento que aproxima esse relato do maravilhoso, a conclusão quebra inteiramente a expectativa do leitor (que esperava, talvez, algo aterrorizante,).

Uma crônica que direcionava a leitura semântica e estruturalmente para a narrativa fantástica transforma-se num relato que postula o maravilhoso. “A aparição” comprova a ideia de que tudo pode ser extraordinário, se extraordinário for o modo de ver e de sentir, assim como mais tarde José Saramago afirmaria: “qualquer pequeno acontecimento, mesmo o mais comum e insignificante, pode se transformar em ‘extraordinário’ por toda uma vida” (AGUILERA, 2010, p.212), dependendo do ponto de vista de quem narra.

Com a capacidade de extrair de uma imagem do real cotidiano os significados ocultos para os quais seu olhar perscrutador concede sentido, o poeta sensível e experiente que até então fora⁵ chega às crônicas, assumindo um gesto de intervenção que abre novos caminhos à prosa portuguesa. Na crônica literária, o escritor exercita sua voz desde já problematizadora.

“Travessa de André Valente”, crônica que exemplifica o processo ficcional mais tarde assumido em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), seguirá a esteira do maravilhoso, aproximando-se do fantástico devido à possível perplexidade causada no leitor. A naturalidade com que o narrador principia o relato confirma o que José Saramago declara sobre a sua arte, que “consiste em tentar mostrar que não existe diferença entre o imaginário e o vivido. O vivido podia ser imaginado, e vice-versa” (AGUILERA, 2010, p.195). Em outras palavras, o cronista assegura que a história de suas madrugadas teria muito o que contar, entre “casos vividos e altas imaginações, entre este mundo e o outro”, garantindo não saber “por que segredos tanta coisa” lhe aconteceu (SARAMAGO, 1997, p.73). Aqui se percebe a tendência da ficção literária de se expor de modo autônomo, pela capacidade, operada logicamente pelo autor, de converter o difuso em aparência de realidade. Trata-se da faculdade de reconduzir o ficcional a um mundo alternativo.

De imediato, o narrador se investe de autoridade para “usar” o privilégio que lhe é facultado e introduzir em seu enredo elementos insólitos, proporcionando o contato do leitor com o inexplicável, com o outro mundo, que a ficção concebe. Assim, em suas perambulações pela Travessa de André Valente, o narrador se depara com o rosto de Bocage e, entre o relato e as digressões, prevê-se que a narrativa seguirá em direção a um encontro inaudito.

São encontros que só podem ter-se madrugada alta, quando já ninguém anda pelas ruas ou só andam os predestinados a encontros tais. E não se pense que eu ia – como dizer? – bebido. De madrugada estou sempre lúcido, mesmo que os olhos se me fechem de sono e de fadiga (SARAMAGO, 1997, p.73).

Trata-se de uma crônica que se filia principalmente ao maravilhoso, a partir da construção imaginária (ocidental) ancorada em influências literárias que ressoam na obra saramaguiana, presentes no texto de maneira engenhosa, uma vez que o real e o imaginário apresentam viva correlação, considerando-se as circunstâncias em que surgiu a narrativa e de que modo foi historicamente articulada. Nesse caso, “Travessa de André Valente” expressa de que forma o relato é articulado pela oralidade, aproximando o leitor da narrativa, unindo-se, assim, ao gênero maravilhoso.

É interessante como esse narrador, de forma perspicaz, inverte a situação inusitada dando-lhe foros de realidade quando nem sequer se espanta ao encontrar o próprio Bocage e não duvida da existência do poeta, descrevendo-o fisicamente e também seus gestos. Mas

⁵ *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970) foram publicados antes do conjunto das crônicas.

a inversão referida consiste na revelação de um “narrador-fantasma”. Imagina esse narrador que Bocage “não acredita no que vê”, não sabe se, durante o encontro, Bocage estava lúcido ou bêbado. No entanto, entendem-se. Em seu passeio noturno, o narrador vagueia pelo outro mundo e obtém, desse modo, o seu propósito de possibilitar o impossível. A essa altura, o leitor pretende saber que desfecho terá o inesperado acontecimento, e o próprio narrador empresta a voz à pergunta inevitável, pois “Que hão-de fazer duas pessoas solitárias e não desconfiadas, àquela hora da madrugada?” –, ao que responde: “Pois, conversar” (SARAMAGO, 1997, p.73).

Ao empregar procedimentos que privilegiam o fantástico ou o maravilhoso, José Saramago ilumina a leitura do mundo, visto que, evidentemente, o tema central escolhido para a crônica é a busca, inerente à condição humana. A partir da humanização complacente de autores notáveis da literatura portuguesa, em que se opera, por parte do cronista, a apropriação subjetiva de suas vozes e estética, “Travessa de André Valente” prefigura uma constante nessas crônicas de Saramago, uma vez que, para incorporar em seu texto elementos resultantes da tradição, o autor se serve de uma base dialógica procedente da ficcionalização de textos da herança literária (COSTA, 1997, p.110).

Em “Três horas da madrugada”, derivando de uma atmosfera onírica, o relato é sobre Lisboa. “Três horas da madrugada: onde está Lisboa? Este largo varrido do vento, iluminado por fantasmas de candeeiros, deserto de um lado a outro – ainda é o Rossio?” (SARAMAGO, 1997, p.77). Encontra-se, nessa crônica, o embrião da cidade de *Ensaio sobre a cegueira*. “E lá dentro estão as mulheres e os homens desta cidade, mais as personagens vagas dos sonhos e dos pesadelos” (SARAMAGO, 1997, p.77). Essa narrativa se configura como um material fundamental e revelador das linhas que orientaram o projeto literário de José Saramago.

A despeito de ocorrer de maneira implícita, há nesse texto um delineio dos primeiros traços do insólito que viriam a caracterizar grande parte da prosa saramaguiana. Na descrição da cidade, o narrador guia o leitor para uma espécie de devaneio, caminhando com ele sobre os telhados, onde figuras e imagens se invertem, pois “Lisboa é uma rede de transmigrações” e ninguém está seguro em seu próprio corpo. Nessa caminhada, o narrador informa que num “lugar da cidade, alguém que dorme chama alguém que dorme” e, no vento frio em que se move essa atmosfera de sonho (ou pesadelo), há “apelos urgentes” onde se abrem “as paredes deste dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos. E as figuras dos sonhos juntam-se aos seres adormecidos, e Lisboa aparece [...] irreal, como suspensa entre o ser e o não ser já” (SARAMAGO, 1997, p.77-78).

Verifica-se, acima, que o processo de busca de identidade do próprio escritor não é o único movimento de procura presente nas crônicas. Há ainda a busca também do país – representado metonimicamente por Lisboa – que não se cansa de questionar. Nessa busca de sentido, diluída na ficção, dá-se o reconhecimento da própria existência, correspondente ao que existe desde sempre, mas que se esconde na voragem do cotidiano. O encontro do autor consigo mesmo e

com os outros é facultado através da maneira de observar as coisas, transfiguradas e nítidas na voz do cronista que, embora apresente a cidade de forma abstrata num primeiro momento, no outro retorna ao visível e traz o leitor com ele, recusando, agora, “a porta falsa do sonho”, onde Lisboa é reconstituída, “pureza transparente e quase angustiante de paraíso perdido e achado, e achado e perdido, nesta hora tão breve que não poderemos deter, mas que não se perderá (que não se perderá) nunca” (SARAMAGO, 1997, p.78).

Da relação dialética com os fatos vividos nasce a imaginação do cronista e a capacidade de relacionar a vivência exterior com o seu mundo interior. A partir daí nasce uma crônica que torna a produção de Saramago distinta, com fatos observados e traduzidos com a surpresa daquilo que é visto pela primeira vez. Assim, na conclusão da crônica, após trazer o leitor à realidade, num movimento contrário, o cronista retoma o discurso da ficção e continua a descrição, agora com maior afabilidade em relação à cidade. Há uma transfiguração no modo de condução da narrativa, que começou apontando para um desfecho, se não insólito, pelo menos sombrio, e teve uma conclusão articulada em termos de poesia.

Não acontece o mesmo em “Jardim no inverno”, pois o tom sombrio da cidade devastada fantásticamente predomina, estabelecendo a tensão no relato. Nessa crônica, há uma versão da atmosfera fantástica, angustiante, que será privilegiada nos contos de *Objecto Quase* (1978), nos romances *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado* (2002). Trata-se de uma situação, cuja explicação não é possível, e a que o narrador assiste ao atravessar um jardim. A construção das imagens concorre para a composição de uma atmosfera escura e tensa. “Se eu tivesse visto o jardim mais cedo, não o teria atravessado” (SARAMAGO, 1997, p.87). A partir dessa asserção, o narrador, gradualmente, conduzirá o leitor para o efeito fantástico já presente em “A aparição”.

Mas quando dei por ele, já ia na primeira álea, debaixo da grande árvore, cujos ramos horizontais, à altura de um homem, parecem descer de repente como uma armadilha. Parei, inquieto: diante de mim estava um país desconhecido. [...] A sebe que o rodeava, em semicírculo, criava um espaço misterioso e ameaçador, como o são as clareiras das florestas, iluminadas por uma luz que não se sabe donde vem, e onde há sempre uma tensão expectante, de alguma coisa que se aproxima ou vai acontecer (SARAMAGO, 1997, p.87).

Nesse trecho, os índices remetem à categoria do fantástico e instalam no discurso o ambiente instável próprio das descrições habituais do gênero. Elementos como “ramos horizontais” que parecem uma “armadilha”, a inquietude confessada do narrador, o espaço “misterioso e ameaçador” que remete o observador às “clareiras das florestas” iluminadas por uma luz indefinível, a presença de uma “tensão expectante” e outros signos que compõem o parágrafo são índices que, em seu conjunto, relacionam, estruturalmente, a natureza desse texto com o gênero fantástico. Assim, no projeto ficcional de José Saramago já existe a tendência para instaurar a relação ambígua entre o real e o imaginário, responsável (essa ambiguidade) pela tensão provocada no leitor.

Essa tendência seria desenvolvida nos contos de *Objecto Quase*, em que a referida tensão revelará a anormalidade do universo das narrativas. Ela se manifesta já no espaço de “Jardim no inverno”, onde o jardim, apresentado como uma metáfora do inverno, é descrito como um lugar silencioso e ermo, fechado em uma cúpula de vidro “baço, cinzento, da cor da atmosfera” (SARAMAGO, 1997, p.88). O andamento do relato segue, como em câmera lenta, a memória do próprio narrador, e confere ao ambiente descrito uma impressão de irrealidade. “Nos quatro lados do jardim, o trânsito era um cortejo de fantasmas sem peso, uma procissão de sombras. O meu velho pesadelo da infância reconstituiu-se devagar, envolvido em nevoeiros que não eram só da memória” (SARAMAGO, 1997, p.88). Pode-se acompanhar com o olhar o relato angustiante de quem fala sobre uma realidade deformada, exagerando as imperfeições e contradições motivadas por uma recordação que, tudo indica, é recorrente: “Aí vinha outra vez a cidade deserta, de casas desabitadas, de longas ruas invadidas pelas ervas, e, sobre tudo isto, o lento assentar da poeira, o lamaçal disperso e anárquico, o lixo que se multiplica e ofende” (SARAMAGO, 1997, p.88).

Quando o narrador avança pelo jardim, começa a chover, e a sensação de angústia se amplifica, assim como o ambiente. “Debaixo da chuva, o jardim tornou-se subitamente maior” (SARAMAGO, 1997, p.88), e o narrador, em vez de fugir, escolhe enfrentar o jardim, sem “ofendê-lo”, “ainda que a chuva caia, áspera e agressiva.” E prossegue: “Aliás, parou de repente, como começara. Retomei o caminho e fui por diante, sob as árvores. Foi então que vi o homem” (SARAMAGO, 1997, p.88). Ao contrário do que se espera, a tensão não termina aqui e se instala do início ao fim do relato, ocasionando no leitor um efeito psicológico procedente da perplexidade do “não-sentido”. Chama a atenção como essa crônica assume características de conto. Embora o tempo e o espaço não estejam definidos, há um conjunto de elementos que lhe dão a qualidade de uma narrativa concisa em que se pode reconhecer um conflito, uma ação, uma personagem e expressar a imaginação do escritor a partir de dados da realidade.

O ponto em que o narrador vê o homem gera um jogo entre realidade e ficção. À primeira vista, a imobilidade daquela figura – “Os olhos, fixos, não pestanejavam” (SARAMAGO, 1997, p.88) – leva a imaginar que não seja um ser vivo, e o comportamento hesitante do narrador confunde as impressões do leitor, sobretudo quando aquelas que lhe são oferecidas intensificam a “inumanidade” do homem observado: “O rosto de pedra parecia agora carregado de malevolência e ódio. E também de uma solidão sem desespero, inumana” (SARAMAGO, 1997, p.89). Até que num lampejo do instante seguinte, a narrativa retoma um tom mais natural, embora a dúvida (para o leitor) não se elimine: “Proponho que se averigue o que se passa neste jardim. Não tarda aí a primavera, não tardam as crianças e as flores. E os namorados também, que vêm inventar o amor. Basta de assombrações, já é tempo de sol” (SARAMAGO, 1997, p.89).

Configurando-se como um traço na associação com o fantástico, a partir dessa crônica propõe-se a transferência do mundo do leitor para o texto em sua mais absoluta cotidianidade,

decorrente do relato ancorado na naturalidade do narrador. Sua proximidade com o leitor intensifica o efeito psicológico causado pelo fenômeno insólito. Nas crônicas, especialmente nessa, o andamento do procedimento fantástico é delineado de modo mais explícito. O que torna a articulação desse procedimento plausível é a capacidade de o cronista afetar o leitor a ponto de convencê-lo de que aquele fato é possível. Confirmando o jogo ficcional e a transgressão da realidade, o objetivo do fantástico, ou pelo menos dos traços manifestados na crônica, é revelar uma realidade segunda encoberta pela realidade cotidiana, ampliando, assim, o modo como vemos as coisas.

Nesse sentido, importa apontar que o mundo representado na próxima crônica, “A menina e o baloiço” (SARAMAGO, 1997, p.101-103), situa-se no espaço do maravilhoso e, talvez, aponte para o surrealismo, pelas imagens sugeridas. “Levaram a menina ao baloiço e deixaram-na sozinha” (SARAMAGO, 1997, p.101). Assim tem princípio o que, a partir do enunciado, poderia ser um simples fato e não uma “história de fadas”. Mas a presença do maravilhoso se justifica logo em seguida, quando o contador da história prende a atenção do leitor na descrição do “baloiço”:

Tinha duas cordas altíssimas que se perdiam nas nuvens e por elas se enrolavam trepadeiras floridas. Havia sempre flores que se abriam e outras que murchavam, de maneira que as cordas pareciam viver. O assento era uma tábua de oiro e, como era alto, subia-se para ele por quarenta degraus de espuma. À volta de tudo isto havia muito silêncio e um círculo ininterrupto de aves brancas (SARAMAGO, 1997, p.101).

Não há questionamento sobre a (im)possibilidade literal dessas imagens. Como exercício intertextual – outro procedimento já presente na prosa saramaguiana –, o cronista instala a narrativa no gênero maravilhoso, transitando dos primórdios para o mundo contemporâneo. Desse modo, a presença do balanço e todas as imagens ligadas a ele afluem para a existência do prodígio como um traço que atinge significativa amplitude no decorrer do relato. Não é o fato em si – levar a menina ao balanço e deixá-la só – que torna essa narrativa maravilhosa, mas o balanço e tudo o que se liga à situação descrita. “A menina começou a subir a escada, degrau a degrau, e quando chegou ao último e segurou as cordas houve uma grande vibração musical” (SARAMAGO, 1997, p.101). O que parece uma simples ação, na verdade, transfigura-se em algo que se aproxima do mágico e, assim, a crônica se aproxima das fábulas e das narrativas orais. Compreendido como crônica em sua origem, esse texto se apresenta como uma forma híbrida de crônica e miniconto, se assim podemos dizer.

Sentou-se [a menina] na tábua de oiro, e no mesmo instante os degraus desapareceram em grandes flocos que um vento de propósito levou para longe, ao mesmo tempo que as aves desciam para o chão transformadas em palavras de despedida. A menina olhou em redor: o horizonte era circular, como de costume, e viam-se na distância vagas cidades que cresciam lentamente e às vezes desapareciam: porque o tempo, ali no baloiço, tinha outra dimensão e os séculos cabiam em minutos. É um grande mistério que não se explica. (SARAMAGO, 1997, p.101)

O jogo de palavras e imagens se presentifica no arranjo ficcional, pois toda essa representação é de uma história imaginada. Ocorre aqui não só o procedimento intertextual, mas um tipo de reflexão que colabora para situar o leitor no contexto espaço-temporal da narrativa, e mesmo que espaço e tempo não estejam definidos, a assertiva do narrador – “É um grande mistério que não se explica” – consolida ainda mais o jogo entre realidade e ficção.

O encantamento do relato se sustenta enquanto a menina permanece no balanço. As imagens e a poesia são reproduzidas de modo que se possa imaginar a menina de cabelos “soltos e fulvos” que “ria porque eram seus o céu e a terra, ora um, ora outro, e porque se sentavam num baloiço, e as cordas dele eram floridas, embora, como ficou dito, algumas flores murchassem e se desprendessem [...]” (SARAMAGO, 1997, p.102). Mas a sensação de deslumbramento, tanto da menina quanto do leitor, logo se transforma em tensão, prefigurando a capacidade de variação que as relações entre o imaginário e a ficção mantêm.

E cada vez caíam mais flores, tantas que por fim as cordas ficaram nuas e ásperas. Ao mesmo tempo, o movimento do baloiço foi-se tornando mais breve, até que as cordas se tornaram em duas colunas rígidas, verticais, definitivamente imóveis. A menina ainda tentou movê-las, fez todos os gestos necessários: impossível (SARAMAGO, 1997, p.102).

Nesse aspecto, o leitor se torna uma peça indispensável no jogo ficcional, uma vez que o narrador se dilui no relato como voz que possibilita a identificação do leitor, e a manipulação das imagens proporciona tanto as esperanças quanto as ameaças e consequências de um mundo reconhecível numa narração que, em sua maior parte, se apresenta a partir do encantamento, dando a impressão de que seguirá desse modo até o fim. Mas essa expectativa se desfaz logo na conclusão, assim que um denso nevoeiro se levanta do chão e as cidades, os campos, o mar e o céu azul se escondem atrás dele. As imagens que sustentam o que parece um sonho se desfazem, acompanhando a imagem da névoa. “Era tudo uma espessa e húmida nuvem onde passavam murmúrios e vozes antigas. A menina tremia de frio. Não tinha medo, só frio. Estendeu os pés à procura dos degraus, e não havia degraus” (SARAMAGO, 1997, p.102).

Assiste-se à transição de um mundo possivelmente imaginado para a realidade proposta pela ficção. O nevoeiro simboliza a transição da menina para a realidade. Uma vez que ela percebe a ausência dos degraus, “deixou-se escorregar da sua tábua de ouro, e caiu. Caiu lentamente, como em sonhos, um pouco triste e cansada” (SARAMAGO, 1997, p.103). Nota-se aqui a coexistência entre o mundo referencial (cidades, campos, mar, céu, horizonte) e o maravilhoso (o “baloiço” mágico, acessível à menina).

Quando chegou ao chão, ficou enrolada como um pequeno animal ou a casca de um fruto. O nevoeiro começou a dissipar-se devagar, rolando em volutas desmanchadas. Por entre elas, rompiam raios de sol. E de repente desapareceu. A menina olhou para cima. O baloiço lá estava, muito mais alto que antes, com a sua tábua de ouro e as cordas floridas. Mas não havia degraus (SARAMAGO, 1997, p.103).

Evidencia-se acima o processo de naturalização e de persuasão, que confere à crônica o *status* de verdade. Trata-se da estratégia fundamental para integrar o ordinário e extraordinário, ou seja, o **efeito de encantamento** (CHIAMPI, 1980, p.36). Esse procedimento concorre para a linha do realismo maravilhoso, categoria literária delineada, mais tarde, em *Memorial do convento* (1980) e consolidada explicitamente em *A jangada de pedra* (1986). A constatação de que a integração entre o irreal e a realidade cotidiana não tira da crônica a característica de relato é exemplificada nas últimas linhas do texto:

Então a menina sentou-se e esperou. Perto de si abria-se uma rosa com a paciência do tempo reencontrado. A menina aproximou o rosto da flor terrestre e ali ficou à espera de que a fossem buscar: porque era menina e tinha saudades doutra mão na sua mão (SARAMAGO, 1997, p.103).

Se “A menina e o baloiço” se configura como um relato próximo do maravilhoso, “Alice e as Maravilhas” subverte essa referência, mas mantém a condição do gênero para proporcionar ao leitor descrições de lugares específicos e uma alegoria da passagem do tempo, tema que se revelou recorrente nesse tipo de crônica. A subversão já se apresenta no início da narrativa:

A história verdadeira não é bem como Lewis Carroll a contou. Nem Alice se chamava Alice. Não há sequer a certeza de o caso se ter passado com uma rapariga. Aliás, nem eu sei se a minha versão é toda ela exacta. É bom desconfiar do que se vê ou julga ver. (SARAMAGO, 1997, p.105).

Em seu diálogo com o maravilhoso, o cronista altera as informações já estabelecidas na tradição literária. A representação verossímil desse texto é percebida no prosseguimento do relato, no modo como o narrador descreve – para exemplificar a desconfiança que se deve atribuir à realidade – os montes da Outra Banda.

Conforme a hora e a luz, aquelas modestíssimas colinas mudam de cor e de perfil, como se tivessem sido transplantadas doutro mundo para a margem do Tejo. Há ocasiões em que as vemos como coisa que só poderia ter existido no paraíso terrestre. Outras vezes, assustam, ameaçam, parecem ir desabar sobre as águas, provocar um maremoto. Nesses momentos não duvido que o terrível Gato Que Ri (o sorriso de um gato é sem dúvida um espetáculo terrível) passeie ironicamente pela lomba dos montes transidos (SARAMAGO, 1997, p.105).

Observamos acima a valorização da imaginação, a partir da qual se representa o real. Do ponto de vista proposto pelo narrador, o natural se transforma em extraordinário, produzindo um sentido oposto, derivado da conexão dialógica entre natural e sobrenatural para promover no leitor um encantamento como efeito discursivo. Assim, o “outro mundo” ou “outro lado” é incorporado ao cotidiano para disseminar uma ideia afim com a premissa do real maravilhoso, que afirma que a maravilha está na realidade.

Na crônica em questão, o narrador problematiza a coexistência dessas ordens (real x irreal), dialogando com o próprio leitor e, ao mesmo tempo, colocando sob suspeita a história

original a partir de uma certa ironia. Após digressionar, para exemplificar as possíveis nuances do olhar do leitor, o narrador se volta para a história de Lewis Carroll, reivindicando que tudo o que acontecera com Alice – “mas seria Alice? seria rapariga?” – passou-se com a menina “bem acordada”. E a partir daí o narrador da crônica reconta o que considera como a história verdadeira, mantendo, como “concessão” a Carroll, o nome Alice.

O cenário parece ser o mesmo, mas Alice está acordada. Rema devagar durante horas, “como quem sabe que o tempo não tem princípio nem cabo, e muito menos medida”. Encontra uma ave azul (talvez essa seja uma menção ao pássaro Dodô), mas, ao contrário do que teria ocorrido, e para “desiludir os apreciadores do maravilhoso”, Alice e a ave não se falam. E desejando “que Lewis Carroll tivesse visto o rosto de Alice insolentemente acordado”, o narrador confessa que de “menos real só houve este pormenor: durante longos minutos o barco navegou no azul das penas da ave” (SARAMAGO, 1997, p.105).

Em sequência à cena do barco, Alice desembarca e se deita sob a sombra de uma árvore. Se na história de Carroll a menina “estava começando a ficar muito cansada de estar sentada [...] na ribanceira, e de não ter nada que fazer”⁶, na de Saramago, tanto tempo esteve Alice “entre a erva que a escondeu”, que “passou a fazer parte da paisagem”, o que justifica duas “alvéolas”⁷ terem pousado bem próximas da menina, “sem medo ou curiosidade”, fato que surpreende o narrador: “Há realmente casos extraordinários”. (SARAMAGO, 1997, p.106).

A cena com as pequenas aves se estende lentamente por imagens que remetem à “surrealidade” da narrativa original, ao mesmo tempo que se misturam ao modo de narrar específico de José Saramago, uma vez que parece possível identificar a voz do cronista/autor disseminada nas descrições. E se o leitor espera que apareça um coelho para conduzir Alice ao reino encantado, deve perder as esperanças, visto que “de repente, no outro lado da clareira, apareceu um rapaz (se estou a falar de Alice)” (SARAMAGO, 1997, p.107). Assim, a “estabilidade antiga” reproduz o tempo presente da crônica, em que tudo o que até então se configurava como literal na voz do cronista ganha “significados místicos” e se torna símbolo do “tempo agora irreversível”. Em outras palavras, tudo acontece sem a necessidade de explicação, uma vez que a causalidade difusa consequente da descontinuidade mencionada é produto da “causalidade mágica” proposta por Irlemer Chiampi (1980, p.61).

Ninguém soube mais de Alice e do rapaz. Há quem diga (e eu acredito) que andam pelo mundo a ensinar qualquer coisa que as pessoas não entendem muito bem. Mas depois de eles se afastarem, essas pessoas ficam pensativas e olham pela janela, talvez à espera do pássaro azul, enquanto o sangue lhes vai murmurando dentro das veias, como um rio. O último comunicado oficial diz que estão a dar-se grandes transformações (SARAMAGO, 1997, p.107).

6 Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.13

7 Segundo o Dicionário Houaiss, trata-se de ave encontrada na Europa, Ásia e norte da África, conhecida por nós como lavandeira.

Nessa transição do irreal para o real (dentro da ficção), nessa “retórica de passagem”, para evitar a contradição entre os elementos naturais e sobrenaturais, suspende-se a dúvida (CHIAMPI, 1980, p.81). Desse modo, a percepção (pelo leitor) da proximidade entre o real e o irreal resulta no efeito de encantamento, graças à revelação de uma causalidade onipresente. A partir da última frase do texto citado, tem-se a confirmação de que o extraordinário, a maravilha, não substitui a realidade. Há uma combinação harmônica de uma realidade regida por leis empíricas com a representação do maravilhoso.

Enfim, entre as crônicas de *A Bagagem do Viajante* que se qualificam no gênero do maravilhoso e do real maravilhoso, trataremos da primeira: “O lagarto”, cuja introdução se apresenta sob a problematização do próprio gênero narrativo ao qual se oferece. Assim o narrador principia: “De hoje não passa. Ando há muito tempo para contar uma história de fadas, mas isto de fadas foi chão que deu uvas, já ninguém acredita, e por mais que venha jurar e trejurar, o mais certo é rirem-se de mim” (SARAMAGO, 1996, p.77). Há, nesse aviso, um pacto de verossimilhança do cronista com o leitor, buscando uma neutralização da censura, imposta por modelos culturais institucionalizados. E logo o narrador dispara: “A história é de fadas. Não que elas apareçam (nem eu o afirmei), mas que história há-de ser a deste lagarto que surdiu no Chiado? Sim, apareceu um lagarto no Chiado” (SARAMAGO, 1996, p.77).

Efetua-se nesse relato a forma discursiva característica do discurso do real maravilhoso, cujos acontecimentos e esferas de ação – representados aqui, respectivamente, pelo lagarto e o Chiado – se organizam a partir de elementos que garantem a coesão textual. Os parágrafos seguintes oferecem ao leitor descrições detalhadas do lagarto (“Era um animal soberbo”) explicitando o que ele causou às pessoas (“Gentes e carros, tudo parou”), e, deste modo, facultando ao relato sua natureza cotidiana. “Os transeuntes ficaram a olhar de longe, e alguns, mais nervosos, meteram pelas ruas transversais, disfarçando, dizendo consigo próprios, para não confessarem a cobardia, que a fadiga, lá diz o médico, causa alucinações” (SARAMAGO, 1996, p.77).

É interessante notar a tonalidade coloquial do discurso de narrador, o que lhe permite aproximar-se mais claramente do leitor.

Claro que a situação era insustentável. Um lagarto parado, uma multidão pálida nos passeios, automóveis abandonados em ponto morto — e de repente uma velha aos gritos. Nem foi preciso mais nada. Num ápice a rua ficou deserta, os lojistas correram as portas onduladas, e uma rapariga que vendia violetas (era o tempo delas) largou o cesto, e as flores rolaram pelo chão, de tal maneira que fizeram em volta do lagarto um círculo perfeito, como uma grinalda de aromas. O animal não se mexeu. Agitava devagar a cauda e erguia a cabeça triangular, farejando (SARAMAGO, 1996, p.77-78).

O cronista lança mão do realismo maravilhoso ao relatar um acontecimento que parece comum, mas que afeta o referido leitor como membro de uma comunidade desejável. A “multidão

pálida” compartilha o horror ao “lagarto parado” e, unida em sintonia, foge. Entre comentários triviais sobre o que deveria ser feito e a narração do que se fazia para resolver a (supostamente) inusitada situação, o cronista, anunciando que a “história está quase a acabar”, chega “ao ponto em que as fadas intervêm, embora por manifestação indirecta”. Em meio a baionetas e agulhetas, ao ataque dos carros roncando e a pessoas opinando e aconselhando, o lagarto, “de repente (por intervenção das fadas, não esqueçam), se transformou numa rosa rubra, cor de sangue, pousada sobre o asfalto negro, como uma ferida na cidade” (SARAMAGO, 1996, p.78).

Por meio do efeito de encantamento, tem-se restituída a função comunitária da leitura, ou seja, a ampliação da esfera de contato social, assim como os horizontes culturais do leitor. Sob esse aspecto, pode-se interpretar a manifestação do verso dado pelo narrador como a capacidade de o autor dizer a atualidade a partir de um projeto de comunhão social e cultural.

Já a “História do rei que fazia desertos” é uma narrativa que poderia ser genuinamente um conto maravilhoso se, entre outros detalhes, também não se apresentasse como uma crônica. Do início ao fim, o texto segue a estrutura do conto maravilhoso, começando pela expressão indicativa do gênero. “**Era uma vez** um rei que nascera com um defeito no coração e que vivia num grande palácio (como sempre costumam ser os palácios dos reis), cercado de desertos por todos os lados, menos por um” (SARAMAGO, 1996, p.89, grifos meus).

Essa crônica/conto maravilhoso apresenta a uniformidade específica proposta por Vladimir Propp (1978), sobretudo no que se refere às partes estruturais em torno das quais o tema se constrói. Trata-se de um rei fazedor de desertos que, “[s]eguindo o gosto da mazela com que viera ao mundo, mandara arrasar os campos em redor do palácio, de tal maneira que, assomando pela manhã à janela do seu quarto, podia ver desolação e ruínas até ao fim e ao fundo do horizonte” (SARAMAGO, 1996, p.89)⁸. Em seguida a essas primeiras informações sobre a personagem, as partes que constituem o texto adquirem relação entre si e à história como um todo. Estruturalmente, o relato é dividido em sete parágrafos – nos quais se desenvolvem as ações desse rei – separados por dois versos que se repetem ao final de cada um deles: “*E quem isto ler e não for contar;/ Em cinza morta se há-de tornar*”; em relação à esfera de ação que define a função (sete ao todo) da personagem, o rei se caracteriza como o antagonista/agressor, uma vez que “fazer desertos” significa destruir o mundo que o cerca.

A cada parágrafo, as ações destruidoras do rei se intensificam, seguindo o padrão do conto maravilhoso, que se caracteriza pela apresentação dessas ações/funções em determinada ordem de sequência, de modo a que ela não se altere. Nessa crônica/conto, a ordem das funções não muda. Entretanto, no terceiro parágrafo, há a expectativa de passagem de uma função para outra, designada por Propp como “movimento” do conto, uma vez que o desenrolar da ação parte de uma situação de malfeitoria, passando por uma função intermediária e terminando em outra função designada para o desfecho.

⁸ Esse rei parece estar nas antípodas do rei do conto “Refluxo”, porque se cerca da morte enquanto o outro procura evitá-la a todo custo, escondendo-a.

Em meio à destruição ordenada pelo rei, surge uma imagem inesperada: “Foi então que apareceram à vista os troncos degolados das árvores, as pequenas culturas e, num extremo, uma casa toda coberta de campainhas azuis” (SARAMAGO, 1996, p.90). Subvertendo a estrutura do conto maravilhoso, cuja análise significaria determinar um movimento que confluísse para um desfecho mais favorável, em que a imagem da casa modificasse o “coração defeituoso” do rei, revertendo o extermínio da vida circundante, não se estabelece nessa narrativa o movimento que caracteriza a mudança de uma função para outra, ou seja, o antagonista/agressor não será transformado em herói e a sua maldade será mesmo intensificada.

Para o malicioso coração do rei, o mundo chegara finalmente à perfeição. E o soberano preparava-se já para voltar, feliz, ao palácio, quando dos escombros da casa saiu um vulto que começou a caminhar sobre as cinzas das árvores. Era talvez o dono da casa, o cultivador do chão, o levantador das espigas. E quando este homem andava, cortava a vista do rei e trazia o horizonte para ao pé do palácio, como se fosse sufocar (SARAMAGO, 1996, p.90).

Verifica-se aí um segundo momento em que se espera a presença do “movimento” na estrutura do conto. Já não se trata apenas da paisagem existente e sim da aparição de um homem, que se poderia configurar como um elemento de transformação, Entretanto, mais uma vez, a expectativa se quebra.

É interessante notar como essa crônica/conto, ao mesmo tempo que transporta para o tempo presente uma forma tradicional, mantendo aparentemente sua essência, também a modifica. Nesse caso, a transformação se dá no significado do conto. Segundo André Jolles (1976), o conto narra como as coisas deveriam acontecer, satisfazendo, com isso, as expectativas do leitor e contrariando o universo real, onde nem sempre as coisas acontecem da forma desejada. Na “História do rei que fazia desertos”, contudo, acontece o oposto e, por essa razão, ressalta-se aqui a habilidade do escritor em dar forma artística ao conto maravilhoso, transfigurando-o em crônica e atribuindo-lhe as peculiaridades do gênero. Lançando mão do conto enquanto forma simples – segundo definição de André Jolles –, José Saramago interfere no modelo e torna o conto maravilhoso num “conto” literário, atualizando-o.

Em “O rato contrabandista”, o engenho do escritor se revela na apresentação da crônica a partir da fábula. O cronista manipula essa forma narrativa conscientemente e, em determinado momento, promove uma segunda interpretação no que diz respeito ao gênero. Assim, na introdução da crônica, apresenta-se ao leitor uma explicação terminológica, evidenciando o trabalho metaficcional do narrador, em outras palavras o contador de estória interferindo no discurso.

Segundo os dicionários, fábula é uma “pequena composição de forma poética ou prosaica, em que se narra um facto alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção, e na qual se fazem intervir as pessoas, os animais, e mesmo as coisas inanimadas”. Se a laboriosa explicação está correcta, então esta crônica é uma fábula, embora, desde já o declaro, não seja meu propósito esconder aqui qualquer verdade moral (SARAMAGO, 1996, p.93).

Percebe-se que a realidade e a ficção, seguindo as normas do conto maravilhoso e das formas que dele derivam, não têm limites precisos, uma vez que, contrariando sua primeira declaração, o narrador detém o leitor com o seguinte aviso: “Decido portanto que isto não é uma fábula: não é alegórico o facto narrado, e quanto à verdade moral, já disse. Aliás, nem vejo como um pobre rato poderia aguentar com tanta literatura e tão pesada responsabilidade” (SARAMAGO, 1996, p.93). Assiste-se aí à literalização da fábula e ao desmascaramento do narrador, com a problematização do ato produtor da ficção que promove uma nova visão sobre o real. Utilizando uma fábula que não é uma fábula, o cronista pretende lançar a discussão sobre um problema das fronteiras dos gêneros:

Este rato (se ainda não foi morto) vive na fronteira. Qual fronteira?, pergunta o leitor, abrindo o mapa do mundo. Numa fronteira, respondo eu, evasivo, e continuo: é um pequeno rato do campo que o acaso das gerações, dos acasalamentos e de certas antigas migrações fez nascer na fronteira, não se sabe de que lado (SARAMAGO, 1996, p.93).

Visto desse modo – e suspendendo qualquer leitura alegórica no que diz respeito à fronteira –, o critério de verossimilhança se vincula à significação, e a “verdade” do discurso narrativo, nesse caso, independe da vinculação a qualquer referente. Aproveitando a discussão que remete à definição de um gênero, note-se que a crônica não é um gênero sólido, o que torna possível a José Saramago dar-lhe uma feição literária, além de empregar no texto um matiz de denúncia. Assim, o relato segue descrevendo “incidentes fronteiriços” entre dois países que disputam a “nacionalidade” de um rato, acusado de contrabando quando as negociações entre os dois países fogem ao controle. O mundo fictício do narrador é imposto ao leitor de forma a conduzi-lo a partilhar o sistema de valores contido nesse mundo. Essa manipulação de distância (narrador-leitor) só é possível, no caso da crônica, por causa de um narrador capaz de moldar o discurso pelas intervenções e manejo do conhecimento total da matéria narrada.

As crônicas selecionadas para este artigo manifestam traços do maravilhoso que posteriormente tiveram enorme expressão na ficção saramaguiana, como em *Memorial do convento*, *A jangada de pedra*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Intermitências da morte*, assim como sinais do fantástico, que se estenderam em romances como *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado*, confirmando a hipótese de que esses gêneros já se encontravam nos textos primeiros do autor como projeto estético para a ficção posterior.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Horácio. **José Saramago**. O período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

EIKHENBAUM et al. **Théorie de la littérature**. Textes des formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson. Paris: Seuil, 1965.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. A grande beleza: Saramago em viagem à Itália. In: **Miscelânea**, Assis, v. 17, p. 67-81, jan.-jun. 2015. ISSN 1984-2899) Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/4-a-grande-beleza---marcia-valeria-zamboni-gobbi.pdf> Acesso : 14/01/2016

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

PALMA-FERREIRA, João. José Saramago. Deste Mundo e do Outro. Recensão crítica. In: **Revista Colóquio/Letras**, n. 6, p.83-84, mar.1972.

PORTELLA, Eduardo. “A Crônica Brasileira da Modernidade”. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **Ensaio – Seminário I – Crônica**. Teatro e Crítica. São Paulo: Norte Editora, 1986, p.7-14.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Tradução de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

SARAMAGO, José. **Objecto Quase**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **A bagagem do viajante**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. Lisboa, Caminho, 1995

SEIXO, Maria Alzira. **O Essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.